

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Sede di Milano

Dottorato di ricerca in Studi Umanistici. Tradizione e Contemporaneità

Ciclo XXXVIII

S.S.D. PEMM-01/C



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

**La musica sacra a Milano
fra l'età di Sammartini
e l'episcopato del cardinale Gaisruck:
nuove acquisizioni archivistiche**

Coordinatore:

Ch.mo Prof. Giuseppe D'Anna

Tesi di Dottorato di:

Matteo Marni

N. Matricola: 5214014

Anno Accademico 2024/2025

Tavola delle abbreviazioni e nota sul trattamento dei documenti

Pars Prima: Contestualizzazione, inquadramento e coordinate

1. *Status quæstionis* e premessa metodologica
2. Nuove fonti per la storia della musica sacra a Milano
 - 2.1. Torre, Latuada e le opere d'erudizione storico-artistica
 - 2.2. Le fonti liturgiche: rito ambrosiano e rito romano
 - 2.3. Le fonti di prima mano: i documenti d'archivio
 - 2.4. Cronache e diari: don Giambattista Borroni e il canonico Mantovani
 - 2.5. Visti da fuori: diari di viaggio e descrizioni
 - 2.6. Gazzette e fogli di annunci: *Ragguagli di Varj Paesi* e *Giornale di Milano*
 - 2.7. Almanacchi e compendi
 - 2.8. Registri dei sacramenti e censimenti comunali
 - 2.9. Descrizioni, effemeridi, memoriali e fonti a stampa
 - 2.10. Gli epistolari
3. La Chiesa, le chiese e la città
 - 3.1. Le confraternite
 - 3.2. Le chiese di Milano e il clero ambrosiano: un tentativo di censimento
 - 3.3. Il clero nell'economia milanese
 - 3.4. Le chiese nella sociabilità milanese
 - 3.5. L'economia della musica e il mecenatismo
 - 3.6. Le chiese e la religiosità milanese fra età napoleonica e Restaurazione
 - 3.7. Demolizioni e soppressioni: accentramento economico e strategie propagandistiche
4. Il lungo Settecento milanese: le ragioni di una proposta di periodizzazione
 - 4.1. Alle origini dello stile galante
 - 4.2. Fra Sei e Settecento: la sopravvivenza dello stile seicentesco e autori pre-galanti
 - 4.2.1. La ricettività dell'ambiente musicale milanese: Vivaldi e i veneziani a Milano
 - 4.2.2. La ricettività dell'ambiente musicale milanese: la lezione corelliana e napoletana
 - 4.2.3. La ricettività dell'ambiente milanese: docenti *forastieri* ai Collegi dei Nobili
5. La geografia della musica e della cultura milanese
 - 5.1. Le partiture milanesi nei fondi musicali italiani: adesione (o rifiuto) al gusto meneghino
 - 5.2. Pavia e Vigevano
 - 5.3. Vercelli
 - 5.4. Genova, Bologna e il circuito francescano
 - 5.5. Partiture milanesi in Svizzera e nel resto d'Europa

Pars Secunda: Ritualità e musica nello spazio urbano

- 1.1. Musica e potere temporale: il canto del *Te Deum* per le nascite imperiali
- 1.2. *Te Deum* per la ristabilita salute dei regnanti
- 1.3. *Te Deum* per compleanni e anniversari d'incoronazione
- 1.4. *Dominus Deus Sabaoth: Te Deum* per vittorie militari e trattati diplomatici
- 1.5. *Te Deum* per l'elezione degli arcivescovi di Milano
- 1.6. *Te Deum* in rendimento di grazie per la creazione di cardinali milanesi
- 1.7. *Te Deum* per nomine arcivescovili, vescovili e ascrizioni agli ordini cavallereschi

- 1.8. *Te Deum* per beatificazioni e canonizzazioni
- 1.9. Religione, politica e diplomazia: la processione e il *Te Deum* per il ‘riscatto degli schiavi’
2. La processione del Corpus Domini: il Santissimo Sacramento per le strade della città
3. Le devozioni del Venerdì Santo: la deposizione in S. Angelo e la processione del SS. Entierro
4. Il culto mariano
5. La processione con il Santo Chiodo e la traslazione di altre reliquie
6. Processione con statue e stendardi di santi
7. L’edificio sacro nello spazio urbano: consacrazione di nuove chiese
8. Campane, salve di cannone e illuminazione: la città partecipa alle liturgie
- 8.1. Musica, cannoni e fucili: la festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande

Pars Tertia: La musica all’interno delle chiese

1. Le cappelle musicali
 - 1.1. Gli organici delle cappelle musicali
 - 1.2. Frequenza e obblighi di servizio delle cappelle musicali
 - 1.2.1. Il contratto d’assunzione di Sammartini come maestro di cappella alla Passione (1754)
 - 1.3. Musica per le occasioni straordinarie: *numerosa parti di Musica, e Sinfonia e più Cori di Musica*
 - 1.4. Sinfonie, sonate e concerti
 - 1.5. *Cori di musica, contrapunto* e canto fermo
 - 1.5.1. *Contrapunto* e canto figurato
 - 1.5.2. Canto fermo
2. Repertori, forme musicali e committenze
 - 2.1. La messa da vivo
 - 2.1.1. Musica e biritualità: la messa solenne di rito ambrosiano
 - 2.2. La messa da morto
 - 2.2.1. La messa da morto secondo il rito ambrosiano
 - 2.2.2. Un repertorio da requiem ibrido per i due riti
 - 2.2.3. Lo spettacolo della morte: il funerale da nobile
 - 2.3. Il vespro
 - 2.3.1. Il vespro ambrosiano
 - 2.3.2. Musica per i vespri: salmi e Magnificat dei maestri di cappella milanesi
 - 2.4. Il giro delle Quarantore e il culto eucaristico
 - 2.4.1. Apparati, musica e processioni per le Quarantore e l’ottava del Corpus Domini
 - 2.4.2. *Tantum ergo*, mottetti e cantate eucaristiche: devozioni fra Sette e Ottocento
 - 2.5. L’oratorio sacro, la cantata e il mottetto
 - 2.5.1. L’oratorio sacro
 - 2.5.1.1. Gli oratori in lode di S. Antonio di Padova e S. Tommaso d’Acquino e altri santi
 - 2.5.1.2. Gli oratori di Natale della congregazione dell’Immacolata in S. Fedele
 - 2.5.1.3. Gli oratori quaresimali e le Passioni
 - 2.5.2. La cantata
 - 2.5.2.1. Le cantate d’intermezzo alla disputa teologica di S. Dalmazio
 - 2.5.2.2. Le cantate a gloria del SS. Sacramento in S. Maria presso S. Celso

- 2.5.2.3. Le cantate quaresimali del SS. Entierro in S. Fedele
- 2.5.2.4. La cantata celebrativa ed encomiastica
- 2.5.3. Il mottetto
 - 2.5.3.1. Testi e tematiche per mottetto: pace, guerre (spirituali) e tempeste di mare
 - 2.5.3.2. Il mottetto fra Sette e Ottocento
 - 2.5.3.3. Collocazione liturgica dei mottetti
 - 2.5.3.4. Collocazione liturgica dei mottetti: il caso del Duomo

3. Organi, organari e organisti

- 3.1. Gli organi nelle chiese e nelle liturgie milanesi settecentesche
- 3.2. Gli organi nelle chiese collegiate e parrocchiali
- 3.3. Gli organi nelle chiese degli ordini religiosi maschili
- 3.4. Gli organi nelle chiese dei monasteri femminili
- 3.5. Gli organi negli ospedali, collegi, seminari e Luoghi Pii
- 3.6. Gli organi negli oratori delle confraternite
- 3.7. L'organaria milanese nel Settecento
- 3.8. Gli organisti: repertori, obblighi e contratti

Pars Quarta: Maestri di cappella e musicisti di chiesa milanesi

- 1. Pietro (1780-1846) e Francesco Almasio (1802-1871)
- 2. Giovanni Maria Appiani († 1714)
- 3. Carlo Baliani (1677-1747)
- 4. Giovanni Battista Beluschi (1755-post 1792)
- 5. Carlo Bigatti (1779-1853)
- 6. Carl'Antonio Bonazzi (1725-1777)
- 7. Felice Bonazzi (1761-post 1792)
- 8. Ferdinando Bonazzi (1764-1845)
- 9. Paolo Bonfichi (1769-1840)
- 10. Carlo Borroni (1680ca-† post 1747)
- 11. Don Carlo Camillo Bramante (1640ca-† post 1703)
- 12. Domenico Ambrogio Bramante (1660ca-1730ca.)
- 13. Paolo Brambilla (1787-1849)
- 14. Giovanni Battista Brevi (1650ca.-1735)
- 15. Giovanni Battista Busti (1680ca-1747)
- 16. Don Lodovico Caimo (16..-post 1701)
- 17. Vincenzo Canobbio (1756-1832)
- 18. Giovanni Cantù (17..-1769)
- 19. Bartolomeo Castelli (1640ca-post.1697)
- 20. Giovanni Francesco Castelli (16..-1703)
- 21. Michelangelo Cas(t)elli (17..-1761)
- 22. P. Giandomenico Catenacci (1718-1796)
- 23. Don Agostino Cernerio (16..-1739)
- 24. Francesco Cesati Cozzi (17..-post 1789)
- 25. Melchiorre Chiesa (1719-1783)
- 26. Giovanni Colombo (17..-post 1782)
- 27. Giovanni Battista Corbella (1709-1773)
- 28. Giacomo Cozzi (1676-1740ca.)
- 29. Don Carlo Ambrogio dell'Orto (16..-post 1714)
- 30. Melchiorre De Vincenti (1739-1810)
- 31. Don Dionigi Erba (16..-1737)

32. Gennaro Fasanotti (1771-1833)
33. Giovanni Lorenzo Fascetti (1707-1787)
34. Don Francesco Fayno (16..-post 1700)
35. Francesco Fiorino (1690ca-post 1758)
36. Gianandrea Fioroni (1716-1778)
37. Don Giorgio Formenti (17..-1802)
38. Glicerio Galbusera (1775-1843)
39. Don Paolo Gerosa (16..-post 1721)
40. Benedetto Antonio Giussani (1795-1839)
41. Francesco Landriani (1755-1822)
42. Giuseppe Leoncino (16..-1722)
43. Giuseppe e Michele Lessona
44. Ambrogio (18..-1868) e Serafino Lombardi (18..-post 1852)
45. Paolo Magni (1650ca-1737)
46. Giovanni († post 1806) e Lodovico Mantegazza († post 1795)
47. Bartolomeo Mantelli (16..-post 1716)
48. Giovanni Maria Marchi (1689-1740)
49. Carlo Mariani (17..-post 1799)
50. Francesco Antonio Messi (1677-1759)
51. Ambrogio Minoja (1752-1825)
52. Carlo Mojolo (17..-† post 1763)
53. Carlo Monza (1735-1801)
54. Padre Narciso da Milano (1705ca-post 1770)
55. Antonio Negri (1683-1757)
56. Benedetto Neri (1771-1841)
57. Giuseppe Paladino (1700ca.-1754)
58. Luigi Pellegrini († post 1844)
59. Giovanni Perego (17..-1857ca.)
60. Giovanni (1688-1748) e Giuseppe Perroni († post 1753)
61. Don Antonio Piantanida (16..-1761)
62. Gaetano Piantanida (1768-1835)
63. Don Isidoro Piantanida (1753-1825)
64. Carlo Felice Piazza (1752-1826)
65. Felice Piazza (1724-1787)
66. Gaetano Piazza (1714-1794)
67. Pietro Piazza (1781-1855)
68. Don Andrea Pizzala († post 1693)
69. Francesco Pogliani (1731-1791)
70. Giuseppe Pogliani († post 1792)
71. Agostino Quaglia (1744-1823)
72. Pietro Raj (1773-1857)
73. Marco Ressi († post 1834)
74. Giuseppe Antonio Robecco (17..-1804)
75. Francesco Rossi (1630ca-1697)
76. Giovanni Rotondi (1762-1821)
77. Giuseppe Rotondi (1790-1856)
78. Giovanni Salerio († post 1708)
79. Giovanni Battista Sambuco (17..-1807)
80. Giovanni Battista Sammartini (1700/1-1775)
81. Innocenzo Sampietro (1756-1838)
82. Giuseppe Scaccabarozzi (16..-1719)
83. Francesco Sommaruga d'Appiano (1790ca.-post 1850)

84. Bonaventura Terreni (1745ca-1780)
85. Antonio Terzi (1738-1810)
86. Padre Francesco Antonio Urio (16..-1719)
87. Luigi Valaperta (17..-1841)
88. Pietro Paolo Valle (1720ca.-1789)
89. Giuseppe Valtolina (16..-1741)
90. Padre Giovanni Battista Verpelli (1640ca-1690)
91. Giuseppe Vignati (16..-1767)

Epilogo

Appendice I: Calendario delle funzioni quotidiane per l'anno 1772

Appendice II: Prospetto alfabetico delle chiese con maestri di cappella e organisti

Appendice III: Prospetto alfabetico dei musicisti per chiesa

Bibliografia

Tavola delle abbreviazioni

ACDM = Archivio capitolare del Duomo di Milano
ACSA = Archivio capitolare della basilica di S. Ambrogio di Milano
A-KR = Archivio musicale dell'Abbazia di Kremsmunster - Austria
APFP = Archivio Parrocchiale di S. Francesco di Paola di Milano
APGP = Archivio Parrocchiale di S. Giorgio al Palazzo di Milano
APMC = Archivio Parrocchiale di S. Maria del Carmine di Milano
APMP = Archivio Parrocchiale di S. Maria alla Porta di Milano
APM = Archivio Parrocchiale di S. Marco di Milano
APN = Archivio Parrocchiale di S. Nazaro Maggiore di Milano
APS = Archivio Parrocchiale della basilica di S. Simpliciano di Milano
APV = Archivio Plebano di Vimercate
ASCM = Archivio Storico Civico del Comune di Milano
ASDM = Archivio Storico Diocesano di Milano
ASMi = Archivio di Stato di Milano
 AmFR = Amministrazione del Fondo di Religione
 ArFR = Archivio generale del Fondo di Religione
 AG Culto = Atti di Governo, Culto
 AG SP = Atto do Governo, Spettacoli Pubblici
AVFD = Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano
A-Wn = Österreichische Nationalbibliothek
BAM = Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano
BCDM = Biblioteca Capitolare del Duomo di Milano
CH-E = Biblioteca dell'abbazia di Einsiedeln – Svizzera
CH-EN = Biblioteca dell'abbazia di Engelberg - Svizzera
ConsMi = Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi” di Milano
ConsRo = Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Cecilia di Roma
CPMB = Carteggio di padre Martini, Biblioteca della Musica di Bologna
CRSB = Civica raccolta di stampe “Achille Bertarelli” di Milano
CSB = Carteggio Serassi, Biblioteca “Angelo Mai” di Bergamo
CZ-Pkříž = Archivio musicale della chiesa dei Crocigeri di Praga – Repubblica Ceca
D-Mbs = Biblioteca statale di Monaco - Germania
DBI = Dizionario Biografico degli Italiani Treccani
f. = faldone
I-BGc = Civica Biblioteca “Angelo Mai” di Bergamo
I-MC = Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino
I-Mc = Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi” di Milano
I-VIGsa = Archivio Diocesano di Vigevano
NGMo = New Grove Music online
SLUB = Sächsische Landesbibliothek di Dresda – Germania

Nota al trattamento dei documenti

Avendo argomentato con inedite fonti archivistiche, documentali e bibliografiche il presente lavoro di tesi dottorale si dichiara che i testi italiani e latini, manoscritti, a stampa o desunti dalle partiture sono sempre stati trascritti in maniera diplomatica senza sciogliere le abbreviazioni, senza normalizzare i dittonghi latini e senza intervenire sulla punteggiatura.

PARS PRIMA

1. *Status questionis* e premessa metodologica

Nella società d'antico regime la musica sacra è un'espressione artistica che non resta circoscritta alla cornice liturgica o al perimetro della chiesa cui è destinata. L'influsso esercitato dalla cultura del momento, il rispetto di convenzioni determinate dal gusto, esigenze dettate dalle politiche mecenatistiche o dalla sociabilità condizionano un contesto perennemente mutevole. Nei riti della Chiesa il piano trascendente e quello immanente si sovrappongono, giacché la celebrazione liturgica rende culto a Dio e nel contempo edifica l'uomo. Il tentativo di comprendere l'Eterno e scrutare l'Imperscrutabile trova nella musica sacra una significativa agevolazione, dal momento che – pur tendendo all'alterità rispetto ad una dimensione ordinaria – ai compositori non conviene allontanarsi dal linguaggio musicale in voga, pena l'incomunicabilità delle loro composizioni. Al pari di tutte le forme d'arte, anche la musica sacra partecipa di una congiuntura storica irripetibile che indirizza l'atto creativo affinché questo risulti non solo attuale ma anche pienamente comprensibile da committenti e fruitori. Tale consapevolezza, unita al distacco cronologico di oltre due secoli, orienta la metodologia di ricerca, la selezione delle fonti e i criteri adottati per interpretarle.

Le partiture sono naturale oggetto di studio per una indagine musicologica; tuttavia la collazione dei manoscritti riferibili all'ambiente milanese o riconducibili ai locali maestri di cappella non risulta sufficiente per tratteggiare un quadro ampio e organico delle abitudini liturgico-musicali meneghine fra Sette e Ottocento. Gli archivi delle cappelle musicali e i prontuari domestici dei musicisti di chiesa hanno subito i medesimi travagli inflitti al patrimonio archivistico e biblioteconomico milanese dalla sinergia di soppressioni, alienazioni, incuria e bombardamenti. Il riassetto e la razionalizzazione del tessuto ecclesiastico urbano promosso dall'imperatore Giuseppe II (1741-1790) a partire dagli anni '70 del Settecento ha comportato la progressiva soppressione, demolizione o accorpamento delle comunità religiose maschili e femminili con conseguente incameramento o movimentazione dei beni mobili e immobili di ragione degli ordini regolari.¹ La furia rivoluzionaria anticlericale propugnata dai francesi nell'ultimo quinquennio del secolo ha esteso a molte parrocchiali e collegiate, gestite dal clero secolare, la politica inaugurata dal Re Sagrestano,² minando ulteriormente l'integrità e la salvaguardia del patrimonio musicale depositato nelle chiese di Milano. Ad eccezione di poche istituzioni che nonostante l'imperversare delle avversità hanno saputo conservare l'integrità del proprio *status* e del relativo patrimonio – fra tutte solo il Duomo e il santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso – l'ultimo scampolo del XVIII secolo ha forzatamente accompagnato ad esaurimento alcune pratiche e molti fondi musicali.³ Prima del colpo di grazia inferto dai bombardamenti del 1943, il mutamento del gusto e la nascita di una nuova sensibilità liturgica agevolarono l'accantonamento consapevole e la distruzione di molto materiale ritenuto ineseguibile nelle liturgie, prima perché anacronistico, poi perché abusivo. La riforma della musica sacra, suggellata dal *motu proprio* di S. Pio X (1835-1914) del 1903,⁴ dopo un secolo di derive in cui la componente immanente presente nella musica da chiesa si è trovata a coincidere con la

1 FRANCO VALSECCHI, *Giuseppe II: L'offensiva contro la Chiesa*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, Milano 1959, vol. XII, pp. 360-78.

2 VINCENZO FORCELLA, *Chiese e Luoghi Pii soppressi in Milano dal 1766 al 1808*, «Archivio Storico Lombardo», VI (1889), pp. 646-64.

3 MATTEO MARNI, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica. Fonti e testimonianze dal fondo Culto – Parte Moderna dell'Archivio di Stato di Milano*, «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», 1 (2020), pp. 64-76.

4 Il 22 novembre 1903, giorno in cui la Chiesa celebra la memoria della patrona dei musicisti di chiesa che diede il nome al movimento di riforma della musica sacra, nel primo anno del suo pontificato, S. Pio X promulgò il *motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines* sulla disciplina della musica per la liturgia. Il pronunciamento pontificio, invocato dai teorici e dai musicisti che da oltre trent'anni dibattevano sulla necessità di una riforma della musica sacra, raccolse i *desiderata* degli ideologi del movimento ceciliano: estromissione dal tempio di tutto ciò che suonava come calco teatrale, ritorno al canto gregoriano, alla polifonia rinascimentale e superamento dell'estetica bandistico-risorgimentale nella costruzione dei nuovi organi.

causa indipendentista risorgimentale,⁵ ha sancito la creazione di un canone estetico e paradigmatico da rispettare tassativamente nella scelta delle composizioni, nuove o di repertorio, ad uso liturgico. Nel corso dell'Ottocento l'altera rigidità del canto fermo e la lontana limpidezza della polifonia rinascimentale palestriniana furono individuate come antidoto alla deriva militante cui la musica sacra si era lasciata andare.⁶ L'imposizione di un repertorio canonizzato fece tramontare la prassi inveterata della commissione di brani di consumo dalla fortuna effimera che erano, però, fonte primaria di sussistenza per i maestri di cappella e i musicisti di chiesa.

Impegnate ad alimentare un circolo virtuoso di musiche, apparati effimeri, arredi, argenti, dipinti e sfoltorio di centinaia di candele di fine cera veneziana, le confraternite del Santissimo Sacramento, le più disparate congregazioni, gli organi governativi e le moltissime famiglie aristocratiche assicuravano il sostegno economico indispensabile per far prosperare il Settecento milanese, vera età dell'oro per le arti asservite all'altare. Alla luce della committenza sottesa alle celebrazioni cittadine e della partecipazione massiva trasversale ad eventi religiosi che sapevano superare il localismo della contrada o del patronato nobiliare, si comprende come la conoscenza della prassi liturgico-musicale sacra non possa essere esaurita in un'analisi quantitativa o qualitativa delle partiture superstiti. Pur fotografando l'immagine più vicina alla contingenza che ne ha richiesto la realizzazione e sovvenzionato l'esecuzione, le partiture non possono essere fonte unica e bastevole, inoltre per una ricostruzione delle abitudini musicali e celebrative delle liturgie milanesi sette-ottocentesche; le informazioni utili a contestualizzare la musica sacra all'interno del proprio ambiente non possono essere ricavate dalle sole partiture.⁷ La celebrazione liturgica è, nella società d'antico regime, un fenomeno artistico, sociale, culturale e politico di notevole rilievo, giacché è momento in cui gli esponenti delle differenti classi sociali partecipano alla medesima azione di rendimento di grazie o richiesta d'intercessione sotto la volta della stessa chiesa.⁸ L'affondo sulle partiture, fonti musicali primarie, deve essere preparato da una discreta disinvoltura di movimento nel contesto geografico, antropologico, culturale e culturale che si ottiene dal confronto con l'ampio spettro delle fonti complementari, archivistiche, cronachistiche e bibliografiche.

Se la partitura può restituire notizie sul trattamento del testo liturgico, sulla gestione dei tempi e degli spazi, sugli organici, sull'assimilazione di stili, sull'allineamento (o distanziamento) con mode e gusti, fonti complementari come la documentazione archivistica relativa alla gestione delle chiese milanesi, le recensioni a stampa, le cronache, i diari di viaggio, gli epistolari e l'iconografia consentono di apprezzare la complessità del fenomeno che accoglie la produzione musicale sacra. Come qualsiasi composizione non esaurisce il proprio compito terminata la funzione per la quale è stata commissionata, e non limita il proprio raggio d'azione entro i cancelli dell'altare o la cantoria della chiesa in cui è stata eseguita, così la figura del maestro di cappella non può essere costruita soltanto con un elenco sterile di date e impieghi. Nel microcosmo milanese settecentesco non esistono compartimenti stagni che distinguano le maestranze e i repertori impegnati nelle chiese, nelle dimore gentilizie, sulle piazze o nei teatri.⁹ L'intuizione provocatoria proposta da don Luigi Garbini, secondo il quale sono il contesto e l'impiego a rendere 'sacra' la musica,¹⁰ può essere applicata con frutto anche all'ambiente milanese sette-ottocentesco dove i medesimi committenti, compositori, esecutori e fruitori si spostavano di luogo in luogo partecipando ad espressioni diverse del medesimo gusto. Ad eccezione del Duomo, dove tradizioni

5 CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Bari 2015, pp. 28-61.

6 MATTEO MARNI, *La vera storia del Requiem di Verdi*, Giampiero Casagrande Editore, Milano-Lugano 2024, pp. 15-54.

7 MATTEO MARNI, *Fonti musicali d'età moderna all'Ambrosiana*, (*Studia borromaica*, in corso di stampa), e ID. *Nuove fonti per la storia della musica sacra a Milano nel Settecento*, [*Musicology in proress*, in corso di stampa].

8 L'evento pubblico è il contesto dove per eccellenza trova spazio la rappresentazione della società milanese settecentesca. In un regime culturale imperniato sull'identità cristiana, le celebrazioni liturgiche o paraliturgiche costituiscono un'occasione eccellente per manifestare l'organigramma gerarchicamente ordinato delle classi sociali e dei ceti. In questa direzione si muovono studi argomentati e recenti volti a indagare non solo sotto l'aspetto fenomenologico ma anche culturale e contestuale gli allestimenti teatrali, gli oratori, i saggi e le accademie collegiali, le esequie o talune processioni: ALESSANDRA MIGNATTI, *Scenari della città: ritualità e cerimoniali nella Milano del Settecento*, Fabrizio Serra Pisa 2013 e GIOVANNA ZANLONGHI, *Teatri di formazione. Actio, parole e immaginazione nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Vita&Pensiero, Milano 2002.

9 Per un primo inquadramento dell'attività dei maestri di cappella milanesi nel contesto delle residenze dell'aristocrazia urbana si rimanda a MATTEO MARNI, *Trattenimenti musicali nelle dimore milanesi settecentesche* [*Arte Lombarda*, in corso di stampa].

10 LUIGI GARBINI, *Una musica tutta per sé. La musica sacra non esiste*, Giampiero Casagrande editore, Lugano-Milano 2021.

e convenzioni imponevano l'osservazione di uno stile volutamente arcaico e anacronistico in omaggio all'ortodossia tridentina e borromaica,¹¹ il maestro di cappella incaricato di comporre nuove musiche era ben consapevole che la corresponsione delle aspettative di committenti e avventori, la buona riuscita della celebrazione e il rispetto del duplice fine della glorificazione di Dio e dell'edificazione dei fedeli sarebbe dovuta passare per l'adozione del linguaggio musicale corrente, trasversale e comune a tutti i repertori.

Il musicista che la mattina dirige in chiesa una propria messa solenne, al pomeriggio un vespro e alla sera dà un'accademia in un palazzo o impartisce lezioni di musica a un rampollo dell'aristocrazia cittadina non opera distinzioni stilistiche nella musica che scrive ma cerca, piuttosto, il consenso di mecenati e fruitori. Superata la visione idealista del compositore come portatore di un genio irrazionale e ingovernabile se ne ravvisa un profilo, più modesto ma coerente, di abile artigiano. Padrone degli strumenti del mestiere, il maestro di cappella calibra la propria produzione in modo da ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo, facendo economia di temi, melodie o intere arie e sinfonie. Ciò che analiticamente si può ricavare dalle partiture, causa di giudizi soggettivi e faziosi nel recente passato, viene confermato dalla frequenza con cui i nomi dei maestri di cappella compaiono nei documenti, nelle stampe e nelle cronache settecentesche in veste di didatti, protagonisti della vita musicale laica cittadina, applauditi operisti, strumentisti virtuosi o teorici.

La concretezza quotidiana della vita del musicista (da chiesa) fu fraintesa sin dall'enciclica *Annus qui nunc* con cui Benedetto XIV (1675-1758) poneva l'accento sul rispetto delle rubriche liturgiche e sull'ortodossia della musica sacra¹² alla vigilia del giubileo del 1750.¹³ Predicando che la forma è essa stessa sostanza, papa Lambertini raccomanda la verifica della dignità e del buono stato di conservazione dei paramenti e degli arredi sacri, preoccupato che i numerosi pellegrini che avrebbero affollato l'Urbe sarebbero tornati nei rispettivi paesi edificati dalle liturgie romane.¹⁴ Anche l'*ars celebrandi* e la musica sacra furono oggetto del vaglio pontificio: il suono e il canto 'teatrali' sarebbero stati banditi dal Tempio di Dio insieme agli strumenti musicali dal timbro roboante o ammiccante ad un uso marcatamente profano.¹⁵

11 Oltre alla documentazione dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, depositario delle carte, registri e documenti di gestione della cappella musicale della cattedrale, una fonte utile per conoscere il funzionamento e la prassi della medesima cappella è il *Gerletto*, diario manoscritto di memorie, *pontature* e ruoli degli organici redatto nei decenni centrali del Settecento. Conservato in più esemplari fra l'archivio della Veneranda Fabbrica e la Biblioteca Ambrosiana è stato oggetto del saggio di DAVIDE STEFANI, *"Avvenimenti accaduti in tempo de' nostri vecchi". Una fonte settecentesca per la cappella musicale del Duomo di Milano*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 139-44.

12 Salito al soglio pontificio nel 1740 da arcivescovo di Bologna, Prospero Lambertini – bolognese di nascita – nell'enciclica *Annus qui nunc* mostrò d'aver assimilato l'opera teorica, pratica e didattica di due suoi illustri concittadini, Giacomo Antonio Pertì e padre Giambattista Martini. Poco meno di duecento anni dopo la chiusura del Concilio di Trento Benedetto XIV si produsse per ripristinare l'ortodossia dei costumi liturgici e dottrinali della chiesa cattolica. Per un approfondimento si rimanda alla biografia di GAETANO GRECO, *Benedetto XIV*, Salerno editrice, Roma 2011, pp. 152-60.

13 Lettera enciclica *Annus qui nunc* in *Tutte le encicliche e i principali documenti pontifici emanati dal 1740: Benedetto XIV (1740-1758)*, a c. di Ugo Bellocchio, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1993.

14 *Annus qui nunc*, p. 175: «Essendo costume e regola generale che la città di Roma debba precedere, con l'esempio e l'insegnamento, tutte le altre Città, in ciò che concerne i Riti Sacri e le altre cose Ecclesiastiche: anche la storia lo conferma, così come lo conferma quanto Noi ora abbiamo narrato di Carlo Magno, che volendo introdurre il canto Ecclesiastico nel suo Regno, lo fece venire da Roma come dalla sua propria sede. Questo fatto Ci spinge pressantemente e Ci stimola a fare sparire del tutto e tutti gli abusi che si fossero introdotti nel canto Ecclesiastico, e che Noi sopra abbiamo condannati; a farli sparire da ogni Chiesa, se fosse possibile, ma in modo speciale dalle Chiese della Città di Roma. E come Noi non lasciamo di dare gli ordini necessari ed opportuni al Nostro Cardinale Vicario in Roma, così lei, Venerabile Fratello, non lasci di pubblicare, se è necessario, editti e leggi, che siano in armonia con questa Nostra Lettera circolare, e che regolino il canto Ecclesiastico in base alle disposizioni prescritte e stabilite nella presente Nostra Lettera, affinché si dia finalmente inizio alla riforma della musica ecclesiastica».

15 *Annus qui nunc*, pp. 162-63: «Stando così le cose, ciascuno può facilmente immaginare quale opinione si faranno di noi i pellegrini appartenenti a regioni dove non si adoperano gli strumenti musicali, e che, venendo da noi e nelle nostre città, ne udranno nelle chiese il suono, come si fa nei teatri ed in altri luoghi profani. Certamente vi verranno anche degli stranieri appartenenti a regioni ove, nelle chiese, si usano il canto e gli strumenti musicali, come avviene in alcune nostre regioni; ma, se questi uomini sono persone sagge ed animate da vera pietà, certamente si sentiranno delusi di non trovare nel canto e nella musica delle nostre Chiese il rimedio che desideravano applicare per guarire il male che imperversa a casa loro. Infatti, lasciando da parte la disputa che vede gli avversari divisi in due campi (quelli che condannano e detestano nelle Chiese l'uso del canto e degli strumenti musicali, e, dall'altra parte, quelli che lo approvano e lo lodano), non vi è certamente nessuno che non desideri

Nonostante l'enciclica resti lettera morta e, anzi, preluda al momento di massimo splendore e opulenza della musica sacra nell'Italia centro-settentrionale prima dell'instabilità politica e delle incertezze economiche di fine secolo, l'idea di coagulare attorno al termine 'teatrale' tutti gli abusi liturgico-musicali avrà gran fortuna lungo tutto l'Ottocento e sarà recepita da S. Pio X nel successivo *motu proprio* del 1903 sulla musica sacra, *Inter pastoralis officii sollicitudines*.¹⁶ Il concetto di teatro e lo stigma della teatralità mutano, fisiologicamente, nel tempo: quello che a metà Settecento sembra un mero termine antitetico da contrapporre alla chiesa nell'eterna dialettica fra sacro e profano, nel 1903 verrà raccolto da papa Sarto dopo la strumentalizzazione, rivoluzionaria prima e risorgimentale poi,¹⁷ che al melodramma verrà associato sin dal teatro giacobino.¹⁸

Benché i maestri di cappella non distinguano, almeno in termini di linguaggio musicale, il sacro dal profano e non commettano intenzionalmente dissacrazioni dell'atmosfera rarefatta della liturgia con indebiti travasi operistici, una rilettura *ex post* della storia della musica sacra in Italia ha compromesso la raffigurazione oggettiva dei fatti, pregiudicando uno sguardo d'insieme sui repertori, sui musicisti e sui contesti che avrebbe restituito ben altri profili e consuetudini. Propugnatori del progetto catartico nato in seno al movimento di riforma della musica sacra, taluni critici musicali e musicologi hanno fatto proprio il canone estetico e normativo ceciliano,¹⁹ individuando nella scuola romana rinascimentale l'età dell'oro della storia della musica sacra post-tridentina, e in Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) un nuovo Prometeo.²⁰ La cronologia milanese vede, secondo questi canoni, negli episcopati di Carlo (1538-1584) e Federico Borromeo (1564-1631) la palingenesi della propria storia della musica sacra, il momento più alto dove l'applicazione letterale dei precetti conciliari ad opera dei maestri di cappella nominati personalmente dagli arcivescovi ambrosiani per la cappella metropolitana produce il repertorio perfetto e paradigmatico. Mitizzando l'età borromaica e assolutizzando il linguaggio musicale allora in voga come *non plus ultra*,²¹ quel che seguì (assecondando la prevedibile evoluzione della sensibilità e del gusto) fu interpretato come una progressiva caduta nel baratro della decadenza.²² Considerazioni appiattite sul piano fenomenologico delle partiture possono far assurgere la soggettività di un'impressione a metro di

una certa differenziazione tra il canto Ecclesiastico e le teatrali melodie, e che non riconosca che l'uso del canto teatrale e profano non deve tollerarsi nelle Chiese».

16 PIO X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, [s.e.], Città del Vaticano 1903.

17 MARNI, *La vera storia del Requiem di Verdi*, pp. 15-54.

18 ALESSANDRA PALIDDA, *Urban Spectacle in Republican Milan*, Cambridge University Press, Cambridge 2023.

19 La propaganda ceciliana ha beneficiato per oltre mezzo secolo degli articoli e delle recensioni pubblicate a corredo dei pronunciamenti ufficiali dei presuli italiani sulle colonne della rivista *Musica Sacra*. Fondata a Milano nel 1877 dai sacerdoti Guerrino Amelli e Jacopo Tomadini, *Musica Sacra* fu l'organo di stampa ufficiale del movimento ceciliano, la principale e più efficace freccia nella faretra dei propugnatori della riforma. Pubblicata a cadenza mensile, la rivista fu da subito accompagnata dal *Repertorio economico*, un supplemento di partiture composte *ad hoc* o estratte dal repertorio del Rinascimento e primo barocco necessarie per l'applicazione pratica e immediata dei postulati teoretici. Per un approfondimento sugli ideologi ceciliani della prima ora e sul loro pensiero si rimanda a volumi recenti nei quali il livore proprio dei riformatori militanti e l'esaltazione della loro causa sono stati debitamente accantonati a favore di uno sguardo storico e oggettivo (MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano. Le visioni di don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena*, Olschki, Firenze 2011 o DANIELA GALESI, *La riforma della musica sacra a fine Ottocento*, LIM, Lucca 2018).

20 Tale consapevolezza emerge con sempre maggiore chiarezza anche nei contributi pubblicati dalla *Gazzetta Musicale di Milano* a firma di anonimi estensori negli anni '70 e '80 dell'Ottocento, mostrando come non solo una rivista specialistica come *Musica Sacra* ma l'intera opinione pubblica (musicale) italiana allora stesse convergendo su comuni vedute in riferimento alla riforma della musica sacra. L'applicazione surrettizia del paradigma ceciliano trovò, comunque, non pochi ostacoli nel clero e nei molti musicisti di chiesa che sperimentavano quotidianamente l'efficacia e la positiva ricezione del repertorio eseguito tradizionalmente da almeno un secolo nelle chiese italiane.

21 FEDERICO MOMPELLIO, *La cappella del Duomo [di Milano] dal 1575 al 1714*, in *Storia di Milano*, vol. XVI, pp. 553-73.

22 MOMPELLIO, *La cappella del Duomo [di Milano]*, pp. 553-73. Claudio Sartori e Guglielmo Barblan esprimono nel paragrafo introduttivo del saggio il disagio per quella che da loro è ritenuta come l'epoca più buia della storia della musica nel Duomo di Milano: «La fedeltà verso i noti principi non venne meno, lungo il Settecento, alla musica del Duomo, una fedeltà rara davvero, mentre il genio della musica procedeva a originali conquiste. Purtroppo le numerosissime opere scritte per la cattedrale milanese dai suoi maestri settecenteschi, se testimoniano la prosecuzione d'una attività intensa lungo tutto il secolo, peccano di una deplorabile povertà in valore d'arte. Quelle composizioni offrono spesso, per stile a cappella, sciatte armonie camuffate polifonicamente o saggi di accademica dottrina e, per stile "moderno", pagine sovente minacciate o guaste da una melodiosità facilona, epidermica; di quegli autori nessuno merita l'attenzione rivolta, per quanto ci riguarda e nei limiti qui consentiti, a taluni dei musicisti precedenti».

giudizio²³ e condannare a un'immeritata *damnatio memoriae* un'epoca della storia della musica sacra milanese per la quale, oggettivamente, sopravvivono numerose fonti complementari utili per fare chiarezza. Dagli approcci tardo ottocenteschi di Damiano Muoni (1820-1894), primo storico incuriosito dalla teoria dei maestri di cappella del Duomo di Milano,²⁴ sino agli ampi capitoli dedicati alla storia della musica milanese nell'enciclopedia Treccani pubblicati negli anni '60 del secolo scorso, la bilancia pende prevedibilmente verso gli autori del primo barocco o a parità, nel caso di Guglielmo Barblan (1906-1978) e Claudio Sartori (1913-1994) nella trattazione del XVIII secolo nella *Storia di Milano*, verso la locale scuola sinfonica.²⁵ Se la pubblicazione di Muoni vede la luce nel momento di elaborazione del pensiero ceciliano nella città che fu capitale italiana del movimento di riforma della musica sacra, risultando così inserita organicamente entro le corrispondenti coordinate culturali, la metodologia adottata dagli autori dei capitoli musicologici della *Storia di Milano* appare anacronistica e incoerente nella seconda metà del Novecento. L'eponimo del mondo musicale milanese settecentesco, Giovanni Battista Sammartini (1700-1775), viene esaltato come padre nobile della sinfonia e, allo stesso tempo, annoverato fra i maestri di cappella responsabili della decadenza della musica sacra in città. Figure di primo piano nell'ambiente culturale e musicale meneghino sono citate soltanto nominalmente e relegate alla generica categoria dei 'maestri di cappella', ignorando non solo la molteplicità degli incarichi assunti dai medesimi musicisti in ambiti differenti, ma anche la complessità della scena entro cui questi si trovavano ad operare.

Il superamento di una storiografia soggettiva e partigiana ha propiziato, finalmente, una narrazione della storia della musica a Milano più vicina alla realtà dei fatti, sostenuta dalle fonti di prima mano.²⁶ Pur soggetti a potenziali manipolazioni e interpretazioni distorte, i documenti d'archivio e le partiture impongono l'accantonamento dei preconcetti per lasciare spazio alla sincerità dei fatti. Saggi e pubblicazioni apparse negli ultimi decenni hanno avviato una prima ricognizione di aspetti specifici della

23 Valutando le partiture su un supposto piano di oggettività analitica, estraendole dal contesto, dalla vicenda biografica dei compositori e dalla sensibilità del momento storico si rischia di incorrere in giudizi ingenerosi, specialmente se vengono istituiti arbitrari confronti con epoche distanti. Barblan e Sartori commentano l'operato di Gianandrea Fioroni, che nella Milano settecentesca godeva della fama di miglior contrappuntista ed esponente di punta dello stile osservato, con la sola analisi delle partiture. Lette in relazione ad un riferimento paradigmatico altro – in questo caso i maestri di cappella del Duomo d'età borromaica – senza considerare il mutamento perenne e fisiologico del linguaggio musicale e della percezione di ciò che sarebbe dovuto essere ortodosso, i musicologi formulano un commento miope: «Il successore Giovanni Andrea Fioroni, nato a Pavia nel 1704 [recte, 1716] e allievo a Napoli di Leonardo Leo, al sicuro dominio della materia raggiunto a così illustre scuola univa una fantasia feconda e piacevole, ma la sua vastissima opera per il Duomo, senza dubbio la migliore fra quanto esso conserva dei suoi maestri di quel secolo, è minata da superficialità di costume artistico ed egli non può venir considerato più d'un gradevole "produttore" di musica. D'una sua pagina mi valgo per esemplificare certo canto virtuoso risuonato nella cattedrale milanese, un brano che testimonia un aspetto deterioro del tempo» (MOMPELLIO, *La cappella del Duomo dal 1714*, p. 555). Altrettanto ingrata è la sentenza sprezzante espressa sulla produzione sacra di Carlo Monza, il maestro di cappella della cattedrale che traghetterà la cappella musicale dall'ultimo scampolo dell'età galante alla vigilia dell'impero napoleonico: «Le sue opere profane, è stato scritto, "in harmonischer und melodischer Hinsicht ohne individuelle Interesse sind" e il loro autore possiedono "eine leichte Hand, aber wenig schöpferische Substanz". I medesimi concetti valgono per le sue opere sacre conservate al Duomo; centinaia di pagine composte a briglia sciolta avendo ben poco da dire, esse riflettono le mortificanti condizioni cui andava abbassandosi la musica da chiesa in Italia» (MOMPELLIO, *La cappella del Duomo dal 1714*, pp. 558-59). Benché allievo di Fioroni e da decenni organista del Duomo, Agostino Quaglia segna – secondo i commentatori – un'ulteriore flessione della parabola discendente. Nato a Milano nel 1744 e allievo del Fioroni, dal 1773 Quaglia era primo organista del Duomo. Per il contemporaneo Gervasoni, egli «si distinse soprattutto con varie messe e vesperi a otto parti reali; invero il suo discorso a cappella offre una certa apparenza di autenticità, ma è povero musicalmente; la povertà scende a miseria nelle musiche dove la retorica polifonica non interviene» (MOMPELLIO, *La cappella del Duomo dal 1714*, pp. 562-63).

24 DAMIANO MUONI, *Gli Antignati organari insigni e serie dei maestri di cappella del Duomo di Milano*, Tipografia Bortolotti, Milano 1883.

25 CLAUDIO SARTORI, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700*, in *Storia di Milano*, vol. XVI, pp. 620-60.

26 Nel ventennio intercorso fra la pubblicazione dei saggi dedicati alla storia della musica in città nell'ambito della *Storia di Milano* della Fondazione Treccani e il volume miscelaneo *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, NED, Milano 1986, la distorsione post-ceciliana della narrazione oggettiva dei fatti si riduce progressivamente. Pur non avendo ancora avvertito la necessità d'allargare lo sguardo oltre le partiture, sulla scorta delle perlustrazioni archivistiche compiute dal maestro di cappella del Duomo monsignor Luciano Migliavacca, Gian Nicola Vessia osserva con positiva criticità la produzione di Gianandrea Fioroni e Carlo Monza. Senza lasciarsi condizionare dai testi di Claudio Sartori, che sono comunque citati e conosciuti, la storia della musica in cattedrale e i copiosissimi fondi musicali vengono indagati come fenomeni oggettivi, tanto che pionieristici tentativi di scavo archivistico hanno riportato sotto le volte del Duomo le messe brevi di Giuseppe Sarti e due *Magnificat* di Carlo Monza.

vita musicale milanese settecentesca, aprendo qualche spiraglio d'obiettività su aspetti puntuali approcciati con il metodo storico e scientifico più aggiornato.²⁷ Lo sguardo d'insieme su un momento cruciale per la storia della musica sacra in città può essere tuttavia ottenuto soltanto dalla ricomposizione del contesto urbanistico, culturale, sociale, politico e religioso, oltre che dalla conoscenza dei protagonisti che l'hanno abitato; tutto ciò non può prescindere dalla consultazione sistematica delle fonti archivistiche, documentarie e bibliografiche antiche.²⁸ La complessità del fenomeno musicale, a Milano come nel resto dell'Europa d'antico regime, interseca varie dimensioni, compresi piani apparentemente lontani dalla specificità dell'oggetto di studio. La molteplicità degli aspetti da indagare giustifica dunque l'ampio spettro delle fonti compulsate al fine di individuare l'impalcatura di rapporti e convenzioni che sorregge la sociabilità milanese nelle sue varie sfaccettature.²⁹

Non limitando alle sole partiture il bacino delle fonti prese in esame, ma considerandole piuttosto come espressione peculiare del dato musicale in un repertorio più vasto e articolato, queste tratteggiano un reticolo di rapporti che collega gli attori coinvolti sulla scena, gli spazi e il tempo. Il dato musicale si trova al centro di indagini sui luoghi reali e metaforici della musica nel paesaggio sonoro³⁰ milanese, dalla localizzazione degli spazi destinati alla musica all'interno degli edifici sacri – cantorie, poggiali, bertesche, logge, piattaforme posticce – sino alla dislocazione delle chiese nella geografia urbana. Allo stesso modo la partitura partecipa ad eventi più articolati della sola funzione liturgica che è chiamata ad impreziosire: una messa, un vespro, un mottetto, una cantata votiva possono essere annunciate dal suono

27 LUIGI COLLARILE, *Reminiscenze milanesi nel Requiem in Re minore KV 626 di Mozart?*, in *La nostra musica di chiesa è assai differente*, a c. di Rosa Cafiero, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, SEDM, Roma 2018, pp. 161-206; ALESSANDRA PALIDDA, *Exultate, jubilate: musica sacra?*, in *La nostra musica di chiesa*, pp. 207-26; *La musica sacra nella Milano del Settecento*; Andrea Stefano Fioré (1686-1732), *musicista dal vasto talento*, a c. di Mariateresa Dellaborra, LIM, Lucca 2010; *Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environment*, a c. di Anna Cattoretti, Brepols, Turnhout 2004; MARINA VACCARINI GALLARANI, *L'ambrosianità del contesto nella storia dell'oratorio milanese*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, a c. di Paola Besutti, Olschki, Firenze 2002, pp. 453-88; *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a c. di Sergio Martinotti, vol. II, Vita&Pensiero, Milano 2000; MARIATERESA DELLABORRA, *La musica sacra del XVIII secolo in area milanese. Aspetti e stili*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV (1999), pp. 67-90; MARINA VACCARINI GALLARANI, *Le cantate sacre per i cinque venerdì di Quaresima eseguite nella Congregazione del Santissimo Entierro in San Fedele a Milano*, «Rivista Internazionale Musica Sacra», XVIII (1997), pp. 65-91; *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a c. di Sergio Martinotti, vol. I, Vita&Pensiero, Milano 1996; *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a c. di Anna Maria Cascetta e Roberta Carpani, Vita&Pensiero, Milano 1995.

28 La scarsa frequentazione con il contesto milanese e le sue fonti archivistiche pesa sulla restituzione parziale di un quarantennio di vita musicale meneghina ricostruito nella monografia di CHRISTOPH RIEDO, *Kirchenmusik in Mailand von 1743 bis 1783. Birtualität im Kontext der ambrosianischen und römischen Liturgie*, Peter Lang, Berna 2021.

29 A tal proposito si segnala la lettura della 'sinfonia milanese' nella sua natura di fenomeno pubblico e occasione di sociabilità offerta da CESARE FERTONANI, *La sinfonia "milanese" e la sociabilità nella Lombardia del Settecento: prospettive per una ricerca*, in *Turismo musicale: Storia, Geografia, Didattica*, a c. di Rosa Cafiero, Guido Lucarno, Raffaela Gabriella Rizzo, Gigliola Onorato, Pàtron, Bologna 2020, pp. 50-60.

30 Il concetto di paesaggio sonoro è stato formulato una prima volta negli anni '70 del secolo scorso dal compositore e musicologo canadese Raymond Murray Schafer (1933-2021), teorizzato nel volume RAYMOND MURRAY SCHAFER, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, Rochester 1977 (prima edizione italiana RAYMOND MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro. Un libro di storia, di musica, di ecologia*, Ricordi, Milano 1985): «Any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape, or an acoustic environment as a soundscape» (SCHAFER, *The soundscape*, p. 7). Lo studio del paesaggio sonoro è terreno d'incontro per discipline afferenti a differenti ambiti, dalla storia della musica all'etnomusicologia, dall'antropologia culturale alla sociologia sino alla geografia e all'urbanistica. Negli ultimi decenni il paesaggio sonoro è stato al centro della riflessione di musicologi, geografi, sociologi e antropologi che hanno declinato secondo le proprie discipline e i propri metodi d'indagine un concetto duttile e malleabile secondo le rispettive specificità: *La musica come geografia: suoni, luoghi e territori*, a c. di Elena Dell'Agnese e Massimiliano Tabusi, Società Geografica Italiana, Roma, 2016 e *The acoustic city*, a c. di Matthew Gandy e Benny Nilsen, JOVIS, Berlino 2014. Un allargamento della prospettiva sull'oggetto d'indagine consente di spostarsi dal dato musicale, dalla partitura o dall'espressione propria della 'musica colta' ad una dimensione ibrida che coinvolge le manifestazioni di canto e suono popolare e i rumori della città: nel caso specifico della Milano settecentesca le processioni, i rintocchi di campane, gli spari a salve dei cannoni, lo scoppio di mortaretti, le acclamazioni dei fedeli e, in generale, i suoni della città meritano attenzione nella restituzione aderente alla realtà del paesaggio sonoro. Per una panoramica sul paesaggio sonoro delle città italiane in età moderna si rimanda al saggio di LUIGI COLLARILE, MARIA ROSA DE LUCA, et AL., *Geografie sonore. Il suono come elemento dello spazio urbano nell'Italia dell'età moderna*, in *Città e ambiente nell'era dell'antropocene e della globalizzazione*, a c. di Salvatore Adorno e Raffaele Milani, AISU, Torino 2020, pp. 5-18.

di campane o dalle salve dell'artiglieria, essere precedute da novene, tridui o processioni e rappresentare il culmine (musicale) di sacri festeggiamenti che proseguono oltre il termine della funzione, anche fuori dalle mura della chiesa. Fogli di annunci, manifesti, cronache e almanacchi preposti alla diffusione di notizie relative a funzioni straordinarie officiate nelle molte chiese di Milano mostrano come la musica sacra – specialmente quando prodotta dai migliori maestri di cappella cittadini ed eseguita dai musicisti più virtuosi disponibili sulla piazza – fosse un'attrattiva per autoctoni e visitatori stranieri.³¹ L'*horror vacui* musicale in cui vive la città di Milano nel Settecento giustifica la produzione di pubblicazioni effimere volte a convogliare nelle chiese una vasta platea di ascoltatori, disomogenea per condizione sociale e retroterra culturale ma accomunata dal medesimo sentimento religioso. I mecenati delle frequentissime iniziative erano mossi dalla volontà di glorificare l'Altissimo attraverso il culto della Madonna e dei Santi guardando al bene spirituale dei molti convenuti, tuttavia allo stesso tempo non potevano non rispettare le convenzioni della sociabilità sottese a qualsiasi evento pubblico. La trasversalità dei partecipanti rendeva le celebrazioni religiose occasioni di autorappresentazione per l'intera società milanese, riunendo sotto le volte della medesima chiesa i nobili committenti, l'apparato statale, la borghesia urbana e le fasce più povere. Naturale oggetto d'indagine della ricerca musicologica, la musica sacra merita di essere compresa nei suoi usi, nei suoi protagonisti e nei suoi contesti con il sostegno di fonti primarie – le partiture – e complementari senza dimenticare che, nella percezione antica, questa era solo uno degli aspetti di un più complesso tripudio sinestetico fatto di apparati effimeri, arredi, argenti, reliquie, candele, sermoni e nuvole d'incenso. Mossi da questa consapevolezza, sulla scorta della varietà delle fonti esaminate e del metodo adottato, si cercherà di restituire un quadro completo, coerente e contestualizzato della musica sacra a Milano fra gli inizi del Settecento e l'età della Restaurazione nella congiuntura storica che l'ha prodotta.

2. Nuove fonti per la storia della musica sacra a Milano

Per arrivare a contestualizzare coerentemente il dato musicale all'interno dell'ambiente che ha richiesto la produzione e l'esecuzione della partitura è necessario delineare il quadro della geografia urbana milanese settecentesca, così da collocare non solo i maestri di cappella, gli organisti, i festeggiamenti o i culti particolari all'interno di ciascuna chiesa ma anche, macroscopicamente, gli stessi luoghi di culto nell'assetto urbanistico. Dal tripudio opulento dei decenni centrali del Settecento³² alle soppressioni e demolizioni del periodo repubblicano francese, le chiese di Milano partecipano della storia politica,³³ culturale³⁴ e sociale della città, delineandone il volto e mostrandosi come cartina al tornasole del sentimento religioso dei milanesi. Rinfocolata dall'attuazione dell'etica e della morale tridentina durante gli episcopati dei cardinali Carlo e Federico Borromeo, la religiosità dei milanesi si è concretizzata nel restauro, riedificazione o costruzione *ex novo* di molte chiese nell'arco cronologico compreso fra l'ultimo quarto del secolo XVI e la metà del successivo. Sfogliando le opere d'erudizione storico-artistica milanese compilate fra la fine del Cinquecento e il secondo Settecento e gli atti delle visite pastorali condotte nelle chiese della città è possibile seguire il fermento che ha accompagnato due secoli di arricchimento del patrimonio e di continuo allineamento stilistico dal gusto manierista dell'età borromaica sino al rococò del periodo galante. Nell'anno in cui Federico Borromeo veniva destinato alla cattedra che fu di Ambrogio e di suo cugino Carlo, il gesuita padre Paolo Morigia (1525-1604) dava alle stampe la *Nobiltà di Milano* (1595).³⁵ Articolata in sei libri, l'opera del religioso descrive altrettante sfaccettature del concetto di nobiltà in riferimento alla città di Milano, dai corpi santi che si venerano nelle chiese, ai papi, cardinali e vescovi, uomini illustri nel campo delle arti e aristocratici che vi sono nati. Nel libro terzo, dedicato ai

31 MATTEO MARNI, *La musica sacra come attrattiva per nobili di passaggio e "forastieri" nella Milano del Settecento*, in *Turismo musicale*, pp. 61-8.

32 ROSITA LEVI PISETSKY, *La vita e le vesti dei milanesi del '700*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 857-948.

33 ADA ANNONI, *Gli inizi della dominazione austriaca*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 3- 265.

34 GIOVANNI SEREGNI, *La cultura milanese del Settecento*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 569-639.

35 PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Pacifico Pontio, Milano 1595.

milanesi che si sono distinti nelle arti, padre Morigia tratteggia un primo profilo biografico di qualche maestro di cappella, organista e musicista.³⁶ La positiva accoglienza riscontrata dalla *Nobiltà di Milano* spinge il suo autore a licenziare, un anno prima della morte, una nuova opera descrittiva dedicata più specificamente all'elencazione delle più insigni reliquie possedute dalle moltissime chiese della città. Nel *Santuario della Città, e Diocesi di Milano* (1603)³⁷ non mancano ragguagli su organi³⁸ o feste di particolare devozione che annualmente vengono allestite in onore dei santi. Il prototipo della descrizione dei tesori devozionali e artistici custoditi nei sacelli cittadini, ripartiti geograficamente per sestieri, trae origine dalla fotografia minuziosa di ciascuna chiesa gestita dal clero secolare che si ricava dagli atti delle visite pastorali condotte periodicamente dall'ordinario diocesano, come prescritto dai dettami tridentini.³⁹ Nel 1566 S. Carlo intraprende la prima visita pastorale⁴⁰ – estesa anche alle diocesi ricadenti entro il territorio metropolitano milanese – incarnando il paradigma del vescovo tridentino⁴¹ e consegnando agli archivi della curia una istantanea del patrimonio ecclesiastico, della composizione del clero e della società ambrosiana nel terzo quarto del XVI secolo. Il degrado morale e materiale dilagante nella prima età barocca si riflette nelle precarie condizioni di conservazione di molte chiese visitate dal Borromeo: la poca riverenza per le cose sacre è naturale conseguenza di una mentalità lassista, strenuamente combattuta dal concilio di Trento.⁴² Nel tentativo di arginare la deriva, l'arcivescovo di Milano conclude le visite pastorali con perentorie *ordinationes* volte a ristabilire il decoro dei luoghi di culto attraverso restauri, ricostruzioni, migliorie o acquisti di suppellettili. Pena l'interdetto e l'impossibilità di officiare su un altare o in una chiesa ritenuta *indecens*, le nascenti confraternite del Santissimo Sacramento⁴³ e le amministrazioni si prodigarono per corrispondere alle ordinazioni arcivescovili, innescando un'ampia opera di rinascita che si concluderà durante il pontificato milanese di Federico Borromeo. L'Archivio Storico Diocesano di Milano custodisce nella sezione X le copie calligrafiche degli atti delle visite pastorali compiute dagli arcivescovi ambrosiani fra l'ultimo Quattrocento e l'episcopato ottocentesco di Bartolomeo Carlo Romilli (1794-1859).⁴⁴ La consultazione delle fonti archivistiche

36 MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, pp. 185-87. Padre Morigia riporta qualche notizia su musicisti contemporanei o attivi nella generazione precedente alla sua: Lucio Cavenago, Prete Egidio, Giovanni Battista Secchione, Giuseppe Caimo, Francesco Milano, Guglielmo Arnone, Cesare Borgo, Ottavio Bariola, Camillo Perego, Orazio Nanterni, Giovanni Stefano Limidi, Riccardo Rognoni, Ercole Coneo e Lucio Castelnovate. Completa l'elenco un ragguaglio sulla vocazione musicale di alcuni monasteri femminili, citando quelli di S. Maria Maddalena e S. Maria Assunta.

37 PAOLO MORIGIA, *Santuario della città, e Diocesi di Milano nel quale si contiene il numero, e nome de tutti li Corpi Santi, Teste e Reliquie, che sono in tutte le Chiese della città, di porta in porta, e in quelle della Diocesi*, Antonio degli Antonii, Milano 1603.

38 MORIGIA, *Santuario della città*, [la stampa non è corredata dai numeri di pagina], descrivendo la ricostruzione della chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo l'autore annota che: «di presente se gli fa un Organo che non sarà inferiore a moltissimi della nostra Città».

39 La sessione XXIV del Concilio di Trento prescrive che il vescovo diocesano visiti periodicamente le parrocchie sottoposte alla propria giurisdizione al fine di vigilare sull'applicazione della dottrina e della morale conciliare e manifestare, allo stesso tempo, il proprio zelo pastorale. Il formulario della visita pastorale prevede, come primo atto dopo l'accoglienza del presule solennemente rivestito degli abiti pontificali, un momento di adorazione eucaristica e la ricognizione degli arredi e delle reliquie custodite nelle chiese. Il resoconto della visita, corredato dalla descrizione della chiesa e dagli inventari, viene depositato negli archivi centrali della curia e nell'archivio parrocchiale.

40 AMBROGIO PALESTRA, *Le visite pastorali della diocesi di Milano*, «Archivia Ecclesæ», XXII-XXIII (1979-1980), pp. 129-41.

41 *Le visite pastorali al tempo di San Carlo Borromeo*, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1996; ANGELO MAJO, *S. Carlo Borromeo: vita e azione pastorale*, NED, Milano 1993; ANGELO TURCHINI, *Le ordinazioni al sacerdozio nella diocesi di Milano dall'età di Federico Borromeo alla fine del Settecento*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, a c. di Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi, Vita&Pensiero, Milano 1988, pp. 3-33.

42 Alla dubbia condotta morale di molti presbiteri corrispondevano precarie condizioni di conservazione e fruizione delle chiese urbane e del forese. Principiando la prima visita pastorale nel territorio della sua giurisdizione metropolitana dalla Pieve di Gorgonzola, nel 1566, S. Carlo rimase deluso dal suo clero e dallo stato di desolazione in cui versavano troppi edifici sacri. Gli atti della prima visita pastorale condotta dal Borromeo sono stati pubblicati parzialmente da LUCIO CAVANNA – GIORGIO GORLA, *Disordini, superstizioni e abusi a Vignate e nei paesi della Martesana al tempo di San Carlo Borromeo*, «Storia in Martesana», I (2008), pp. 1-52.

43 DANILO ZARDIN, *Confraternite e vita di pietà nelle campagne lombarde tra 500 e 600*, NED, Milano 1981 e ID. *San Carlo Borromeo ed il rinnovamento della vita religiosa dei laici: due contributi per la storia delle confraternite nella diocesi di Milano*, Centro stampa Olgiati, Legnano 1982.

44 *Visite pastorali alle pievi milanesi (1423-1856), inventario a cura di Ambrogio Palestra*, Multigrafica Editrice, Roma 1971. L'archivio della Curia arcivescovile, ora Archivio Storico Diocesano di Milano, possiede le copie calligrafiche delle visite pastorali condotte dagli arcivescovi ambrosiani, tuttavia una copia degli atti e delle ordinazioni veniva lasciato anche nell'archivio della

consente di seguire diacronicamente l'evoluzione e le modifiche del patrimonio ecclesiastico milanese, fornendo informazioni sulla collocazione degli organi all'interno delle chiese, sulla presenza di cappelle musicali o organisti stipendiati e sui festeggiamenti straordinari allestiti. Nell'arco dei due secoli intercorsi fra la visita compiuta da S. Carlo e quella indetta negli anni '70 del Settecento dal successore Giuseppe Pozzobonelli (1696-1783) la consistenza della dotazione organaria delle chiese di Milano cambia radicalmente, giacché i parecchi strumenti mobili e *gestatori* rintracciati nei sopralluoghi cinque e seicenteschi risultano ormai sostituiti da organi da cantoria.⁴⁵ Dopo aver descritto architettonicamente e artisticamente la chiesa, principiando dal tesoro più prezioso custodito nell'ostensorio del tabernacolo e proseguendo con le reliquie ricoverate negli stipi delle sacrestie, il visitatore ricostruisce – per quanto possibile – la storia dell'edificio sacro attraverso pergamene, documenti d'archivio o lapidi rinvenute durante l'ispezione. All'esame delle mura, degli arredi e degli apparati decorativi segue il censimento del clero residente nei confini della giurisdizione parrocchiale, un approssimativo *status animarum* e, in conclusione, il prospetto economico del beneficio parrocchiale con la distinta dei legati di messa attivi e delle rendite. Le chiese gestite dal clero diocesano, così come le regolari, sopravvivevano o prosperavano grazie alle elemosine e alle entrate assicurate dall'adempimento di legati, le celebrazioni di messe da requiem e uffici di suffragio a beneficio delle anime purganti.⁴⁶ Riservata una somma per il sostentamento del parroco, dei sacerdoti residenti e dei chierici, attraverso i proventi delle offerte i sacerdoti, coadiuvati dai capitoli dei delegati, intraprendevano periodiche opere di ammodernamento e migliorie delle strutture, aggiornamento degli apparati decorativi e sovvenzione di sontuosi festeggiamenti straordinari con il concorso dei migliori musicisti della città.

2.1. Torre, Latuada e le opere d'erudizione storico-artistica

Nell'arco di un decennio, fra il 1666 e il 1674, vedono la luce due opere didascaliche dedicate alla descrizione dei monumenti di Milano debitrice della visione e metodologia applicata durante la visita pastorale: la *Relatione della città e stato di Milano* (1666) di Galeazzo Gualdo Priorato (1606-1678)⁴⁷ e *Il ritratto di Milano* (1674) di Carlo Torre (1609-1679).⁴⁸ Benché i rispettivi autori differiscano per formazione, provenienza e professione,⁴⁹ i due testi offrono le coordinate storiche, artistiche e geografiche imprescindibili per muoversi con cognizione di causa nell'ambiente musicale sacro milanese d'inizio Settecento. Sfogliando le pagine del *Ritratto di Milano* del Torre si ha l'impressione di percorrere le antiche strade della città spazzate via da scellerati piani urbanistici e dai bombardamenti dell'ultima guerra mondiale, immergendosi nella spazialità urbana costruita da chiese, conventi, monasteri, palazzi, piazze e contrade che erano in relazione le une con le altre. La sinergia fra le opere di erudizione storico-artistica, le molte mappe settecentesche della città di Milano, che collezioni quale la Civica Raccolta di Stampe

parrocchia visitata. La produzione in duplice copia e i differenti luoghi di conservazione hanno permesso la sopravvivenza degli atti anche di parrocchie soppresse i cui archivi – salvo i registri dei sacramenti – sono stati dispersi o alienati sullo scadere del secolo XVIII.

45 MATTEO MARNI, *Organi mobili e regali nelle chiese di Milano nei secoli XVII e XVIII*, «Arte organaria italiana», XV (2023), pp. 257-68.

46 Lo schema della visita pastorale approntato da S. Carlo nella seconda metà del Cinquecento, tanto nella parte rituale compiuta dall'arcivescovo (o da un suo delegato), quanto nella struttura seguita nella compilazione del volume degli atti depositato nell'archivio parrocchiale e in quello della Curia arcivescovile, resta invariato sino alla visita compiuta negli anni '50 dell'Ottocento dall'arcivescovo Bartolomeo Carlo Romilli. Le traversie legate al traumatico processo di unificazione nazionale e la tensione sussistente fra il neonato Regno d'Italia e la chiesa fedele al papa prigioniero in Vaticano interruppero, negli anni della breccia di Porta Pia e del *non expedit*, le visite pastorali, riprese soltanto nella prima decade del nuovo secolo dal cardinale Andrea Carlo Ferrari.

47 GALEAZZO GUALDO PRIORATO, *Relatione della città e stato di Milano sotto il governo dell'Eccellentissimo Sig. Don Luigi de Guzman Ponce di Leone*, Ludovico Monza, Milano 1666.

48 CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri*, Federico Agnelli, Milano 1674.

49 Per un profilo biografico completo si rimanda alle voci dedicate ai due scrittori nel *Dizionario biografico* Treccani: GIUSEPPE GULLINO, *Galeazzo Gualdo Priorato*, DBI, e FEDERICO CONTINI, *Bartolomeo Carlo Torre*, DBI. Gualdo Priorato fu uomo d'armi che per incarichi diplomatici si trasferì a Milano alla metà del Seicento; Bartolomeo Carlo Torre, sacerdote e canonico milanese della basilica di S. Nazaro in Brolo, fu autore prolifico di testi poetici, libretti teatrali e azioni pastorali.

“Achille Bertarelli” ancora conserva, o i rilievi del catasto teresiano consentono da una parte di superare la freddezza della nota d’archivio e, dall’altra, di sciogliere inevitabili fraintendimenti generati dalla ricostruzione di un ambiente che non esiste più. I trasferimenti di materiali fra le varie sedi che nel corso dell’Ottocento hanno ospitato l’Archivio di Stato di Milano e le successive ricognizioni e inventariazioni⁵⁰ hanno causato qualche inconveniente nella collocazione dei documenti relativi alle singole chiese o, più spesso, difficoltà nell’identificazione della chiesa cui le carte fanno riferimento, specialmente nei casi di intitolazioni analoghe o simili. Distinguere i molti monasteri femminili posti sotto l’invocazione della Madonna, di S. Marta o di S. Maria Maddalena, gli oratori pubblici dedicati a S. Caterina, S. Giovanni Battista o S. Rocco e le parrocchie urbane intitolate a S. Protaso, S. Lorenzo o S. Vittore è importante non solo ai fini della quantificazione delle chiese aperte al culto in città ma anche per associare correttamente a ciascun tempio i rispettivi maestri di cappella, organisti e organi tramandati dalle carte. La lettura dei ragguagli di processioni, cortei funebri, funzioni stazionali e devozioni itineranti beneficia della contestualizzazione propiziata dalle opere descrittive e dalle mappe antiche, restituendo la risonanza acustica e spaziale di manifestazioni pubbliche di culto che si muovevano nel paesaggio geografico e sonoro urbano.

Il *Ritratto di Milano* di Carlo Torre ebbe una seconda edizione *ammendata in più luoghi, ed accresciuta* nel 1714,⁵¹ morto l’autore, che fu presto resa obsoleta dall’ennesimo rifacimento o aggiornamento stilistico delle chiese della città, che dalle linee del primo barocco d’impronta borromaica vennero adeguate alla sensibilità propria del carico rococò milanese.⁵² L’ulteriore cambio di pelle degli edifici civili ed ecclesiastici è ben documentato dalla *Descrizione di Milano* di Serviliano Latuada (1704-1764)⁵³ stampata in cinque tomi fra il 1737 e il 1738.⁵⁴ L’opera del Latuada si inserisce nel solco della tradizione milanese dei testi didascalici descrittivi dei monumenti cittadini con riprese testuali da Morigia e Torre, aggiungendo anche ampie citazioni dai volumi degli autori seicenteschi – Priorato, ma ancor di più Filippo Picinelli⁵⁵ – con cui impreziosire il profilo artistico di chiese e palazzi. A differenza di Morigia e Torre, che oscillano ancora fra il gusto per l’erudizione enciclopedica e l’attenzione per il fatto di cronaca, Latuada non fornisce informazioni utili per conoscere le devozioni o i festeggiamenti straordinari, la dotazione di reliquie o l’organigramma dei capitoli.⁵⁶ L’autore non indugia nel raccogliere notizie che sarebbero state facilmente reperibili in fonti coeve quali gazzette, periodici o le molte pubblicazioni encomiastiche prodotte per diverse occasioni, ma restituisce al suo lettore contemporaneo la guida più affidabile e dettagliata per muoversi a Milano, al moderno studioso uno strumento prezioso per orientarsi in un ambiente che è cambiata radicalmente. Il desiderio di fissare almeno sulla carta la planimetria e l’immagine

50 *L’archivio di Stato di Milano*, a c. di Gabriella Cagliari Poli, Nardini Editore, Firenze 1992.

51 *Il Ritratto di Milano diviso in tre libri colorito da Carlo Torre, Canonico dell’insigne Basilica degli Apostoli, e Collegiata di San Nazaro [...]* Edizione seconda ammendata in più luoghi, ed accresciuta, Agnelli, Milano 1714.

52 L’evoluzione architettonica della città di Milano nel Settecento è stata ben documentata dalla monografia di LUCA MOCARELLI, *Costruire la città: edilizia e vita economica nella Milano del secondo Settecento*, il Mulino, Bologna 2008; per una contestualizzazione generale si rimanda a PAOLO MEZZANOTTE, *L’architettura a Milano nel Settecento*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 659-706.

53 Esponente di una famiglia aristocratica d’antica tradizione milanese, Latuada fu allievo di Ludovico Antonio Muratori, dal quale apprese il gusto per l’erudizione e il metodo d’indagine storica (cfr. LUIGI VILLA, *Bibliografia delle guide di Milano: storia, arte, personaggi, eventi, toponomastica, arti e mestieri, almanacchi, vedute, ritratti, costumi*, Edizioni libreria Malvasi, Milano 1996). Serviliano Latuada appartenne alla congregazione secolare di S. Filippo Neri con sede nella chiesa milanese di S. Satiro istituita da S. Carlo Borromeo ispirandosi al carisma del fondatore della Congregazione dell’Oratorio di Roma (cfr. VACCARINI GALLARANI, *L’ambrosianità del contesto*, pp. 453-56).

54 SERVILIANO LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, Nella Regio-Ducal Corte, Milano 1737-1738.

55 Teologo ed esegeta milanese, l’abate Filippo Picinelli apparteneva all’ordine dei canonici regolari lateranensi. Il riferimento in questa sede è al suo testo del 1670 *L’Ateneo dei letterati milanesi* che a quasi un secolo di distanza ricalca struttura, contenuti ed intento della *Nobiltà di Milano* di padre Morigia. FILIPPO PICINELLI, *Ateneo dei Letterati milanesi*, Francesco Vigone, Milano 1670.

56 Il medesimo impianto ideologico muove anche il conte Giulini che, a differenza del Latuada, conferisce alla sua opera di erudizione storica un taglio più documentato e oggettivo sfrondando la descrizione artistica e architettonica dei monumenti. Giulini correda il suo testo, come Latuada, di una mappa della città di Milano e compila in appendice all’ultimo volume un indice dei nomi. GIORGIO GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano*, Giambattista Bianchi, Milano 1760.

di una città che le soppressioni, il riassetto urbanistico, le bombe e le demolizioni stavano stravolgendo profondamente mosse altri autori a raccogliere aneddoti e memorie sulle chiese scomparse pubblicando altre opere di erudizione storico-descrittiva fra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del secolo scorso.⁵⁷

Se le descrizioni settecentesche hanno preferito raffigurare la struttura architettonica e la dotazione di opere d'arte delle chiese milanesi, la loro storia o le implicazioni che queste hanno avuto con le vicende multiformi dei personaggi illustri – potenti, aristocratici, santi ed ecclesiastici – che hanno popolato la città, la quotidianità della prassi liturgico-musicale o la narrazione di eventi memorabili era affidata ad altre fonti. Le informazioni sugli impieghi ordinari dei maestri di cappella, sugli obblighi dei musicisti di chiesa, sull'assortimento degli organici delle cappelle, sui repertori eseguiti e persino sul trattamento economico loro riservato possono essere ricavate dalla gran messe di documenti di prima mano che sono miracolosamente scampati a dispersioni e bombardamenti. I resoconti di eventi straordinari celebrati dentro e fuori dalle chiese della città – processioni, cortei funebri, visite dei regnanti, elezioni alla cattedra arcivescovile, creazioni cardinalizie, vittorie militari, nascite e canonizzazioni da festeggiare con un *Te Deum* – impreziosiscono le cronache registrate dai periodici milanesi settecenteschi e i diari che, con costanza, lungimiranti sacerdoti hanno redatto nell'arco di oltre un secolo. Almanacchi, fogli di annunci e pubblicazioni encomiastiche completano il quadro di un ampio spettro di fonti compulsate per ricostruire le abitudini musicali delle liturgie milanesi nella loro accezione di fenomeni culturali, eventi collettivi e tratti distintivi della sociabilità cittadina.

2.2. Le fonti liturgiche: rito ambrosiano e rito romano

Il primo bacino di fonti utili per conoscere la prassi liturgico-musicale invalsa nelle chiese milanesi sono i libri liturgici e i documenti prodotti dalle amministrazioni che gestivano l'economia, il culto e il mantenimento delle chiese parrocchiali. Le fonti liturgiche ricostruiscono la cornice rituale entro cui la musica sacra era collocata, i documenti d'archivio e le testimonianze a stampa da una parte impreziosiscono di dettagli un fenomeno che riuscirebbe avulso dalla realtà – considerato alla luce delle sole partiture – e, dall'altra, allargano la prospettiva oltre il rito, il perimetro della chiesa e la percezione degli astanti. La biritualità liturgica caratteristica della città di Milano⁵⁸ impone la consapevolezza della sussistenza parallela di un doppio calendario a scandire le celebrazioni meneghine. Non sono solo le differenti durate dell'avvento o della quaresima a distinguere i due riti ma anche le ricorrenze di talune memorie liturgiche e una regolamentazione in materia di musica sacra più blanda e permissiva nelle chiese officiate in rito romano, che non erano direttamente dipendenti dalla giurisdizione arcivescovile.⁵⁹ A

57 Si elencano, in ordine cronologico, opere ottocentesche dedicate alla storia delle chiese scomparse di Milano: *Quadro storico di Milano antico e moderno preceduto da un compendio degli avvenimenti più rimarcabili*, Francesco Pulini, Milano 1802; BARTOLOMEO BORRONI, *Il forastiere in Milano ossia Guida alle cose rare antiche e moderne della Città di Milano*, Pasquale Agnelli, Milano 1808; FRANCESCO PIROVANO, *Milano nuovamente descritta dal pittore Francesco Pirovano*, Tipografia Silvestri, Milano 1822; LORENZO SONZOGNO, *Vicende di Milano rammentate dai nomi delle sue contrade o sia origini di questi nomi*, Lorenzo Sonzogno, Milano 1835; LUIGI ZUCOLI, *Descrizione di Milano e de' principali suoi contorni di città, ville, delizie e luoghi notevoli*, Luigi Zucoli, Milano 1841; IGNAZIO CANTÙ, *Quattro giorni in Milano e suoi Corpi Santi*, Antonio Vallardi, Milano 1852; *Milano e le sue vie. Studi storici per Felice Venosta*, Giocondo Messaggi, Milano 1867; PAOLO ROTA, *Passeggiate storiche ossia Le Chiese di Milano dalla loro origine sino al presente*, Tipografia del Riformatorio Patronato, Milano 1891; VINCENZO FORCELLA, *Iscrizioni delle Chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Giuseppe Prato, Milano 1893.

58 RIEDO, *Kirchenmusik in Mailand*.

59 Benché dal punto di vista normativo rito romano e rito ambrosiano non facessero distinzioni sullo stile della musica da impiegare nella liturgia o sugli strumenti leciti, la legiferazione degli arcivescovi ambrosiani e la ripubblicazione periodica degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* ribadirono sino all'Ottocento inoltrato l'impiego del solo organo come strumento confacente al rito e l'adozione di uno stile musicale scevro da elementi eccessivamente teatrali o avvertiti come profani. Dal punto di vista del calendario liturgico, oltre allo slittamento di alcune date di memorie di santi che ricorrono in date diverse in ciascun rito a causa delle differenti regole sulle precedenza liturgiche – si celebravano, ad esempio, le feste di S. Luigi Gonzaga, S. Tommaso o S. Fedele secondo l'uno o l'altro rito in due giornate distinte – si hanno macroscopiche variazioni nella durata dei tempi penitenziali dell'anno liturgico. Secondo il rito ambrosiano l'avvento comincia la prima domenica utile dopo la festa di S. Martino (11 novembre) e la quaresima non inizia con il Mercoledì delle Ceneri ma con la successiva domenica *in capite Quadragesimae*. Guadagnando quattro giorni di festeggiamenti carnevaleschi, per inveterata tradizione la stagione teatrale

prescindere dal risultato del censimento delle chiese aperte al culto in città e dalla indiscussa preponderanza del rito romano sull'ambrosiano,⁶⁰ il confronto con i libri liturgici richiama l'attenzione su una dimensione celebrativa che la riforma liturgica avviata nel corso del secolo scorso e culminata col Concilio Vaticano II (1962-1965) rende sempre meno frequentata e comprensibile. Come insegna la Tradizione della Chiesa, la *lex orandi* è *lex credendi*, perciò la forma di preghiera rituale praticata è manifestazione della spiritualità e del rapporto con il sacro che i credenti in una data circostanza condividono e percepiscono. La liturgia tridentina, così come è stata codificata dall'*editio typica* del messale romano promulgato da S. Pio V nel 1570, rispecchia l'orientamento del Concilio di Trento e, ponendosi come pilastro della spiritualità controriformistica, riesce a sopravvivere – pur fra rivoluzioni e attacchi anticlericali – sino alla metà del Novecento. L'incontro della dimensione trascendente con quella immanente, dell'Eterno col caduco implica nella liturgia una congiunzione di piani che necessitano di gesti, riti, parole e musica in grado di sottolineare la straordinarietà di un contesto parimenti immutabile e mutevole. Il rigorismo che ha accompagnato l'attuazione della riforma tridentina della liturgia cattolica si è esaurito nei primi decenni del XVII secolo, lasciando poi posto ad un progressivo assecondamento del gusto estetico controriformista e barocco che ha spettacolarizzato la liturgia in reazione alla scarnificazione essenzialista del culto protestante. Il rito proprio della chiesa milanese ha risentito della collocazione geografica e della vasta estensione della sua diocesi, protesa verso i territori luterani, recependo e conservando più che altrove tratti distintivi quali la centralità del culto eucaristico⁶¹ – in risposta alla consustanziazione predicata dai culti riformati – e il ricorso a riti e gesti spettacolari funzionali alla diffusione del messaggio evangelico e allo sviluppo della devozione individuale e comunitaria.⁶² La

milanese seguiva la scansione ambrosiana dell'anno liturgico, permettendo quattro giorni di rappresentazioni supplementari rispetto alle altre città che chiudevano i teatri con il Martedì Grasso. Per una visione diacronica sulla liturgia ambrosiana in età moderna che recepisce non solo le rubriche del messale ma anche la tradizione milanese si rimanda al manuale di liturgia ambrosiana che mons. Pietro Borella pubblicò poco prima dell'introduzione *ad experimentum* della prima formula di celebrazione secondo il *novus ordo Missæ*: PIETRO BORELLA, *Il rito ambrosiano*, Morcelliana, Brescia 1964; il volume è dedicato all'arcivescovo di Milano Giovanni Battista Montini, da pochi mesi divenuto Paolo VI.

60 Risultano più numerose le chiese annesse a conventi e monasteri, che seguivano il rito romano, rispetto alle parrocchiali e alle altre gestite dal clero secolare, dove si officiava in rito ambrosiano. Le molte confraternite laicali, aggregate ad arciconfraternite romane o da esse filiate, seguivano per la maggior parte il rito romano.

61 L'insistenza sul culto eucaristico non è prerogativa esclusiva dell'arcidiocesi ambrosiana ma un tratto comune delle devozioni controriformistiche che riaffermano perentoriamente la centralità del Santissimo Sacramento dell'altare, presenza reale di Cristo. MATTEO AL KALAK, *Mangiare Dio*, Einaudi, Torino 2021 tratteggia una storia culturale delle devozioni eucaristiche dalla Controriforma al secolo scorso mostrando come il Santissimo e la comunione sacramentale abbiano orientato la dimensione pubblica e privata della vita delle popolazioni europee in età moderna e come le arti abbiano interpretato il Mistero dell'altare.

62 La fisionomia delle chiese ambrosiane e la dotazione dei loro arredi e suppellettili è stata normata sin dalle *Instructionum fabricæ, et suppellectiles ecclesiasticæ libri II. Caroli S. R. E. Cardinalis tituli s. Præcedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali Decreto editi ad provinciam Mediolanensem usum*, Pacifico Ponzio, Milano 1577. La ricezione della mistagogia tridentina ha reso prescrittivi elementi che caratterizzeranno le chiese ambrosiane sino agli stravolgimenti provocati dalla riforma liturgica seguita al Concilio Vaticano II. Arredi, suppellettili, riti e gesti nella loro spettacolarità aiutavano a far comprendere il mistero ed esplicitare con segni tangibili e visibili quanto nelle omelie e nella predicazione veniva proposto speculativamente. L'altare maggiore di ciascuna chiesa era sovrastato da un capocielo e circondato dal *padiglione*, un velario di tela del colore liturgico sospeso ad una corona e fermato ai lati del ciborio; ordinariamente disteso alle spalle dell'altare, durante l'azione liturgica del Venerdì Santo veniva chiuso attorno all'altare – a simboleggiare la deposizione di Cristo nel sepolcro, avvolto nel sudario – e riaperto progressivamente durante la veglia pasquale al canto dei tre annunci di risurrezione. A simboleggiare la sequela a Cristo condannato nell'Orto degli Ulivi dopo l'Ultima Cena in cui istituì l'Eucaristia i cantori si dispongono a cerchio attorno all'altare, figura di Cristo, durante il canto dell'antifona *Cænæ tuæ mirabili* della messa in *Cæna Domini* del Giovedì Santo. Quando il santo titolare della chiesa è un martire il rito ambrosiano premette alla celebrazione della messa, dopo il canto dei 12 Kyrie *in gremio ecclesiæ* – il rito del faro: simboleggiando la vita del martire che è infiammata dall'amore divino e consumata in nome di Cristo viene bruciato un pallone di bambagia sospeso fuori dalla balaustra dell'altare maggiore. Nella liturgia dei vesperi il rito ambrosiano conserva il *lucernario*, accensione progressiva delle candele dell'altare e delle luci della chiesa al canto dell'apposita antifona – denominata *lucernario* – così come l'accensione rituale del cero pasquale e delle candele dell'altare viene proposta annualmente durante il canto del preconio nella veglia pasquale. Nella stessa veglia pasquale in rito ambrosiano prevede l'annuncio di risurrezione – accompagnato dall'apertura graduale del padiglione – non con l'*incipit* del canto del *Gloria in excelsis Deo* ma con l'annuncio proprio *Christus Dominus resurrexit* intonato dal celebrante per tre volte sui tre lati della mensa dell'altare. Sopravvivono, inoltre, solo in cattedrale alcuni riti propri per la solennità della dedicazione, per la traslazione del Sacro Chiodo e per i secondi vesperi dell'Epifania. In ossequio alla traslazione dalla chiesa estiva di S. Tecla a quella invernale di S. Maria

musica, elemento da sempre ancillare al rito, dapprima si limita ad intonare in osservata polifonia omoritmica i testi previsti dal messale, successivamente integra o sostituisce le antifone proprie con mottetti sacri su testo latino dai quali traspaiono il sentire e la declinazione settecentesca della devozione: all'intimità del rapporto che lega l'anima al suo Salvatore, *topos* ricorrente nel repertorio testuale secentesco, si preferisce da una parte la consapevolezza della condizione di peccato in cui l'uomo fisiologicamente vive in terra e, dall'altra, la contemplazione del trionfo della Chiesa celeste nella gloria delle anime beate.⁶³ La familiarità con il rito tridentino e con i suoi testi liturgici è fondamentale non solo per collocare nel momento corretto della celebrazione le intonazioni dell'*ordinarium* e del *proprium Missae*, dei salmi del vespro o di altri componimenti prescritti dalle paraliturgie, ma anche per contestualizzare la musica sacra all'interno di una cornice più articolata, conferendole l'adeguato peso specifico. Entrati in una dimensione altra rispetto alla quotidianità delle convenzioni dettate dalla legge, dalla sociabilità e dalle abitudini, il clero e il popolo – nella sua variegata composizione – assistono al medesimo rito guardando il crocifisso collocato nel ciborio dell'altar maggiore o sull'arco trionfale che immette nel presbiterio.⁶⁴ I tempi, i gesti, i riti, la lingua e la musica non sono quelli del mondo ma sottolineano la particolarità di una dimensione regolata da logiche altre. Nonostante il clero, i devoti committenti o i musicisti di chiesa non fossero immuni da quelli che sarebbero stati bollati come 'abusi liturgici' riguardanti lo stravolgimento di orari, strutture, testi e musiche previsti dal rituale, la conoscenza della prassi liturgico-musicale prende necessariamente le mosse dal testo liturgico ufficiale e lo interroga, a seconda che lo rispetti o lo tradisca. Le edizioni di riferimento del messale ambrosiano⁶⁵ per il periodo sette-ottocentesco sono quelle stampate nel 1712 dal cardinale Erba Odescalchi,⁶⁶ nel 1751 dal cardinale Pozzobonelli⁶⁷ (ristampato nel 1768),⁶⁸ nel 1795 dall'arcivescovo Visconti⁶⁹ e quello promulgato nel 1831 dal cardinale Gaisruck;⁷⁰ il breviario ambrosiano vede una riedizione nell'anno giubilare del 1700, sotto gli auspici del cardinale

Maggiore nella terza domenica di ottobre, solennità della dedizione del Duomo, il clero metropolitano entra processionalmente in cattedrale dopo che l'arcivescovo ha recitato alcune orazioni e percosso la porta principale con un martelletto. Per recuperare la reliquia del Santo Chiodo – uno dei chiodi della crocifissione che la tradizione rivela esser stato individuato da S. Ambrogio alla fine del IV secolo – custodita nel suo apposito tabernacolo sospeso nel catino absidale della cattedrale sin dai tempi di S. Carlo, si predispose un argano, definito successivamente *nivola* (nuvola) per via delle nuvole raffigurate sul cestello e gli angeli che lo decorano. Prima della riforma liturgica promossa dal Vaticano II in occasione delle solennità dell'invenzione (maggio) ed esaltazione (settembre) della S. Croce un canonico saliva con la *nivola* a prelevare la preziosa reliquia che sarebbe stata ostesa in Duomo per un solenne triduo; il rito della *nivola*, presieduto dall'arcivescovo, viene ancora celebrato in occasione della solennità dell'esaltazione della Croce. Nella celebrazione dei secondi vesperi dell'Epifania, dopo il lucernario, permane in uso il canto dell'antifona *in choro* 'Omnes patriarchæ' che, eseguita quattro volte, indica la diffusione nei quattro punti cardinali e angoli del mondo del messaggio salvifico di Cristo, rivelato nella solennità dell'Epifania. Prima di proseguire con il rito, il primicerio del capitolo metropolitano offre un omaggio all'arcivescovo e questi, in risposta, omaggia l'arciprete. L'atto di sottomissione ritualizzato rimonta al trasferimento della sede arcivescovile milanese a Genova durante il secolo VIII quando il presule, per sfuggire alla minaccia delle invasioni della città, riparò nel capoluogo ligure lasciando il governo della città e del clero nelle mani del capitolo metropolitano. Durante la lettura del Vangelo della messa capitolare della solennità dell'Ascensione, per esemplificare la salita di Cristo ai cieli, il cero pasquale acceso che nel tempo di Pasqua lo simboleggia viene innalzato con un argano sino alla volta del presbiterio della Cattedrale.

63 MATTEO MARNI, *Mottetti sacri nella Milano del XVIII secolo* (Artes, in fase di stampa).

64 *Instructionum fabricæ*. pp. 16-8.

65 Gli stampatori arcivescovili e gli altri tipografi milanesi dai tempi di S. Carlo sino alla fine del XIX secolo non stamparono mai messali romani, demandando ad altri editori vicini (veneziani o francesi) le prerogative di stampa dei libri liturgici secondo il rito romano che sarebbero stati impiegati dalle chiese regolari e dalle confraternite di rito romano. La stampa delle melodie proprie del rito ambrosiano nei messali d'età moderna è stata oggetto del saggio di DANIELE TORELLI, *Liturgia e canto nell'editoria milanese tra Sei e Settecento: libri liturgico-musicali e trattati*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 35-64.

66 *Missale Ambrosianum novissime Joseph cardinalis Archintis archiepiscopi auctoritate recognitum*, Beniamino e fratelli Sirtori, Milano 1712.

67 *Missale Ambrosianum novissime Joseph cardinalis Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum*, Beniamino Sirtori, Milano 1751.

68 *Missale Ambrosianum novissime Joseph cardinalis Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum*, Giovanni Battista Sirtori, Milano 1768.

69 *Missale Ambrosianum Joseph cardinalis Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum jussu Philippi Archiepiscopi novissime impressum*, Stampatore arcivescovile Galeazzi, Milano 1795.

70 *Missale Ambrosianum Caroli Cajetani cardinalis de Gaisruck archiepiscopi, auctoritate recognitum novissime impressum*, Agnelli, Milano 1831.

Archinto,⁷¹ e successive ristampe nel 1731,⁷² 1760,⁷³ 1764,⁷⁴ 1782,⁷⁵ 1823⁷⁶ e 1830.⁷⁷ Pii esercizi e devozioni proprie delle confraternite erano regolati da rituali approvati dall'autorità ecclesiastica spesso stampati a spese dalle medesime congregazioni.⁷⁸

2.3. Le fonti di prima mano: i documenti d'archivio

Note di spesa, ricevute, recapiti di pagamento, confessi, contratti, disposizioni e ordinazioni consentono di seguire la carriera dei musicisti di chiesa dai concorsi indetti per l'assunzione fino al licenziamento o alla giubilazione, l'installazione e la manutenzione ordinaria degli organi o la predisposizione e allestimento di funzioni straordinarie con l'intervento di musicisti soprannumerari. Gli incartamenti prodotti dalle amministrazioni delle chiese parrocchiali, dai capitoli dei delegati e dalle confraternite del Santissimo Sacramento sono generalmente custoditi nell'archivio parrocchiale – qualora questo esista ancora – o, salvo dispersioni, sono confluiti in istituzioni centrali quali l'Archivio di Stato di Milano o l'Archivio Storico Diocesano di Milano. Le soppressioni giuseppine e napoleoniche imposero un riallestimento del patrimonio ecclesiastico milanese e una ridefinizione delle competenze parrocchiali accorpendo la cura d'anime delle piccole chiese demolite o destinate ad altro uso a parrocchie già esistenti o ad altre erette nelle più spaziose chiese conventuali allora private della presenza della comunità religiosa.⁷⁹ Con la perdita della giurisdizione, delle proprietà e dei benefici molti dei documenti ordinatamente custoditi negli archivi delle chiese parrocchiali sopresse furono alienati, distrutti o dispersi conservando solamente i registri dei sacramenti, che avevano valore legale in caso di controversie

71 *Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepisc. jussu editum, et novissime Joseph card. Archinti archiepiscopi auctoritate recognitum*, Beniamino e fratelli Sirtori, Milano 1700.

72 *Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepisc. jussu editum, et novissime Benedicti card. Odescalchi archiepiscopi auctoritate recognitum*, Beniamino Sirtori, Milano 1731

73 *Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepisc. jussu editum, et novissime Joseph card. Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum*, Giovanni Battista Sirtori, Milano 1760.

74 *Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepisc. jussu editum, et novissime Joseph card. Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum*, Giovanni Battista Sirtori, Milano 1764.

75 *Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepiscopi jussu editum, Joseph cardinalis Puteobonelli Archiepiscopi auctoritate recognitum et denuo impressum*, Galeazzi, Milano 1782.

76 *Breviarium ambrosianum Sancti Caroli cardinalis archiepiscopi jussu editum Caroli Cajetani Comitis de Gaisruck archiepiscopi auctoritate recognitum et denuo impressum. pars vernalis a dominica septuagesima usque ad pascha resurrectionis*, Agnelli, Milano 1823.

77 *Breviarium ambrosianum S. Carolo archiepiscopo editum Carolo Cajetano cardinali gaisruchio archiepiscopo denuo impressum*, Bernardoni, Milano 1830.

78 L'Archivio di Stato e la Biblioteca Braidense di Milano, altri istituti di tutela e conservazione italiani ed esteri conservano ricche collezioni dei libricoli stampati dalle numerose confraternite riportanti nella prima parte gli statuti e i regolamenti del consorzio e, nella seconda parte, rituali propri di ciascun consorzio come devozioni particolari o i rituali di accoglienza e benedizione dei nuovi membri della confraternita. Gli statuti della Congregazione de' Musici sono stati studiati da FRANCESCO RIVA, *La Congregazione de' Musici di Milano. Tra devozione e mutua assistenza*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 89-138.

79 Dopo il piano regolatore della ripartizione parrocchiale del territorio urbano milanese concertato dai funzionari di Giuseppe II nel 1787 si ebbe una ulteriore ridefinizione della spartizione della cura d'anime fra il 1796 e il 1799. Occupati gli ampi conventi degli ordini mendicanti maschili con le truppe e riadattati in stalle, le grandi chiese conventuali vennero adibite a sede parrocchiale concentrando clero e benefici. Nascono in questo frangente le parrocchie di S. Marco (dal convento agostiniano), S. Simpliciano (dal convento benedettino), S. Maria Incoronata (dal convento agostiniano), S. Maria del Carmine (dal convento carmelitano), S. Eustorgio (dal convento domenicano), S. Francesco di Paola (dal convento dei padri minimi), S. Maria dei Servi (dal convento servita), S. Maria della Passione (dalla canonica dei Canonici Regolari Lateranensi) e S. Vittore al Corpo (dal convento olivetano). È di poco precedente, risalendo alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773) la fondazione della parrocchia di S. Fedele con la traslazione del capitolo della demolita S. Maria della Scala e l'accorpamento, a fine secolo, delle parrocchie di S. Martino in Nosiggia, S. Stefano in Nosiggia, S. Pietro Cornaredo, S. Pietro alla Vigna e S. Vittore e 40 Martiri. A fronte di perdite illustri quali S. Francesco Grande, S. Maria di Brera, S. Maria del Giardino e S. Maria della Rosa, le chiese di S. Maria delle Grazie e S. Angelo non furono demolite ma associate come sussidiarie alle rispettive parrocchie di S. Vittore e S. Marco. Le chiese annesse ai monasteri femminili subirono sorti ben più tristi, vedendo risparmiate solamente S. Maurizio al Monastero Maggiore e S. Paolo Converso. L'ambrosianizzazione delle chiese conventuali, nelle quali si officiava secondo il rito romano, si concretizzò nella riedificazione, nei primi tre decenni dell'Ottocento, degli altari maggiori con ciborio e dossale per l'esposizione dei busti reliquiari come prescritto dalle direttive borromaiche e iconicamente incarnato dall'altare del Duomo.

genealogiche o canoniche, depositandoli negli archivi della chiesa parrocchiale che aveva assorbito il territorio di quella soppressa. Tre fondi dell'Archivio di Stato di Milano – *Archivio del fondo di Religione*, *Amministrazione del fondo di Religione* e *Atti di Governo. Culto parte antica* – hanno fortunatamente conservato parte della documentazione non accolta dagli archivi parrocchiali ospitanti, assicurando la sopravvivenza dei registri delle ordinazioni capitolari, di contratti, progetti e confessi di pagamento che sarebbero stati altrimenti perduti.⁸⁰ I medesimi fondi hanno ricevuto, al momento della soppressione delle strutture, anche parte degli archivi delle chiese annesse a conventi e monasteri maschili e femminili tramandando notizie puntuali sulla loro economia e sul loro funzionamento alla vigilia della chiusura.⁸¹ L'Archivio Storico Diocesano di Milano ha raccolto, negli ultimi decenni, gli archivi di alcune chiese milanesi che, pur non essendo state soppresse, a seguito del riassetto della giurisdizione parrocchiale cittadina, hanno perso le prerogative della cura d'anime. Le antiche e prestigiose collegiate di S. Stefano in Brolo e S. Tomaso in Terramara,⁸² che negli anni '50 del secolo scorso sono state ridimensionate in semplici rettorie, hanno depositato in curia i loro archivi; nella medesima istituzione è confluito anche il cospicuo archivio del santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso, corredato da un ingente fondo musicale.⁸³ La gestione delle spese di culto non era competenza diretta del parroco titolare del beneficio ma, a seconda della dignità della chiesa, di enti preposti ad affiancarlo nell'amministrazione delle finanze. Parallelamente al capitolo di canonici incaricato della cura d'anime e dell'adempimento dei compiti liturgici, nelle chiese collegiate e in tutte le parrocchiali⁸⁴ esisteva un collegio di laici – denominato 'capitolo dei delegati' – deputato all'amministrazione dell'economia e alla gestione dei rapporti con dipendenti e fornitori. Il capitolo dei delegati aveva l'obbligo di radunarsi periodicamente per vigilare sull'andamento delle finanze parrocchiali ed esprimersi in merito a questioni sollevate dal clero o da membri del collegio stesso su un ampio ventaglio di questioni che potevano spaziare dall'amministrazione delle rendite derivanti dai legati di messa, alla nomina di cappellani beneficiati, sacristi, maestri di cappella, organisti o predicatori per devozioni quaresimali, all'acquisto di suppellettili e arredi sacri, stabilire i percorsi per le processioni da tenere nel territorio di competenza parrocchiale o intrattenere i rapporti con i nobili mecenati. Quanto determinato dalle sedute del capitolo dei delegati era raccolto nei registri delle ordinazioni capitolari, libri mastri spesso indicizzati che consentono di monitorare la vita parrocchiale restituendo, nel caso specifico di un'indagine musicologica, nomi, obblighi e salari dei musicisti assoldati per contratto. I frequenti attriti che potevano sorgere fra i maestri di cappella, gli organisti e i datori di lavoro a causa di sovrapposizioni di funzioni, richieste di aumento del compenso o sostituzione da parte di supplenti incompetenti erano portati all'ordine del giorno e discussi nelle

80 A onor del vero la maggior parte dei documenti confluiti nei due fondi dell'Archivio di Stato di Milano riguardano la gestione dei beni mobili e immobili delle chiese, i redditi legati di messe e i testamenti: in proporzione i documenti relativi al funzionamento liturgico, artistico e musicale sono – pur nell'abbondanza delle migliaia di unità archivistiche – una minima parte.

81 Ad eccezione dei registri dei sacramenti, che sono prerogativa delle chiese parrocchiali, gli archivi di fondazioni monastiche e conventuali o di confraternite dotate di un proprio oratorio non differiscono per tipologia di documenti prodotti e oggi conservati nelle sedi centrali. Testamenti, eredità, legati, benefici e carte relative all'amministrazione dei beni immobili costituiscono la maggior parte delle sopravvivenze archivistiche accumulate dalle chiese secolari e regolari; benché non forniscano dati utili per la comprensione del fenomeno musicale all'interno della liturgia, questo tipo di documenti mostra il patrimonio economico e immobiliare delle chiese aprendo spaccati sulla disponibilità finanziaria di ciascun tempio. Oltre ai registri di cassa, ai libri mastri e a quelli delle ordinazioni capitolari, documenti utili per ricavare notizie musicali – prospetti, ruoli, progetti, lettere di supplica, confessi di pagamento e ricevute – sono spesso custodite nei faldoni delle 'OO.VV' [Occorrenze Varie].

82 Il deposito presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano degli archivi di due delle più insigni collegiate della città ne ha agevolato la conservazione e propiziato gli studi. Insieme all'archivio di S. Tomaso in Terramara sono confluiti quelli di S. Nazaro in Pietrasanta e S. Marcellino, già aggregati alla collegiata a fine Settecento, così come quello di S. Stefano in Brolo ha portato anche S. Bernardino alle Ossa e l'oratorio regio di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte. Le demolizioni novecentesche hanno fatto confluire nel Diocesano anche l'archivio di S. Maria Beltrade e S. Lorenzo in Monlué.

83 Il santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso ha depositato all'Archivio Storico Diocesano di Milano anche un corposo fondo musicale composto da 103 faldoni di musica manoscritta e a stampa prodotta fra il 1782 e gli anni '60 del secolo scorso.

84 Indipendentemente dalla presenza di un capitolo di canonici, anche le parrocchiali che non disponevano di un collegio di canonici era presente un capitolo dei delegati per la gestione ordinaria e straordinaria dell'economia, del culto e della manutenzione dell'edificio.

adunanze capitolari. Il canonico o consigliere responsabile dei rapporti fra la cappella musicale e l'istituzione informava tempestivamente della morte del maestro di cappella o di uno dei musicisti in carica, così che i registri delle ordinazioni capitolari agevolano anche la definizione della parabola biografica dei protagonisti della storia della musica sacra milanese. Sono frequenti, in questo genere di documenti, i rimandi a contratti, progetti o note di spesa che spesso sono state conservate in altri faldoni contenenti carte prodotte dal medesimo ente. Superate le turbolenze napoleoniche la gestione delle chiese verrà sottratta ai capitoli dei delegati e alle confraternite e affidata ad un nuovo istituto che, *mutatis mutandis*, dietro al nome di 'fabbriceria' assolverà a tutti i compiti che in precedenza spettavano ai suddetti enti.

La consultazione sistematica delle centinaia di cartelle di documenti ha permesso di rintracciare procedure comuni adottate dalle amministrazioni, dai capitoli dei delegati o dai capitoli dei canonici per bandire i concorsi per l'assegnazione delle *piazze* di maestro di cappella, mostrando come le suppliche inoltrate dagli aspiranti ricalcassero una medesima struttura e presentassero *topoi* letterari ricorrenti che si rivelano utili, per il moderno studioso, nella ricognizione dei rapporti di discepolanza, dei percorsi di studio, degli incarichi ecclesiastici simultaneamente ricoperti, offrendo dettagli biografici altrimenti impossibili da rintracciare. I verbali delle adunanze dei capitoli nei quali sarebbe stato eletto il nuovo maestro di cappella della chiesa rivelano come il microcosmo milanese fosse popolato dai medesimi musicisti che intrattenevano rapporti di docenza e dipendenza con le famiglie aristocratiche che sedevano nel collegio dei delegati, con i monsignori del capitolo o qualche membro del clero residente. Simpatie, antipatie, fama, supplenze, raccomandazioni e precauzioni interferivano nel meccanismo della *ballottazione* – la votazione a maggioranza – e potevano pregiudicare un concorso nel quale i meriti artistici non erano gli unici ad essere determinanti per la scelta da compiere.

I recapiti di cassa e i confessi di ricevuta, sopravvivenze numerosissime e di per sé insignificanti, concorrono a creare un quadro dettagliato e allo stesso tempo comparativo del trattamento economico riservato ai musicisti con fisiologiche oscillazioni nella retribuzione dettate dallo *status* della chiesa, dalla quantità di incombenze liturgiche da sostenere e dalla considerazione di cui il beneficiario godeva. Dai pagamenti per gli allestimenti musicali straordinari si conoscono i dettagli degli organici reclutati di volta in volta per marcare il differente grado di solennità, l'assortimento degli organici vocali e delle sinfonie,⁸⁵ il costo di partiture composte *ad hoc* in riferimento alla collocazione di queste all'interno del rito, il noleggio o innalzamento di cantorie e piattaforme posticce per accogliere i musicisti supplementari ed eventuali organi mobili da cui si può dedurre la dislocazione dei musicisti all'interno dello spazio e della chiesa. La nota di spesa minuta e insignificante a volte apre spaccati sulla quotidianità di un sistema e sull'umanità di personaggi che il distacco cronologico e la visione mitologica del passato tendono ad ammantare con un'aura di sacralità, ricordando come i musicisti della cappella di S. Celso protestassero per l'eccessivo freddo durante i vesperi invernali o come ai *virtuosi* intervenuti agli oratori quaresimali allestiti dalla confraternita del SS. Entierro in S. Fedele, in S. Giorgio al Palazzo e S. Simpliciano venissero somministrati rinfreschi e *agro di cedro*.

La soppressione di oltre la metà delle chiese di Milano⁸⁶ fu preceduta da un'attenta valutazione che considerò, insieme a benefici, legati di messa, rendite e possedimenti, anche gli arredi sacri preziosi, argenti, suppellettili e paramenti liturgici. Fra gli anni '70 e '80 del Settecento fu promossa una campagna d'inventariazione dei beni mobili custoditi nelle chiese secolari e regolari che confluì, con il riordino napoleonico degli archivi pubblici e l'istituzione del Ministero per il Culto (1802)⁸⁷ nei moderni fondi *Archivio generale del fondo di Religione* e *Amministrazione del fondo di Religione* dell'Archivio di Stato di Milano. Il risultato di tale indagine produsse per ciascuna chiesa un dettagliato inventario degli arredi dal quale si

85 Nel gergo settecentesco con il termine *sinfonia* s'intende non solo il genere musicale ma anche la compagine strumentale che, in chiesa, accompagnava i cantori (*musicisti*) delle cappelle.

86 Le ultime annate del *Diario milanese* del sacerdote Giovanni Battista Borroni, le prime del *Diario politico ecclesiastico* del canonico Luigi Mantovani e l'elenco redatto in tempo reale dal servito Giovanni Angelo Marelli registrano lo stillicidio delle moltissime chiese oggetto di soppressione, profanazione e spesso demolizione. L'impetoso elenco manoscritto di frate Marelli è stato pubblicato da FORCELLA, *Chiese e Luoghi Pii soppressi*, pp. 646-64.

87 IVANA PEDERZANI, *Un ministero per il culto: Giovanni Bovara e la riforma della Chiesa in età napoleonica*, FrancoAngeli, Milano 2002.

ricavano notizie importanti circa la presenza di organi, altri strumenti, manoscritti o stampe musicali sulle cantorie o nelle sagrestie, restituendo un numero altissimo di organi fissi o mobili installati in quasi ogni edificio di culto indipendentemente dalle dimensioni, oltre a qualche ragguaglio sulle consuetudini praticate dalle monache alla vigilia delle soppressioni. I pochi inventari di fondi musicali o l'elenco delle partiture rinvenute sulle cantorie mettono in discussione la tenuta dei compartimenti stagni che avrebbero dovuto separare epoche differenti: dalle musiche di Michelangelo Grancini e Francesco della Porta ritrovate nella casa del parroco di S. Eusebio⁸⁸ a inizio Settecento ad un mottetto composto da Grancini per la Congregazione de' Musici ancora in uso alla fine del XVIII secolo.⁸⁹

La sottoscrizione del Concordato fra Napoleone e la Chiesa di Pio VII avviò il processo di ricomposizione della frattura provocata dal regime di terrore giacobino e dal suo ateismo programmatico, eliminando le restrizioni alle forme solenni di culto pubblico nell'ottica di meritare a Bonaparte – nel volgere di una manciata d'anni – la duplice incoronazione imperiale a Nôtre Dame di Parigi e nel Duomo di Milano. La rappacificazione con la gerarchia ecclesiastica e l'allentamento delle misure repressive imposte dai giacobini della prima ora era mirata ad agevolare l'appoggio della componente cattolica nel rendere più rapida l'ascesa al trono di Napoleone. La Chiesa continuò ad essere oggetto delle attenzioni morbose del Ministero per il Culto, non tanto per l'azione reazionaria di taluni esponenti del clero quanto, piuttosto, come istituzione depositaria di beni mobili e immobili appetibili per il governo centrale, già arricchito da un quinquennio di incameramenti ininterrotti e dai proventi della vendita degli edifici, degli arredi, dei benefici e dei legati di messa attivi nelle chiese sopprese (dichiarate *ipso facto* di proprietà demaniale). Il controllo esercitato dagli organismi governativi impose alle amministrazioni parrocchiali, governate non più dai capitoli dei delegati ma dalle nascenti fabbricerie, l'invio di un dettagliato consuntivo economico annuale al Ministero per il Culto e la richiesta scritta per ottenere l'autorizzazione a procedere con lavori di restauro, riparazione e ammodernamento o per sostenere spese di una certa entità. Il fondo *Atti di Governo. Culto parte moderna* dell'Archivio di Stato di Milano conserva centinaia di prospetti economici fatti pervenire da tutte le chiese della diocesi dai quali si può dedurre il contraccolpo subito dalla prassi liturgico-musicale milanese dalla presenza in città del viceré Eugenio di Beauharnais.⁹⁰ La contingenza delle ristrettezze economiche provocate dalla soppressione di molte chiese e conseguente incameramento delle rendite nei beni demaniali compromise la secolare permanenza delle sinfonie all'interno delle liturgie milanesi facendo optare per un esiguo drappello di musicisti o, più diffusamente, per il solo organo. A fronte di un forzoso riassetto degli organici, che nonostante la propaganda illuminista non riuscì ad estromettere gli evirati cantori dalle fila delle cappelle musicali, il linguaggio musicale adottato dai maestri di cappella non registrò significativi aggiornamenti marcando, piuttosto, una certa continuità con il tardo stile galante praticato prima della sospensione delle attività di molte cappelle durante la parentesi repubblicana.

2.4. Cronache e diari: don Giambattista Borroni e il canonico Mantovani

Se i documenti d'archivio offrono informazioni puntuali sull'entità, qualità e quantità della musica proposta durante le celebrazioni liturgiche, sull'attività professionale dei musicisti di chiesa e sulla loro vicenda biografica, le testimonianze cronachistiche, le recensioni comparse sulla stampa periodica e pubblicazioni dedicate alla diffusione delle notizie di culto – comprensive degli allestimenti musicali straordinari e dei nomi dei relativi maestri di cappella – consentono di contestualizzare il fenomeno musicale all'interno del proprio ambiente, restituendone la risonanza dentro e fuori la mura della città e la percezione che residenti e viaggiatori ricavano dalla partecipazione alle liturgie solenni. Due fonti diaristiche della Biblioteca Ambrosiana di Milano coprono quasi senza soluzione di continuità la vita pubblica e la sociabilità milanese fra gli anni '30 del Settecento e il terzo decennio dell'Ottocento. Ne sono autori due presbiteri del clero diocesano ambrosiano che leggono la quotidianità degli avvenimenti di una città che in periodo asburgico è, *de facto*, capitale della propaggine più meridionale dei possedimenti

88 ASMi, AmFR, b. 837.

89 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

90 MARNI, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica*, pp. 64-76.

della corona asburgica e, nel decennio napoleonico, si troverà ad ospitare la sede del viceré Eugenio di Beauharnais. Il punto di vista di don Giovanni Battista Borroni (1721-1787) e del canonico Luigi Mantovani (1755-1837) è certamente influenzato e orientato dalla loro condizione sacerdotale, risultando alternativo e complementare rispetto alla narrazione propinata negli ultimi due secoli da una storiografia antiasburgica.

Il sacerdote milanese Giovanni Battista Borroni⁹¹ intraprende, ancor prima dell'ordinazione presbiterale, la stesura del *Diario milanese*, una serie di 42 quadernetti manoscritti che raccontano gli avvenimenti straordinari della città di Milano e, progressivamente, del resto d'Italia e del mondo fra il 1737 e il 1784. Custoditi da collezionisti e già noti agli studiosi di storia milanese settecentesca dagli inizi del secolo scorso,⁹² i manoscritti di Borroni approdano nel secondo dopoguerra nella Biblioteca Ambrosiana e, grazie alla dovizia di particolari delle molte descrizioni e alla meticolosità del gusto enciclopedico del loro compilatore, hanno offerto materiale utile per approfondimenti sulle arti figurative e il teatro nella Milano asburgica.⁹³ I quadernetti sono redatti in copie calligrafiche e dotati di indici, lasciando intendere – alla luce di rimandi interni a pagine di volumi di annate precedenti e successive – la volontà di mettere in circolazione e forse pubblicare l'opera. Ad eccezione delle notizie relative ad eventi occorsi nel resto d'Italia, d'Europa e del mondo, mediati dai fogli di annunci e ragguagli periodici disponibili sulla piazza di Milano, Borroni sembra essere stato testimone oculare degli eventi cittadini di cui tiene traccia, dalla descrizione degli apparati effimeri innalzati nelle chiese per feste e canonizzazioni, ai catafalchi per le esequie da nobile o le dotte iscrizioni latine sino al dettaglio dell'assortimento e dislocazione dei «più cori di musica» all'interno dei templi cittadini. La Milano raccontata dal sacerdote cronista è una città che sta vivendo un momento di prosperità economica, di vitalità artistica e di avanguardia culturale, che viene guardata con ammirazione dalla capitale dell'impero e dai territori circostanti. Benché nessun membro della Casa d'Austria risieda stabilmente nel Palazzo Regio-Ducale fino al matrimonio dell'arciduca Ferdinando con Beatrice d'Este, nel corso del Settecento il primato della città di Milano nelle dominazioni austriache in territorio italiano diviene sempre più evidente. La cronaca quotidiana di Borroni segue il doppio binario di una città che con i suoi 100.000 abitanti, le sue parrocchie, le sue devozioni, i suoi organi di governo affidati al patriziato locale e le sue facezie è contemporaneamente un paesone della pianura lombarda e una potenziale capitale. Nei primi decenni di redazione il sacerdote cronista segue l'attività del senato e dei tribunali milanesi, registra le esecuzioni capitali, gli eventi atmosferici estremi e le devozioni straordinarie indette dal governo locale per invocare piogge o serenità. Il calendario liturgico annuale e i quotidiani rintocchi di campane che invitano a pregare le *avemarie* scandiscono la vita pubblica della città di Milano e dei suoi abitanti, mostrando come la religione e le devozioni siano ancora metro di giudizio e collante sociale. L'attrattiva esercitata dalle celebrazioni liturgiche cadenzate regolarmente e da quelle allestite estemporaneamente per eventi straordinari esplicita il carattere dei milanesi e la loro sensibilità nei confronti delle liturgie solenni. A differenza di altri cronisti che hanno lasciato affreschi più dettagliati della musica eseguita nelle funzioni milanesi settecentesche,⁹⁴ Borroni è osservatore attento

91 Si riporta il succinto profilo biografico del sacerdote Giovanni Battista Borroni tratteggiato in appendice alla pubblicazione del carteggio mozartiano *Lettere della famiglia Mozart. Volume II. Viaggio in Italia*, a c. di Cliff Eisen, Il Saggiatore, Milano 2024: «Borroni, Giambattista (Milano, 4 gennaio 1721 – post 1787), sacerdote milanese. Penultimo di cinque figli di un *bindellaio*, cioè di un commerciante di stoffe, si sa che fu battezzato e cresimato nella chiesa di San Lorenzo, e trascorse tutta la sua vita nel medesimo quartiere di Porta Ticinese: dagli *stati d'anime* della parrocchia di San Sebastiano, risulta che fra il 1764 e il 1772 abitasse con il padre e con il fratello Giuseppe Antonio, anche lui sacerdote. Dei due fratelli, rimasti nella stessa casa dopo la morte del padre, si perdono le tracce dopo il 1787».

92 ENRICO STAURENGHI, *Un diario milanese inedito del secolo XVIII*, «Archivio Storico Lombardo», XXXIX (1912), pp. 173-75.

93 PAOLO BARTESAGHI, *Giuseppe Parini nei Diari e nelle Raccolte di Giambattista Borroni*, in *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a c. di Massimo Prada e Giuseppe Sergio, Ledizioni, Milano 2017, pp. 287-98; SONIA SAVERINO, *Una fonte per il teatro e la teatralità a Milano: il 'Diario milanese' di Giambattista Borroni*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a c. di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Vita&Pensiero, Milano 2008, vol. I, pp. 125-59, EAD. *Il Diario milanese di Giambattista Borroni. Tesi di Laurea in Lettere Moderne di Sonia Saverino. Relatore prof. Francesco Tedeschi, A.A. 2001/2002*, [s.e.], [s.l.] 2002; CINZIA CREMONINI, *La diaristica milanese tra Sette e Ottocento nelle opere di G. B. Borroni, D. A. Minola e L. Mantovani: alcune considerazioni*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», XII (2016), pp. 337-50.

94 Volutamente non citati fra le fonti inedite di questo lavoro di ricerca, essendo stati molte volte impiegati per corroborare le narrazioni sulla musica sacra milanese settecentesca, è bene almeno nominare qui Charles de Brosses, Charles Burney e il carteggio di Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart.

della celebrazione nella sua essenza di occasione di crescita spirituale ed evento sinestetico di parola, musica, colori, luci e profumi. Incline all'annotazione della curiosità, il sacerdote riporta testi di lapidi, epigrafi, sonetti e componimenti encomiastici, descrive i medaglioni, le statue e i bassorilievi apposti su archi di trionfo, apparati effimeri e catafalchi, conta le candele, i fanali e le 'torchie' accese dentro e fuori le chiese per sottolineare la partecipazione al giubilo collettivo. Con lo stesso criterio, salvo una manciata di eccezioni in quasi mezzo secolo di cronaca, Borrani omette i nomi dei maestri di cappella e dei musicisti coinvolti nelle esecuzioni, limitandosi ad annotare la componente musicale insieme a quella degli apparati o degli arredi predisposti per rendere più sontuosa la liturgia. Sebbene non si dilunghi nell'elencare i titoli delle composizioni proposte o i nomi dei compositori, maestri di cappella ed esecutori, Borrani coglie e annota almeno quattro differenti organici coinvolti a seconda delle disponibilità economiche e logistiche delle chiese milanesi che ospitano i festeggiamenti. Quando su una sola cantoria sono presenti soltanto musicisti insieme all'organo, il cronista impiega il termine 'musica' (che, stante la policoralità vigente, lo stile compositivo proprio e il divieto d'introdurre strumenti musicali diversi dall'organo, in Duomo è sempre registrata come «pieni Cori di Musica»), se le cantorie disponibili in chiesa sono due o vengono innalzate piattaforme posticce si parla di «più Cori di Musica». Indipendentemente dal rito seguito dalla chiesa o dalla giurisdizione, lungo il Settecento la sola musica non è più sufficiente per decorare adeguatamente le solennità maggiori e i festeggiamenti di risonanza cittadina: l'aggiunta della sinfonia conferisce un supplemento di magnificenza, specialmente se ripartita stereofonicamente nell'edificio. In questa casistica il cronista parla di «Musica e Sinfonia» o, quando si ha policoralità stereofonica, «più Cori di Musica, e Sinfonia». Borrani si rivela cronista più attento quando fornisce ragguagli sui titoli proposti al Teatro Regio-Ducale nella stagione di carnevale per anniversari di membri della casa regnante o loro visite a Milano, tuttavia talvolta si prende la briga di contare le 'parti di musica' intervenute alle funzioni. Una lettura comparata del *Diario milanese* di Borrani e delle recensioni comparse sulla coeva stampa periodica – *Gazzetta di Milano*, *Giornale di Milano* e *Ragguagli di Varj Paesi* – mette in luce analogie testuali fra le annotazioni del sacerdote e gli articoli, rivelando la militanza di Borrani nelle redazioni dei fogli settimanali milanesi o la fonte da cui questi ha attinto per compilare i propri diari. Quando l'ingresso di Giuseppe Parini ed altri esponenti dell'illuminismo milanese nella redazione dei fogli settimanali sposta il *focus* dagli eventi religiosi ad un'apertura internazionale su notizie di politica, arti e cultura,⁹⁵ Giovanni Battista Borrani prosegue la redazione del suo *Diario milanese* restituendo il quadro dell'immutata religiosità dei milanesi che, altrimenti, dalla stampa periodica non trasparirebbe con tanta vivacità. Il canonico Luigi Mantovani⁹⁶ si pone idealmente in continuità con Borrani e l'ex servita Angelo Giovanni Marelli, benché la congiuntura in cui questi si è trovato a stendere il suo diario abbia condizionato i contenuti e l'approccio metodologico.⁹⁷ L'irruzione delle truppe francesi a Milano nel 1796 offre al religioso il pretesto per avviare la stesura di una cronaca quotidiana dei soprusi attuati dagli occupanti ai

95 GIUSEPPE SERGIO, *Usi grafici e interpuntivi di Giuseppe Parini gazzettiere*, «Italiano LinguaDue», XIII-1 (2021), pp. 770-99, GIUSEPPE RICUPERATI, *Giuseppe Parini intellettuale e gazzettiere*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a c. di Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degrada e Fernando Mazzocca, Cisalpino, Milano 2001, vol. I, pp. 102-17 e *La Gazzetta di Milano 1769*, a c. di Arnaldo Bruni, Ricciardi, Milano-Napoli 1981, pp. XI-LXX.

96 LUIGI MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, a c. di Paola Zanoli, Istituto storico italiano per la storia moderna e contemporanea, Roma 1985, vol. 1, pp. 5-9. La curatrice dell'opera suppone che Mantovani, nato nel 1755 a Belfugito (LO) ed entrato nel Carmelo milanese, risiedesse nel convento di S. Giovanni in Conca e che in seguito alla soppressione di questo alla fine degli anni '80 il cronista fosse già riassorbito nel clero quiescente della prepositura di S. Calimero. I carmelitani milanesi, in realtà, sino al 1796 furono concentrati nell'altra fondazione cittadina di S. Maria del Carmine; in seguito alla secolarizzazione dei sacerdoti regolari il canonico, senza obblighi di cura d'anime – pare di capire, da taluni passi del *Diario*, dotato di un discreto patrimonio familiare e qualche rendita che gli ha consentito di vivere senza dover ricorrere ad espedienti o aspirare a particolari cariche religiose – risiedette sino alla morte, occorsa nel 1837, in una casa sul corso di Porta Vigentina dirimpetto alla chiesa di S. Maria al Paradiso. Paola Zanoli suppone che una malattia invalidante e degenerativa abbia colpito il canonico nell'ultimo ventennio di vita costringendolo ad interrompere la stesura della cronaca tredici anni prima della morte. Scorrendo il corposo diario si rileva come almeno fra il 1797 e il 1800 il cronachista fosse canonico beneficiario del capitolo di S. Nazaro Maggiore, istituzione presso la quale potrebbe essere approdato dopo lo scioglimento delle fondazioni carmelitane milanesi.

97 FORCELLA, *Chiese e Luoghi Pii soppressi*, pp. 646-64.

danni del clero, delle tradizioni e della popolazione milanese⁹⁸ che si protrarrà, oltre la Restaurazione, sino al gennaio 1824. Come il *Diario milanese* di Borroni anche il *Diario politico-ecclesiastico* è confluito parecchi decenni dopo la morte del suo autore nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, fornendo a studiosi di storia, arti e cultura milanese affondi sul quinquennio repubblicano, sul decennio napoleonico e sul delicatissimo processo di transizione col ritorno degli Austriaci.⁹⁹ Mantovani è cronista puntuale delle angherie perpetrate nei confronti dei religiosi¹⁰⁰ e delle monache spinte ad abbandonare i monasteri con la promessa di lauti assegni vitalizi. In una città in preda al disordine civile e morale¹⁰¹ si moltiplicano aggressioni, furti¹⁰² e omicidi mentre la nuova ideologia repubblicana e anticlericale viene imposta a forza nelle abitudini dei milanesi.¹⁰³ Dalle resistenze della popolazione e dai metodi surrettizi predisposti dai francesi per attuare il cambio di paradigma si comprende come la ventata di novità non abbia riscontrato un'accoglienza unanimemente favorevole nella popolazione.¹⁰⁴ La storiografia filonapoleonica

98 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 63: «Amico, trovo ragionevole il desiderio che avete di conoscere genuinamente il vero stato della vostra patria durante il governo francese, giacché dite, che ne' fogli periodici, che ricevete da Milano tutto è vestito all'eroica, né vi pare possibile, che siasi creato fra noi in così poco tempo un entusiasmo di repubblica in anime, che voi credete fredde, ma che conoscete calcolatrici dei veri mezzi della loro quiete e felicità. Mi eccitate perciò a farvene un succinto ma fedele rapporto, come testimonio di presenza su quanto successe, e succede di presentemente. Eccovene un esatto dettaglio senza alcuna alterazione di verità».

99 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, pp. 5-7. Al diario del canonico Mantovani sono stati dedicati alcuni contributi recenti: FRANCESCA PULIAFITO, *Cronache milanesi: il Diario politico-ecclesiastico del canonico Luigi Mantovani*, in *Un mosaico di fonti. Cento anni: la storia secondo Rovani*, a c. di Francesca Puliafito, Interlinea, Novara 2020, pp. 87-122; CREMONINI, *La diaristica milanese*.

100 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 143: «Affinché però resti un monumento specifico in questa mia cronaca che mostri a posteri come fu trattato il clero nella sistemazione della nuova Repubblica Cisalpina, permettetemi di accennare fra tutti il caso pratico del mio capitolo di S. Nazzaro. Egli quasi ad un tempo ha pagato di contribuzion militare L. 47.800 come corpo; ciascuno dei canonici poi pagò chi 100 scudi, chi 100 e più doppie, ed uno L. 18.000, come individuo provato. Per la esenzion dalla guardia nazionale fu tassato il capitolo in L. 250 al mese, e ciascun individuo poi fu tassato a parte; di prestito forzato L. 4.400 e ciascun individuo tassato anche in questo a parte, dinari 18 di soprainposta de' fondi, dinari 1,5 al mese pel mantenimento della legione lombarda, oltre le altre tasse di letti, servitù, etc. Questa fu la vera libertà portatoci per regalo dalle armi francesi: stimo che si possa anche dai più fanatici tuttodi vantare la riconoscenza, che dobbiamo alla gran nazione».

101 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 145: «Nello stesso giorno [19 maggio 1796] e susseguenti lo scrivente stesso senti in Milano e in varie contrade gridarsi da più di uno, che vendeva un foglio stampato, gridarsi, dico, a tutta voce «Nome, cognome e numero della casa di tutte le p... di Milano, a comodo della gioventù cisalpina etc. etc.». Questi sono i veri effetti della libertà portatoci da Francesi, e questi i buoni regolamenti introdotti dall'ufficio di Polizia. Povera gioventù, povera religione».

102 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 352: «La scorsa notte fu derubata di tutti gli arredi sacri la chiesa del Fopponino in Porta Romana; l'antecedente notte vennero levate le ante del camerino dei morti in S. Nazaro donde credevano forse di poter penetrare in chiesa. Sul piazzale di S. Nazaro ed in piazza Fontana altri tentativi di furti, non riusciti per essere accorsi in numero gli abitanti che misero in fuga i ladri. E' tanto zeppa la città di ladri rifugiati di tutte le nazioni, e protetti dal nostro governo che non sarà improbabile che ogni notte seguano furti».

103 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. 1, p. 70: «Al dir di tutto in breve, questa società di veri fanatici, ed inconcludenti, propose cento cose, e nissuna effettuò, assunse mille impegni, e non ne riuscì in alcuno, promise sterminate felicità, e non rimediò ad un solo disordine, screditò la religione, la morale, la politica e per ultimo se stessa ed il suo istitutore Bonaparte, il quale poi nel 4 luglio la soppresse e chiuse definitivamente con suo decreto al direttorio esecutivo. Questa è la pura e genuina nascita, vita e morte del club, trasformato in società patriottica, e della società patriottica divenuta sorgente delle più oscene ed irreligiose proposizioni, che mai sortissero da libertini, e dagli eretici più sfacciati. Dio guardi una città da genia sì pericolosa. Or ecco quanto io vi diceva sul principio riguardo al danno enorme, che ne avrebbe sofferto il costume in Milano. Se a questa velenosa sorgente si aggiunga il continuo gridar dei fanatici, che dal popolo si era finalmente acquistata la libertà, presa dalla parte più idiota per un illimitato potere di far a suo modo; se si aggiunga lo scandaloso libertinaggio del trattare che i Francesi portavano in trionfo nelle case, e nelle pubbliche contrade, la sempre naturale voglia e smania della nostra gioventù di imitare, anzi di sorpassare i costumi e le mode de' forestieri, che fu sempre in Milano un disordine, ed una decisa corruzione del costume, vi figurete assai facilmente a quale eccesso dovesse giungere la sfrontatezza nella nostra città». MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. 1, p. 271: «Domenica scorsa furon scoperti in Duomo alcuni ladri, che avevano già rubbate due pisside alla Madonna dell'Albero e stavano sforzando il tabernacolo dell'altar maggiore. Si fé entrare la sbirraglia, ma per quanta diligenza siasi praticata non furono trovati i ladri, non potendosi pur conoscere da che parte fossero sortiti».

104 Si riporta, a titolo esemplificativo, uno dei molti episodi della quotidianità milanese che Mantovani registra, significativo della trasversalità della resistenza popolare all'imposizione della nuova impalcatura ideologica: MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. 1, p. 169: «[30 Settembre 1797] Il comandante fe una sopercheria insigne al teatro di contrada Larga detto il Teatrino, dove volle a tutta forza che l'orchestra suonasse il *Ca ira* e la *Marsigliese*, e ricusando i suonatori, egli stesso balzò

trionfalistica che ha accondisceso ad una narrazione messianica dell'età repubblicana trova nel *Diario politico-ecclesiastico* una controparte faziosamente oggettiva.¹⁰⁵ Sebbene la condizione di Mantovani possa aver orientato il suo oggetto d'interesse verso la politica ecclesiastica francese – dalla soppressione delle chiese all'imposizione del culto della dea ragione, passando per l'incameramento del patrimonio nei beni demaniali e la conseguente crisi delle finanze parrocchiali – l'impetosa elencazione dei soprusi inflitti ad una diocesi prostrata illustra un momento cruciale della storia civile e religiosa della città di Milano.¹⁰⁶ Oscillando fra la forma epistolare dei primi anni e il carattere diaristico del prosieguo, Mantovani coniuga l'imparzialità del cronista con il coinvolgimento emotivo di chi si sente parte lesa nella corsa inarrestabile di una congiuntura storica travolgente, pur non adottando mai il punto di vista soggettivo della narrazione in prima persona.¹⁰⁷ Residente nella canonica della centralissima collegiata di S. Nazaro Maggiore¹⁰⁸ nei mesi convulsi della soppressione delle dignità capitolari (1798), Mantovani offre un punto di vista privilegiato sui furti e i disordini avvenuti nelle strade e nelle case che sorgono attorno alla basilica sul corso di Porta Romana, affiancando le notizie di attualità e politica internazionale con minuti fatti di cronaca che restituiscono il clima che si respirava in città.¹⁰⁹ Scorrendo i primi anni del *Diario politico-ecclesiastico* si sente il silenzio assordante che avvolgeva le chiese di Milano e le loro liturgie nel periodo repubblicano mentre le strade, le piazze, i teatri e i palazzi risuonavano dei canti rivoluzionari e di una produzione d'occasione commissionata dai nuovi governanti per cercare di far breccia negli animi e nei cuori dei milanesi. Il canonico Mantovani, come Borroni e come gli estensori delle recensioni apparse sulla stampa periodica settecentesca, non è insensibile alla restituzione del paesaggio sonoro urbano seguendone evoluzione e caratteristiche fra l'invasione francese del 1796 e la Restaurazione. Se la sonosfera milanese del quinquennio repubblicano è monopolizzata dal repertorio propagandistico rivoluzionario proposto nei teatri e nelle strade, quando nella primavera del 1799 gli austriaci riescono a riprendere il potere a Milano e le funzioni solenni con musica ricominciano, il cronista ne tiene traccia entusiasticamente.¹¹⁰ Ristabilitosi dopo un periodo di malattia che gli ha impedito di compilare il diario

nell'orchestra, e con quanto gli venne alla mano diè sulla testa a medesimi. Ad un povero vecchio diè molti colpi coll'arco del violone, e poi lo fe mettere in arresto per un giorno intero».

105 GIANFRANCO ACCHIAPPATI, *Foscolo a Milano*, Cordani, Milano 1971, p. 12: «Da posizioni antitetiche la destra conservatrice, nostalgica della reazionaria dominazione asburgica, spara a zero con la penna di una singolare figura di cronista, il canonico Luigi Mantovani, sacerdote ex carmelitano abitante nella giurisdizione parrocchiale di San Calimero di fianco alla chiesa del Paradiso, autore di un *Diario politico-ecclesiastico* di Milano che interessa un arco di tempo compreso fra il maggio 1796 e il gennaio 1824».

106 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 145: «Nella sera del giorno 19 maggio [1798] per ordine del Direttorio esecutivo furono soppresses la metropolitana, le basiliche di S. Nazaro, di S. Ambrogio, di S. Stefano, di S. Lorenzo, di S. Giorgio, della Passione, di S. Maria Fulcorina, di S. Tomaso in Terramara, cosicché nel giorno seguente di domenica in nessuna chiesa di esse fu funzionato collegialmente. A ciascuna di esse fu suggellato l'archivio, la cassa, e nel Duomo fu suggellata pure la sagrestia appartenente a monsignori. Fu lasciato in ogni basilica un paio di coadiutori colla fissazione del soldo in L. 800, ai soppressi canonici, di L. 600; ai capi che restavano semplici parroci di L. 1200.»

107 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 381: «Quest'anno [1802] che incomincia sembra non dover essere sì infelice come i sei passati, stante la prossima sistemazione del nostro governo, che sperasi in questi giorni; sia esso monarchico, o democratico, purché ci regalino persone né vendute all'altrui volere, né sanguisughe per sé, saremo abbastanza contenti. Le vicende degli ultimi anni ci fanno desiderare il governo anche del Gran Turco, purché in esso possi regnare la giustizia e la tranquillità. Ne sarà mai possibile che torni un sistema di governo sì tirannico e crudele come il passato...».

108 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 250: «Oggi alle 3 dopo mezzogiorno sono venuti i sgherri in canonica di S. Nazaro e dal vetturino Pano, che gode porzion del casino del decano: chiesero tutto quanto apparteneva a S. Gaetano, e non volendo egli consegnarlo, coll'opra di un ferraio ruppero la rimessa, in cui si era riposta la statua di detto Santo ed altri arredi». MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 269: «Verso il mezzogiorno comparve nella canonica di S. Nazaro il curato Rota, ed assunto quasi commissario esecutore il canonico coadiutore Gaslini entrò nella casa prepositurale descrivendo e suggellando tutto ciò che è di pertinenza del sig. Prevosto Taverna assente, per lo stesso titolo di monsignor arcivescovo».

109 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 302: «Oggi uno scellerato correva per la città dando bastonate alle sacre immagini della Beata Vergine, come fè sul Durino, e nella stretta dei morti che conduce a S. Nazaro dove ruppe i vetri dell'Ancona».

110 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, pp. 214-15: «Fu cantato in tutte le parrocchie un solenne Te Deum in rendimento di grazie a Dio per la liberazione da nemici, e questo in S. Fedele fu cantato con gran musica, e con un apparato sontuosissimo per essere cappella reale imperiale, e v'intervenve il generale comandante Latterman con molte ufficialità. Oggi [12 maggio 1799] monsignor arcivescovo ripigliò il suo decoro di sortire processionalmente dall'arcivescovato, e vestito pontificalmente con restante del clero entrare dalla porta maggiore del Duomo pel pontificale di Pentecoste» e p. 216: «Oggi nella chiesa di S. Giorgio al Palazzo fu cantata una solenne messa con Te Deum in gran musica, con invito di tutta la nobiltà

fra la fine del 1799 e la prima parte del 1801, Mantovani segue con curiosità e disincanto le vicende che hanno portato il Napoleone primo console a cingere la corona imperiale,¹¹¹ dal canto dell'antifona *Domine, salvam fac Rempublicam. Domine, salvos fac consules*,¹¹² all'ingresso della prima 'sinfonia' in Duomo sino a liquidare in mezza paginetta, forse in segno di protesta, la cerimonia d'incoronazione di Napoleone, che non sembra poi essere andata così bene.¹¹³ Nonostante l'entusiasmo condiviso da una parte dei milanesi per il ridimensionamento dell'originario piano rivoluzionario giacobino, il canonico Mantovani non riuscì a credere alla genuinità dalla stipula del Concordato e delle politiche aperturiste nei confronti dei cattolici

e di monsignor arcivescovo, che vi si portò in treno sontuoso, e di una parata straordinaria con discorso analogo recitato dal padre Quadrupani barnabita. V'intervennero molta ufficialità, essendo mancato il generale Latterman comandante di Milano per essere occupato in trattativa sul Castello. L'arcivescovo nel retrocedere fu accompagnato da una guardia russa colla lunga lancia». MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. 1, p. 218: «A S. Giorgio in Palazzo fu celebrato un ufficio e messa da requiem per i defunti soldati morti nelle battaglie, Vi fu gran musica, e nel dopopranzo si cantò il Miserere».

111 Il canonico Mantovani è cronista attento alla forma della liturgia, ai suoi testi e alla sua forma: una riflessione sulle *preces* ambrosiane per la quaresima sottolinea il potere sempre affidato al Napoleone primo console a discapito dell'imperatore e degli ideali repubblicani. MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, pp. 427-28: «Domenica prima di quaresima. Nella prudente antivedenza del nostro governo che sa dare preventivamente gli ordini e disposizioni necessarie anche al buon metodo di culto pubblico, riflettendo alle preci, che secondo il rito ambrosiano si recitano nella messa, aveva già da otto giorni mandato avviso stampato per mezzo di monsignor vicario capitolare, con cui si prevenivano i sacerdoti che al luogo tale delle preci doveva dirsi: "Pro imperatore Francisco, et pro Republica Italica" e da tutti tal ordine s'era trovato regolarissimo, e giusta il rito nostro, che qualunque sia il sovrano vestito del carattere imperiale, sempre prega segretamente e pubblicamente *pro imperatore*, come protettore nato della Chiesa. Improvvisamente ieri dopo pranzo fu ritirato tal ordine e sostituito un altro, cioè "Pro Italica Republica nostra, consule et omni exercitu eius". Ha fatto vera sorpresa una tale novità, la quale oltre la mormorazione che produce nel popolo tale quasi disprezzo della persona imperiale, in tempo che con lui siamo in pace e di buona amicizia, fe anche senso a chi riflette giudiziosamente, non esservi in tale condotta del governo né prudenza, né cognizione delle costumanze della Chiesa».

112 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 458: «Si è veduta oggi la specifica di alcuni articoli del concordato col Papa, e fra queste alcune particolarità di preci all'art. 8: "La seguente formola di preghiera sarà recitata in fine dell'ufficio divino in tutte le chiese cattoliche di Francia *Domine, salvam fac Rempublicam. Domine, salvos fac consules*».

113 Oltre a relegare il resoconto dell'incoronazione di Napoleone in una pagina, segno forse che non presenziò all'evento, il canonico Mantovani il giorno successivo si recò in Duomo per ammirare l'apparato innalzato e lasciarne un commento disincantato nel proprio memoriale. LUIGI MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1987, vol. II, pp. 476-77: «Oggi fu giorno di riposo. Verso le 11 si aprì il Duomo affinché potessero tutti osservare la paratura che fu trovata grandiosissima, dispendiosissima, ma senza buon gusto: non potendo in ciò approvarsi il pensiero, e disegno dell'architetto bolognese, che la ha ideata, e manufatta. Come il pubblico non ha approvato il fuoco d'artificio ideato pure, e fatto da alcuni Bolognesi, che da quattro mesi vi stanno travagliando, perché è riuscito senza alcun pensiero, o diremmo espediente, senza novità o ne' colori, o nel giro e mal inteso poi per la riuscita, perché non ebbe né tempo né distribuzione opportuna». A qualche settimana dalle celebrazioni del 1806 Mantovani copia una descrizione dell'incoronazione tratta forse da qualche opuscolo encomiastico stampato nel mentre.

attuata dal Napoleone prima console¹¹⁴ e poi imperatore.¹¹⁵ Fedele al doppio oggetto della propria cronaca politica ed ecclesiastica, una volta consolidato e insediato il nuovo apparato governativo facente capo a Napoleone e al suo viceré Eugenio di Beauharnais nel Regno d'Italia, il canonico annota con apprensione e disgusto non solo l'immoralità dilagante nella capitale ma anche le fluttuazioni del mercato, la sperequazione, i costanti aumenti dei prezzi e dei dazi imposti per sostenere le imprese militari in cui l'imperatore continuamente s'imbarcava. La congiuntura economica del primo quindicennio dell'Ottocento, restituita dai precisi ragguagli del canonico Mantovani, con la sua instabilità e incertezza condiziona anche le finanze delle poche chiese rimaste aperte e la ridotta disponibilità di fondi che queste possono investire nei festeggiamenti solenni e nella musica.¹¹⁶ Dopo gli entusiasmi iniziali derivanti dal reinsediamento degli Austriaci alla fine di aprile del 1814¹¹⁷ il canonico Mantovani perde progressivamente interesse per la stesura del proprio *Diario*, complice l'avanzare dell'età e l'insorgere della malattia che l'avrebbe condotto alla morte. Proseguendo con la sua narrazione delle vicende della storia di Milano sino al 1824, prima che la *Gazzetta Musicale di Milano* ragguagli, nei primi anni di pubblicazione, sulla musica eseguita nelle chiese della città, la cronaca del canonico Mantovani offre qualche timida

114 Ne è un esempio l'indizione di un triduo di preghiera agli angeli custodi nella chiesa di S. Maria Segreta che il nuovo governo repubblicano istituì nel 1802 come da tradizione milanese settecentesca. MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 481: «Attesa la longa siccità, l'amministrazione fe far un triduo agli Angeli Custodi nella chiesa di S. Maria Segreta. Il foglio stampato che annunzia al pubblico tale determinazione non ha del tutto incontrata l'approvazione de' buoni cattolici per alcune espressioni, delle quali altre volte si abusarono i repubblicani più decisi contro la religione, esprimendosi con vocaboli divenuti perciò equivoci per lo cattivo uso che se ne fece in addietro. La comune dei cattolici ha sempre indirizzate le sue preghiere a Dio, se per aiuto di guerra al *Dio degli eserciti*, se per avere pace al *Dio principe della pace*, ed ha sempre incontrata dunque a buoni la denominazione che in questo avviso si dà a Dio, enunciato col titolo di Ente supremo; né tampoco incontrarono le ragioni che si espongono di pregare, cioè *giusta il costume de' nostri maggiori*, quasiché in oggi si pregasse per ciò solamente, perché così fecero i nostri antenati. Non è poco improbabile che tali equivoche espressioni sieno parti di un qualche segretario che abbia creduto con ciò scrivere più elegantemente senz'altra idea o disegno». Anche la processione eucaristica cittadina per il Corpus Domini del 1802 suscitò più di qualche perplessità nel cronista. MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, pp. 496-497: «Questa mattina si fe la solenne processione del Corpus Domini coll'intervento di tutte le autorità nessuna eccettuata. Fu fatta una vera mascherata, che trasse il popolo, e lo deviò dal dovuto rispetto, ed adorazione al Sacramento, che ne doveva essere il solo oggetto. Nella porzione di piazza che guarda la corte si formò con immensa quantità di tele un solo coperto per riparo della cavalleria colà stazionata. A tutte le contrade era diffuso il sole almeno con otto tele, cosa che ha meravigliato il pubblico, che accorso ricorda di aver veduto a tale funzione pochi anni or sono Leopoldo imperatore co' suoi figli, l'arciduca governatore, l'arciduchessa e gran quantità di dame e cavalieri del loro seguito, senza che siasi tampoco pensato a sì grandiosi ripari per teste coronate, come si fa in oggi con meloni repubblicani, molti de' quali hanno sofferto senza incomodo le intemperie della stagione, e gli eccessivi caldi del mare e delle coste di Dalmazia, nel trasporto fatto colà sulle galere austriache fra i pidocchi e le immondezze del lurido equipaggio. Non credo che siasi mai veduta più analoga rappresentanza di questa alla commedia di *Arlecchino finto principe*, anzi mi pare siasi sublimata anche assai dippiù nella comparsa d'oggi. Il popolo, che nella fatale risoluzione delle cose non ha mai sentito gridare che *eguaglianza*, gli parve di travedere in questa giornata, nell'osservare un lusso, una grandezza, un cambiamento di scena sì contrario alle massime tanto poc'anzi decantate».

115 LUIGI MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1991, vol. III, p. 112: «Si è principata la demolizione della bella chiesa di S. Francesco Grande, per farne di quella ubicazione una grande caserma. Pare impossibile che siensi venduti tanti locali di corporazioni soppresse, senza mai pensare a quanto poteva abbisognar per servizio del governo. La Rivoluzione Francese ha portata in tutta l'Italia distruzione di quanto eravi di bello in genere di fabbricato, lo spoglio delle più preziose unità di quadri, statue ed incisioni antiche, la soppressione di tutti i regolari d'ambo i sessi, la cassazione delle collegiate, minorazione delle parrocchie anche più necessarie, la corruzione de' costumi in generale, la spopolazione della gioventù sì in città che in campagna, e finalmente la miseria delle famiglie, e nel commercio, e nell'agricoltura. Oh quanto deve essere esecrando in tutta Italia il nome di questa detta Gran Nazione!».

116 Se si eccettuano i funerali di esponenti dell'aristocrazia milanese o di membri del nuovo regime, nel decennio napoleonico il canonico Mantovani non registra nemmeno dieci allestimenti musicali straordinari.

117 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. IV, pp. 193-94: «Oggi fu uno spettacolo non mai più visto. La gioia, e l'allegria e la universale commozione di tutta la folla del popolo, e il laterale corteggio delle carrozze andava sino a Melegnano. [...] L'illuminazione di tutta la città non fu mai sì generale, studiata e ricca; io certo non ho idea d'aver veduto simile spettacolo: tanto è vero che le opere prodotte dal cuore, e non dal comando, hanno un carattere di vera grandezza, e distinta verità. Oggi è comandata da monsignor vicario un solenne *Te Deum*. Si è pure promesso, e risoluto di fare una istanza alla reggenza provvisoria, perché si levassero per sempre alcune denominazioni come sarebbe il "Foro Bonaparte" alla piazza del Castello, "Porta Marengo" alla Porta Ticinese, "contrada della riconoscenza" al Corso di Porta Orientale, "piazza del Tagliamento" alla piazza dell'Arcivescovado detta Fontana, per levare ogni memoria di Bonaparte».

testimonianza della ripresa del funzionamento solenne – pur condizionato nella componente musicale dal rigorismo del cardinale Gaisruck – dei tardi anni '10 e primi '20 dell'Ottocento.¹¹⁸

Benché non si possa definire una fonte cronachistica in senso stretto, il *Gerletto* della cappella musicale del Duomo di Milano deve essere annoverato fra i diari settecenteschi da considerare per la ricomposizione del quadro della musica sacra in città. Conservato in due esemplari presso l'archivio della Fabbrica del Duomo e la Biblioteca Ambrosiana, il *Gerletto* è il diario in cui i 'pontatori'¹¹⁹ della cappella metropolitana annotavano regolamenti, avvenimenti, occasioni straordinarie e assenze. Le finalità pratiche legate alla gestione economica dell'istituzione, dalla ripartizione dei supplementi meritati per le celebrazioni soprannumerarie alle trattenute derivate dalle assenze, offrono al moderno studioso un affondo puntuale nella gestione quotidiana della cappella musicale del Duomo.¹²⁰ Organici, programmi delle celebrazioni e *incipit* dei testi intonati restituiscono, seguendo il corso dell'anno liturgico 1770 come riportato dall'esemplare dell'Ambrosiana,¹²¹ gli usi della musica cattedrale e le consuetudini mantenute in esercizio in un contesto necessariamente conservatore e arcaicizzante. La trasmissione degli *Avvenimenti accaduti in tempo de' nostri Vecchi, e coppiati dal Gerletto Vecchio* conferisce al *Gerletto* una visione sistematica e di ampio respiro che, stante la prescritta ripetitività degli impegni e dei repertori, non trova corrispondenza con simili elenchi di funzioni o repertori che le amministrazioni delle chiese, i capitoli dei delegati o le confraternite sottoscrivevano con i maestri di cappella al momento dell'assunzione.¹²²

2.5. Visti da fuori: diari di viaggio e descrizioni

I resoconti delle funzioni straordinarie allestite per il passaggio da Milano di membri della famiglia reale e la curiosità dei viaggiatori stranieri per la liturgia e il canto proprio della chiesa ambrosiana emergono dai diari dei cerimonieri della corte e dalle guide di viaggio settecentesche. In occasione del viaggio nel Ducato di Milano dell'imperatore Carlo VI nel 1712 Michele Luigi Muzio redige e dà alle stampe a Napoli il *Diario del Viaggio fatto dalla Maestà di Carlo III Rè delle Spagne, e VI Imperatore de' Romani da Barcellona a Milano, ed a Francoforte* nel quale vengono descritte le funzioni celebrate nella cappella reale, in S. Maria della Scala e S. Fedele impreziosite da «più Cori di isquisita musica».¹²³ Prima di assurgere al trono imperiale, Maria Teresa d'Austria visitò la città e stato di Milano nel 1739. Il cerimoniere della corte milanese, Carlo Celidonio, redasse e pubblicò un dettagliato ragguaglio dal quale si evincono le devozioni della principessa imperiale, le chiese che visitò e le funzioni con musica cui partecipò.¹²⁴ Anche i diari dei

118 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. 5, p. 275. Il cronista riferisce del tentativo del maestro di cappella Paolo Brambilla di far cantare durante una funzione in S. Eustorgio una sua figlia di 14 anni travestita con abiti maschili suscitando la contrarietà del parroco e del vicario episcopale.

119 Nell'organico delle cappelle musicali del Duomo e del santuario di S. Celso si ritrova la figura del *pontatore*, un cantore segretario incaricato di registrare su un apposito diario le assenze non giustificate o non accordate dalle rispettive fabbriche. Le assenze, chiamate *pontature*, comportavano la decurtazione parziale della retribuzione del musico o la comminazione di sanzioni pecuniarie. Grazie all'opera dei *pontatori* è però possibile conoscere la quotidianità del funzionamento e della gestione delle due cappelle più importanti della città per frequenza degli allestimenti e numero dei cantori stipendiati.

120 DAVIDE STEFANI, *«Avvenimenti accaduti in tempo de' nostri vecchi»*, pp. 139-44.

121 BAM, A. 11 suss.

122 In questo caso oltre ad un calendario di una dozzina d'impegni – cui necessariamente sfuggono gli *incerti* comunicati di volta in volta – non si ricavano particolari dettagli sul repertorio proposto o sugli organici coinvolti. Le carte dell'Archivio di Stato di Milano hanno conservato documenti significativi per conoscere il calendario degli impegni delle cappelle musicali delle chiese di S. Ambrogio, SS. Cosma e Damiano alla Scala, S. Lorenzo Maggiore, S. Maria alla Porta, S. Maria della Passione, S. Maria del Paradiso, S. Maria delle Grazie, S. Maria di Caravaggio in Monforte, S. Maria Segreta e S. Simpliciano.

123 MICHELE LUIGI MUZIO, *Diario del Viaggio fatto dalla Maestà di Carlo III Rè delle Spagne, e VI Imperatore de' Romani da Barcellona a Milano, ed a Francoforte*, Parrino e Muzio, Napoli 1712.

124 CARLO CELIDONIO, *Relazione della venuta e dimora in Milano delle Altezze Reali della Serenissima Maria Teresa Arciduchessa d'Austria, Gran-Duchessa di Toscana, e del Serenissimo Francesco III, Duca di Lorena, e di Bar, Gran-Duca di Toscana ec. col suo serenissimo fratello principe Carlo di Lorena nel mese di Maggio dell'anno 1739*, Malatesta, Milano 1739. Questo testo è stato oggetto di uno studio sui costumi e le abitudini della corte milanese nel primo Settecento condotto da CINZIA CREMONINI, *Alla corte del governatore: feste, riti e cerimonie a Milano tra XVI e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2010. Sull'immagine che diari e cronache settecentesche approntate per fissare la memoria dei soggiorni milanesi dei reali restituiscono sulla musica sacra si rimanda MARNI, *La musica sacra come attrattiva*, pp. 62-3.

viaggiatori settecenteschi impegnati nel *Grand tour* dedicano qualche cenno alla musica eseguita nelle chiese di Milano. A differenza di Charles Burney (1726-1814),¹²⁵ che muovendosi per conoscere «the present State of Music» in Europa,¹²⁶ impenna il proprio diario di viaggio attorno alla musica ascoltata nelle chiese, teatri, accademie e piazze, altri viaggiatori registrano in guide e itinerari notizie sporadiche sulla musica eseguita nelle funzioni milanesi. Benché il soggiorno milanese di Burney si sia protratto soltanto dal 16 al 24 luglio 1770, le informazioni che questi raccoglie sulla musica eseguita in città e sulle celebrazioni liturgiche solenni – profittando della concomitanza delle feste liturgiche della Madonna del Carmine e di S. Marta – colgono la quotidianità del fenomeno musicale nei suoi vari contesti di produzione e fruizione.¹²⁷ Appena giunto in città il musicologo si reca in Duomo per assistere alle funzioni celebrate in rito ambrosiano e ascoltare il canto proprio della chiesa di Milano; oltre ad apprezzamenti per lo stile osservato e ortodosso della musica proposta dal dotto maestro di cappella Gianandrea Fioroni (1716-1778),¹²⁸ Burney cita – più per notorietà che per meriti o assiduità di servizio – Johann Christian Bach (1735-1782), secondo organista dal 1758 al 1762, mentre ha parole di vera stima per il primo organista Giovanni Battista Corbella (1709-1773).¹²⁹ Fra ricerche sul canto ambrosiano nella Biblioteca Ambrosiana, accademie nelle dimore aristocratiche, passeggiate sui corsi della città e opere rappresentate al Teatro Regio-Ducale, il viaggiatore assiste più volte alle celebrazioni quotidiane del capitolo della Cattedrale e, in una manciata di giorni, ha notizia di almeno cinque funzioni con musica straordinaria.¹³⁰ Il punto di vista degli osservatori stranieri non si concentra sugli eventi puntuali o sugli allestimenti

125 MARCO BIZZARINI, *La versione di Burney: modalità esecutive della musica sacra in Italia al tempo di Mozart*, in *La nostra musica di chiesa è assai differente*, pp. 9-24.

126 CHARLES BURNEY, *The present State of Music in France and Italy or The journal of a tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a general history of music*, Becket, Londra 1773. L'edizione italiana di riferimento del testo è quella curata da ENRICO FUBINI: *Charles Burney, Viaggio musicale in Italia*, EDT, Torino 2013.

127 BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, p. 88: «Il 20 luglio c'era musica in tre chiese diverse, avrei desiderato assistere a tutte le esecuzioni, ma non mi fu possibile ascoltarne che due; la prima aveva luogo la mattina nella chiesa di Santa Maria Secreta e si trattava di una Messa in musica composta e diretta dal signor Monza [...] La seconda messa che ascoltai oggi era stata composta da Battista San Martini ed eseguita sotto la sua direzione nella chiesa del Carmine [...] San Martini è maestro di Capella in metà delle chiese di Milano ed ha composto un numero infinito di messe; tuttavia non ha perso ancora nulla del suo slancio e della sua inventiva».

128 BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, p. 80: «Dopo aver ascoltato il servizio liturgico nello stile ambrosiano, caratteristico di questa città, fui presentato al signor Gianandrea Fioroni, maestro di capella della cattedrale [...] Di là mi recai in casa del signor Fioroni, che ebbe la cortesia di mostrarmi tutte le sue curiosità musicali – già mi aveva gentilmente mostrate tutte quelle che c'erano nella Sacristia. Poi egli mi suonò e cantò per intero un oratorio da lui composto e mi offrì in dono la copia della partitura di uno dei suoi canti liturgici a otto parti per due cori».

129 BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, p. 79: «Nel Duomo vi sono due grandi organi, uno ad ogni lato del coro. Nei giorni festivi si eseguono oratori a due cori, con l'accompagnamento dei due organi, nei giorni feriali, invece, suona un solo organo. Gli organisti sono due, uno di loro era M. J. Bach, prima che si recasse in Inghilterra; attualmente primo organista è il signor G. Corbelli che è considerato un professionista assai esperto. Lo ascoltai parecchie volte, suona con uno stile grave e sapiente, che si addice al luogo ed allo strumento».

130 Il 20 luglio 1770 viene riferito a Burney che c'è musica straordinaria in almeno tre chiese, mentre domenica 22 luglio assiste alla messa e al vespro cantato dalle monache del monastero di S. Maria Maddalena al Cerchio. Se la musica nei monasteri femminili milanesi in età borromaica è stata oggetto di studi attenti e sistematici, sulla seconda metà del Seicento e su tutto il Settecento manca qualsiasi riferimento bibliografico. La testimonianza di Burney offre, invece, un quadro del felice proseguimento degli allestimenti musicali nei monasteri femminili alla vigilia delle soppressioni. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, pp. 93-4: «Stamane, dopo aver ascoltato nel Duomo la funzione nel rito ambrosiano in tutta la sua perfezione, mi recai al convento di Santa Maria Maddalena, dove ascoltai parecchi mottetti eseguiti dalle monache: era la festa della loro chiesa. La musica era del signor B. San Martini che ha la carica di Maestro di Capella e insegna canto nel convento. Mi compensò ampiamente dell'assenza di tempi lenti nella sua messa di venerdì con un adagio nel mottetto di oggi, veramente divino, e divinamente cantato da una delle monache, accompagnata dall'organo soltanto, suonato da una consorella. [...] In questo convento oltre all'organo adoperato per i cori, c'era pure uno strumento che funzionava sia da organo sia da clavicembalo, suonato da una delle monache. Quello strumento, che accompagnava la voce celestiale di cui ho già parlato, mi piacque moltissimo, e non tanto per quello che fece ma per quello che non fece. [...] La musica di stamane era interamente eseguita dalle monache che rimanevano invisibili ai presenti, e benché la chiesa del convento sia aperta al pubblico come una qualsiasi chiesa parrocchiale ed i preti officino, come altrove, di fronte ai fedeli, i responsori invece sono eseguiti dietro l'altare, dove è posto l'organo. Avevo cercato invano con lo sguardo l'organo ed i cantanti, quando ero entrato, senza sapere che la chiesa apparteneva ad un convento. Alle mie lodi mi fu risposto che vi sono qui parecchi conventi dove le monache cantano assai meglio. Mi riuscì però difficile crederci; dissi soltanto che sarei stato lieto di poterle ascoltare».

occasional, salvo eccezioni,¹³¹ ma su un elemento esclusivo e identitario della liturgia milanese. L'abbé Alexandre de Rogissart,¹³² Jerome de Lalande,¹³³ Aubry de La Mottraye¹³⁴ e Aubrin-Louis Millin de Grandmaison¹³⁵ lungo l'arco dell'intero Settecento assistono all'ufficiatura capitolare dei canonici del Duomo e registrano, insieme a informazioni sulla struttura del rito ambrosiano o le sue differenze con il romano, qualche impressione sul canto proprio della chiesa di Milano, che viene trovato «plus simple que dans le plain-chant Grégorien».¹³⁶

2.6. Gazzette e fogli di annunci: *Ragguagli di Varj Paesi* e *Giornale di Milano*

La diaristica sette-ottocentesca trae ispirazione e ricava materiali dalla stampa periodica locale ed europea che più volte a settimana aggiornava i milanesi con notizie di politica estera, affari militari, religione, cultura e spettacolo. La città di Milano, che in età asburgica era sede di un governatore ma non capitale, disponeva di un proprio foglio settimanale che, nel corso dei decenni, cambiò più volte denominazione (*Giornale di Milano*, *Ragguagli di Varj Paesi* e *Gazzetta di Milano*) e comitato redazionale. L'attività del governatore di Milano o dell'arciduca e le provviste di chiesa riguardanti l'arcidiocesi ambrosiana con i suoi arcivescovi, i monsignori dei capitoli o membri del patriziato meneghino decorati della sacra porpora vengono seguite con interesse anche da effemeridi stampate nella capitale dell'Impero e in altre città d'Italia.¹³⁷ Nell'introduzione all'edizione moderna dell'annata 1769 della *Gazzetta di Milano* il curatore Arnaldo Bruni¹³⁸ delinea la storia della stampa periodica milanese nel Settecento mettendone in luce evoluzioni e mutamenti dettati dalla sensibilità dal governo centrale di Vienna e dai suoi rappresentanti *in loco*. Inserita nella tradizione del foglio settimanale compilato sin dalla metà del XVII secolo dallo stampatore milanese Malatesta,¹³⁹ il *Giornale di Milano* prima e i *Ragguagli di Varj Paesi* poi adottano uno taglio intenzionalmente campanilistico e comunale affiancando ai fatti di cronaca politica e militare internazionale le recensioni di avvenimenti milanesi. La comunione d'intenti sussistente fra la rappresentanza del potere politico austriaco e la curia arcivescovile ambrosiana offre al foglio settimanale materiale per numerosi ragguagli sulle funzioni straordinarie organizzate nelle chiese cittadine in rendimento di grazie per vittorie militari, lieti eventi legati alla casa regnante, canonizzazioni, creazioni cardinalizie o per implorare l'intercessione delle anime purganti e degli angeli custodi in caso di avversi fenomeni atmosferici. I *Ragguagli* sono organo di stampa coerente di una società che crede nell'intervento divino nella storia: le descrizioni di festeggiamenti cittadini e processioni che vedono il coinvolgimento

131 I soggiorni milanesi dei monaci benedettini e cistercensi svizzeri sono stati studiati e ricostruiti da Claudio Bacciagaluppi e Luigi Collarile attraverso i diari di viaggio redatti dai religiosi e le sopravvivenze negli archivi elvetici di partiture prodotte dai compositori milanesi. Benché la meta principale di molti viaggi di formazione o pellegrinaggi fosse la città di Roma, capitale del cristianesimo, Milano non era solo tappa obbligata lungo il tragitto ma, in ragione della vicinanza e facilità di raggiungimento da Einsiedeln e Bellinzona, costituiva l'avamposto della cultura italiana per i monaci svizzeri che nel capoluogo ambrosiano facevano formare i propri musicisti e si rifornivano di partiture. CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *Artistic disobedience : music and confession in Switzerland, 1648-1762*, Brill, Boston 2017, ID., *Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 145-66, LUIGI COLLARILE, *Reminiscenze milanesi nel Requiem in Re minore K 626 di Mozart?*, pp. 161-206 e ID. *Fioroni nel fondo del monastero benedettino di Einsiedeln. Indagini sulla trasmissione e recensione*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 213-44.

132 ALEXANDRE DE ROGISSART, *Les délices d'Italie*, Pierre Vanden, Leida 1709.

133 JEROME DE LALANDE, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les Années 1765 & 1766*, Desaint, Parigi 1769.

134 AUBRY DE LA MOTTRAYE, *Voyages en Europe, Asie et Afrique*, Johnson & Van Duren, L'Aia 1727.

135 AUBRIN-LOUIS MILLIN DE GRANDMAISON, *Voyage dans le Milanais, a Plaisance, Parme, Modène, Mantoue, Crémone, et dans plusieurs autres villes de l'ancienne Lombardie*, Bureau des Annales Encyclopédiques, 1817, Parigi 1817.

136 MILLIN DE GRANDMAISON, *Voyage dans le Milanais*, p. 190.

137 Lo spoglio delle notizie milanesi comparse fra il 1685 e il 1716 sugli *Avvisi ordinarii e straordinarii* è stata pubblicata da BRUNO MARIA BOSATRA, *Visti da Vienna. L'Europa fra Sei e Settecento secondo gli "Avvisi italiani ordinarii e straordinarii"*, [s.e.], Milano 2019. Recensioni di eventi, manifestazioni, festeggiamenti e spettacoli allestiti a Milano si trovano, ad esempio, sul bisettimanale *Notizie dal Mondo* stampato a Firenze fra il 1768 e il 1791 o sulla *Gazzetta Universale*

138 *La Gazzetta di Milano 1769*.

139 Ad eccezione della serie completa del *Giornale di Milano*, *Ragguagli di Varj Paesi* e *Gazzetta di Milano*, custodita presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, questa e le altre testate milanesi compulsate sono rese disponibili sulla piattaforma gazzetteavvisi.com.

del clero e dei consorzi confraternali suggellano il sentire di una *forma mentis* che, a partire dagli anni '50 e '60, sarebbe stata messa in crisi dall'avvento del pensiero pre-illuminista. Il cambiamento d'epoca in atto, riflesso dall'avvicendamento del governatorato fra il conte Gianluca Pallavicini e l'arciduca Ferdinando d'Asburgo-Este e l'aggregazione in redazione dell'ideologo Giuseppe Parini – noto all'opinione pubblica milanese per le forti prese di posizione espresse nelle coeve *Odi*¹⁴⁰ – trova corrispondenza nel progressivo disinteresse che i *Ragguagli* mostrano per fenomeni sociali interpretati come retaggio di una religiosità superstiziosa e ormai anacronistica. La modifica dell'intitolazione in *Gazzetta di Milano* sancisce un'inversione di marcia del comitato redazionale che accompagna con il silenzio apparente – giacché il *Diario* di Borroni e altre fonti documentano senza soluzione di continuità l'allestimento di funzioni solenni – un sistema ecclesiastico che, pur minato da soppressioni e razionalizzazioni, ancora riesce a mantenersi alimentando mecenatismo artistico e devozioni. Sul numero XII della *Gazzetta di Milano* del 22 marzo 1769 la redazione si rivolge direttamente al pubblico dei suoi lettori con una dichiarazione programmatica che segna il cambio di passo del comitato autorale, complice la penna di Giuseppe Parini.¹⁴¹ La pubblicazione della *Gazzetta di Milano* prosegue sino al 1781, benché nelle ultime due annate non vengano rilanciate notizie di funzioni solenni decorate da musica.¹⁴² La *Gazzetta Enciclopedica di Milano* e il *Giornale Enciclopedico di Milano* avviano la pubblicazione nel 1780 e 1782 ponendosi in discontinuità con la *Gazzetta di Milano*, accordando visibilità alle funzioni religiose e, più in generale, alle notizie di costume musicale; lo spoglio di questi due periodici è stato oggetto del primo studio sulle fonti musicali milanesi settecentesche ad opera di Dascia Delpero.¹⁴³ Da qualche sopravvivenza del *Corriere Milanese* e della *Gazzetta di Commercio*, fogli settimanali stampati a Milano nei decenni a cavallo di XVIII e XIX secolo, si scopre che immediatamente prima dell'occupazione francese le recensioni di liturgie solenni, esequie e provviste di chiesa suscitavano l'interesse di parte dei lettori. Risultano, invece, più allineati alla sensibilità illuministica e filogiacobina i compilatori della *Staffetta di Sciaffusa*, periodico stampato fra il 1788 e il 1796, che omettono qualsiasi riferimento alla vita religiosa milanese e si limitano a inserire succinti ragguagli dei contraccolpi che la politica anticlericale francese esercitava anche sulle scelte del governo asburgico. Fra i fogli di annunci 'esteri' si distinguono il *Corriere ordinario* stampato a Vienna fra il 1671 e il 1743, e il fiorentino *Notizie dal Mondo* che, almeno fra il 1781 e il 1796, segue con alterno entusiasmo sia il processo di razionalizzazione del tessuto ecclesiastico milanese, con soppressioni e demolizioni, che qualche liturgia solenne di cui saltuariamente viene stampato uno scarno ragguaglio. Come prevedibile, i periodici

140 Già dalla prima raccolta di *Odi* (1761) Parini si scaglia contro le consuetudini dell'aristocrazia e le mode del periodo galante – *La salubrità dell'aria*, *La vita rustica* – dedicando un componimento dai toni sferzanti alla *Musica* e al gusto settecentesco per l'impiego degli evirati cantori in contesto teatrale ed ecclesiastico. Anche sotto questo aspetto prettamente musicale l'abate Parini mostra un allineamento con il pensiero illuminista, benché negli stessi anni a Milano fossero attivi oltre trenta castrati nei soli organici delle cappelle musicali, senza contare i virtuosi *primi uomini* protagonisti degli allestimenti operistici del Teatro Regio-Ducale (MATTEO MARNI, *Luigi Marchesi musico contralto della cappella del Santuario di San Celso di Milano*, in *Musica, Lettere e istituzioni a Milano nell'età di Luigi Marchesi (1754-1829)*, a c. di Rosa Cafiero e Stefano Aresi, Stile Galante, Alkmaar 2021, pp. 49-58).

141 *Gazzetta di Milano* del 22 marzo 1769: «Noi introduciamo volentieri ne' nostri Fogli le novelle, e gli Atti relativi a questa sorta di pubblici affari, immaginandoci, che i nostri Lettori preferiscano alle puerili, ed oziose curiosità private questi oggetti utili, ed interessanti la Repubblica, che soli son degni della osservazione d'un popolo colto, ed illuminato. Con questa occasione noi preghiamo che il Pubblico zelante di somministrare all'Editore di questa Gazzetta qualsivoglia notizia, qualsivoglia Atto che riguardi invenzione, perfezione, facilità, e simili nella Pubblica Economia, nelle Arti, nel Commercio, nella Fisica ec. massimamente nel nostro Paese, assicurando, che ci pregeremo sempre di dar luogo a simili materie, a preferenza di certe inezie, che servon di pascolo ai piccoli curiosi. Non sarà venale, com'era forse altre volte, l'introduzione di queste, né di qualsiasi altra novella in questi fogli, non avendo noi altra premura, che d'ubbidire, e d'esser utili, o nobilmente dilettevoli, per quanto è possibile in una Gazzetta».

142 In concomitanza con l'interruzione della pubblicazione della *Gazzetta di Milano* cessano le notizie relative alle liturgie e alla vita ecclesiastica milanese rilanciate dal foglio fiorentino *Notizie dal Mondo*, pubblicato due volte a settimana. Fra il 1781 e il 1782 si avverte la sostituzione della fonte delle informazioni milanesi – certamente tratte dalla *Gazzetta di Milano* – che vira verso una rendicontazione entusiasta e spietata dello stilicidio perpetrato dalle soppressioni. Più che la *Gazzetta Enciclopedica* o il *Giornale Enciclopedico*, periodici allineati alla sensibilità tradizionale e attenti alla restituzione di ragguagli sugli allestimenti liturgici, sembra che le *Notizie dal Mondo* dal 1782 attingano alla *Gazzetta di Sciaffusa*, il periodico milanese più allineato al nuovo corso della politica di razionalizzazione ecclesiastica promossa dall'imperatore Giuseppe II.

143 DASCIA DELPERO, *Il "Giornale enciclopedico di Milano" (1782-1797) e la "Gazzetta enciclopedica di Milano (1780-1802): due fonti per la storia della musica milanese*, «Fonti Musicali Italiane», IV (1999), pp. 55-111.

confezionati nel triennio repubblicano risentono del cambio di paradigma e, in linea con l'impianto ideologico programmatico importato dai nuovi dominatori di Milano, non solo estromettono riferimenti alle forme pubbliche di culto cattolico ma instillano i precetti della nuova religione laica mettendoli costantemente in filigrana. Dopo il rientro degli austriaci nell'estate del 1814 riprende la pubblicazione, con cadenza quotidiana, della *Gazzetta di Milano*, il giornale ufficiale e governativo del Lombardo-veneto restaurato, ove con minor frequenza compaiono recensioni di nuove musiche composte per le liturgie milanesi.¹⁴⁴ Le curiosità musicali riportate sulla stampa ottocentesca, dopo la parentesi napoleonica e il non facile rientro del governatore asburgico, non contestualizzano più la musica entro la naturale cornice liturgica del festeggiamento pubblico ma guardano al fenomeno musicale con il nuovo taglio della nascente (almeno in ambito milanese) critica musicale che porterà alla fondazione della *Gazzetta Musicale di Milano* nel 1842.¹⁴⁵

2.7. Almanacchi e compendi

Pubblicazioni periodiche con cadenza annuale preannunciavano ai devoti milanesi, ai viaggiatori stranieri e ai pellegrini il calendario delle funzioni solenni allestite nelle chiese della città in occasione di feste patronali o ricorrenze significative per le molte confraternite presenti nel tessuto ecclesiastico urbano. La produzione di almanacchi caratterizza un aspetto della vita pubblica milanese che incrocia, nella raccolta di facezie, notizie curiose, pillole di storia e appuntamenti del calendario liturgico, le differenti anime e classi sociali dei residenti nella città e nel forese. Destinati a una platea variegata ed eterogenea, nel corso del Settecento gli almanacchi si specializzano monotematicamente su aspetti contingenti quali la meteorologia e l'astrologia applicata all'agricoltura, gli orari di partenza delle diligenze o la raccolta e consegna della posta, l'erudizione storico-campanilistica, il *giro delle Quarantore*, lo stato del clero o le funzioni *con musica* che quotidianamente sarebbero state allestite nelle chiese secolari e regolari.¹⁴⁶ In un contesto cittadino popolato da centinaia di luoghi di culto e confraternite, i sussidi deputati alla calendarizzazione e diffusione degli appuntamenti religiosi si rendono necessari per districarsi nella moltitudine di eventi e raggiungere anche quanti non sarebbero stati avvertiti dal suono delle campane della chiesa nella quale sarebbe stata celebrata la funzione. Il *giro delle Quarantore* o l'incastro senza sovrapposizione delle feste titolari di ciascun tempio mostra un coordinamento che allo stesso tempo alimenta e supera il campanilismo fisiologico di un ambiente sovraffollato sia nella proposta di liturgie solenni che nella platea dei devoti avventori. L'adorazione del Santissimo Sacramento, pia pratica dispensata quotidianamente, nel pomeriggio di ogni domenica e solennità dell'anno liturgico, nella festa del Corpus Domini e nella sua ottava viene ripresa nella formula delle Quarantore con l'esposizione eucaristica solenne che – allestita ogni giorno in una chiesa diversa – consentiva un pellegrinaggio urbano e un omaggio ininterrotto al Sacramento dell'altare. L'adorazione era accompagnata da prediche,

144 Si cita, a titolo esemplificativo, la *Gazzetta di Milano* del 17 maggio 1829 nella quale compare la recensione delle nuove musiche composte dal giovane Francesco Almasio per una festa in S. Maria al Paradiso.

145 Su iniziativa dell'editore musicale milanese Giovanni Ricordi nel 1842 viene avviata la pubblicazione della *Gazzetta Musicale di Milano*, settimanale di attualità, erudizione musicale e recensione degli allestimenti teatrali. Nei primi anni la redazione della *Gazzetta Musicale* pubblica spesso, nella sezione dedicata alla cronaca cittadina, recensioni di nuove composizioni proposte nelle celebrazioni liturgiche solenni. Sino alle Cinque Giornate del 1848 e alle Guerre d'indipendenza del decennio successivo la direzione del settimanale si muove sul doppio binario di uno sguardo comunale e campanilistico mitigato dalle notizie e dalla corrispondenza inviata da altre città italiane o dalle capitali europee. Le recensioni alle prime esecuzioni dello *Stabat Mater* di Giacchino Rossini nei mesi di febbraio e marzo 1842 trovano sulla *Gazzetta Musicale* ampia risonanza e avviano la riflessione critica sullo stato della musica sacra in Italia, tanto che il periodico di Casa Ricordi emerge come organo ufficiale di quanti, pur in tempi non sospetti, auspicavano una riforma della musica da chiesa.

146 Un elenco completo degli almanacchi e calendari, manoscritti e stampati, prodotti o riferiti alla città di Milano fra la metà del XVI secolo e il primo dopoguerra è stato raccolto da LUIGI VILLA, *Bibliografia delle guide di Milano*, L'ampio spoglio bibliografico unisce una panoramica degli almanacchi e calendari più propriamente detti con opere d'erudizione enciclopedica quali le descrizioni di padre Morigia, Carlo Torre e Serviliano Latuada con le incisioni di Marcantonio Dal Re. Al censimento sono sfuggiti titoli specialistici quali *La Galleria delle Stelle* e molte annate di *Milano Sacro*. La funzione sociale dell'almanacco e la sua ambientazione nel contesto milanese settecentesco è ben ricostruito da MARINA BONOMELLI, *Gli almanacchi milanesi del Settecento della Società Storica Lombarda*, «Archivio Storico Lombardo», CXXXVI (2010), pp. 305-30.

panegirici, illuminazione straordinaria e musica, mottetti e *Tantum ergo*. Sopravvive per la sola annata del 1775 l'almanacco *La galleria delle stelle*, opuscolo assemblato dallo stampatore milanese Gaetano Motta per annotare «alcune osservazioni Critiche, Istoriche, e Naturali, l'ordine delle Calende, delle None, e degli Idi per ciascun giorno, i nomi delle Chiese, dove vi sarà la Musica, e i nomi dei loro rispettivi Maestri di Cappella».¹⁴⁷ Allo stato attuale delle ricerche questa, che risulta essere l'unica pubblicazione milanese espressamente deputata all'informazione musicale, sembra ereditare l'intitolazione da un almanacco stampato da Agnelli negli anni '20 del Settecento dove l'accezione 'galleria delle stelle' era riferita all'aristocrazia – riecheggiando forse la *Nobiltà di Milano* di padre Morigia – e all'applicazione dell'astrologia quale criterio della scansione temporale del calendario.¹⁴⁸ Al censimento preventivo delle 94 funzioni *con musica* che sarebbero state allestite nelle chiese di Milano nel corso del 1775 sfugge non solo l'operato quotidiano della cappella musicale della Cattedrale, impegnata ogni giorno per la messa capitolare e il vespro del pomeriggio, ma anche l'attività di cappelle musicali stabilmente assunte con obblighi settimanali (S. Celso, S. Ambrogio), oltre ai consueti allestimenti dell'ottava del Corpus Domini e molte altre feste patronali. Ai fini di una ricognizione delle fonti da consultare per a ricomporre il quadro della prassi liturgico-musicale milanese settecentesca la *Galleria delle stelle* non deve essere considerata solamente come testimone che riporta un elenco necessariamente incompleto delle funzioni *con musica* organizzate nelle chiese della città quanto, piuttosto, come riscontro della risonanza delle liturgie solenni nell'opinione pubblica e nella sociabilità milanese, tanto da rendere necessaria la redazione di appositi almanacchi.¹⁴⁹ La particolarità che distingue la *Galleria delle stelle* da altre pubblicazioni analoghe e coeve che indicano le chiese nelle quali sarebbe stata celebrata una festa con musica – *Il cieco indovino*,¹⁵⁰ *Il forastiere a Milano* e l'*Antiquario milanese*¹⁵¹ – è la dovizia di particolari con cui vengono annotati i giorni, le sedi, le occasioni e i maestri di cappella che avrebbero composto le musiche e diretto l'esecuzione.¹⁵² Un'altra fonte periodica complementare alla *Galleria delle stelle*, a *Il forastiere a Milano* e all'*Antiquario milanese* è *Milano Sacro*, almanacco del clero ambrosiano stampato a partire dal 1761 da Giovanni Montani che, con una sola pausa fra il 1797 e il 1807, uscirà ininterrottamente sino al 1907 cambiando editore, formato e contenuti. Insieme al calendario liturgico secondo il rito ambrosiano, all'elenco dei sacerdoti residenti in diocesi con i rispettivi incarichi, al censimento della popolazione e *status animarum*, sino al 1857 per ogni basilica, collegiata, parrocchia e sussidiaria urbana viene indicato il nome del maestro di cappella, dell'organista e in qualche caso, limitatamente ai primi decenni di pubblicazione, anche dei musicisti stabilmente assoldati. Al netto di comprensibili refusi o fraintendimenti che riguardano membri quasi omonimi delle stesse famiglie – elemento ricorrente in un sistema nel quale il mestiere del musicista di

147 *La Galleria delle stelle*, Gaetano Motta, Milano 1775. Lo spoglio delle notizie musicali raccolte da *La Galleria delle Stelle* è pubblicato in appendice al saggio di FRANCESCO RIVA, *Il periodico "Milano Sacro". Un contributo alla ricerca musicologica in Lombardia*, in Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2010, pp. 151-68.

148 *La galleria delle stelle aperta alla nobiltà d'Italia dall'astronomo lombardo. Almanacco per l'anno 1722*, Agnelli, Milano 1722. Sembra opportuno segnalare un'analogia iniziativa intrapresa nei medesimi anni, stampata a Milano ma dedicata alla vicina città di Lodi, dove nel *Giardino istorico lodigiano, o sia istoria sacro-profana della città di Lodi e suo distretto*, Giuseppe Marelli, Milano 1732, si riportano i calendari delle feste solenni con musica allestite nelle chiese della città.

149 *Il Forastiere a Milano. Almanacco per l'anno 1769*, Mazzucchelli, Milano 1769, pp. 5-6: «Trovando poscia esser ciò utile, a chi fosse portato di scrutinare nuovi mondi, lo presento al Forestiere; essendo poi detto Almanacco impresso in Milano, di Milano pure pretendo, che tal Forestiere concepirne debba qualche giusta idea, avendo a tal oggetto descritto varie Chiese, e Luoghi di detta città. [...] Esposi poi le feste con musica solamente ne' giorni festivi, e di divozione, lasciando maggior annotazione al Serravalle, e ad altri Almanacchi».

150 *Il cieco indovino, o' sia Almanaco sopra l'anno 1717. Oue sono notati li santi correnti a giorno per giorno, le solennità principali, le fontioni, che si fanno, le stationi, le quarant'hore, & le oblationi della città*, Eredi Maietta, Milano 1717.

151 MARNI, *La musica sacra come attrattiva*. Differentemente dalla *Galleria delle stelle*, di cui sopravvive una sola annata relativa al 1775, il *Forastiere a Milano* e l'*Antiquario milanese* coprono un decennio fra gli anni '60 e '70, pur indicando meno celebrazioni senza specificare sempre i nomi dei maestri di cappella.

152 La sopravvivenza della sola annata del 1775 de *La Galleria delle Stelle* risulta particolarmente significativa anche alla luce del fatto che il 15 gennaio di quell'anno morì Giovanni Battista Sammartini, il cui decesso non dovrebbe essere stato preceduto da particolari avvisaglie, visto che la sua presenza alla guida di una dozzina di cappelle musicali era stata regolarmente preannunciata.

chiesa era considerato una forma di artigianato da trasmettere di padre in figlio¹⁵³ – *Milano Sacro* è uno strumento prezioso che supplisce alla fisiologica dispersione o danneggiamento del patrimonio archivistico primario prodotto delle soppressioni giuseppine, della politica anticlericale giacobina, del riassetto degli archivi e dai bombardamenti. Ove le carte d'archivio non sono conservate o tacciono la presenza di una cappella musicale stabilmente mantenuta, l'almanacco offre uno sguardo d'insieme che agevola una riflessione sul nesso sussistente fra lo *status* ecclesiastico ed economico della parrocchia e la presenza di una cappella musicale dall'organico variamente assortito. Negli anni '60 del Settecento le chiese collegiate, parrocchiali e quelle annesse a fondazioni regolari maschili dispongono di una cappella musicale di cui la redazione di *Milano Sacro* annota i nominativi di maestri, organisti e *musicisti*. Da uno sguardo complessivo si nota come il dettaglio degli organici sia più accurato nel caso delle chiese regolari, lasciando intendere – come confermato dai documenti d'archivio – che nei decenni centrali del XVIII secolo le cappelle musicali delle fondazioni conventuali maschili fossero mediamente più attive e dotate dei musicisti più virtuosi. Dopo la pausa imposta nel decennio che spazia fra l'invasione francese e l'apparente stabilità politica avvertita dall'incoronazione imperiale di Napoleone, nel 1807 *Milano Sacro* riprende la pubblicazione e mostra un quadro decisamente differente rispetto a quello del 1795: non solo il numero di chiese è drasticamente diminuito ma anche quello delle cappelle musicali e dei musicisti registrati. Occorrerà ancora qualche decennio per rodare il nuovo comitato redazionale e mendare certe criticità riguardanti l'ortografia dei nomi o la corretta individuazione degli estremi biografici dei musicisti di chiesa.

2.8. Registri dei sacramenti e censimenti comunali

Per una più sicura individuazione delle date di nascita e morte dei musicisti di chiesa, instradati dalle suggestioni ricavate dagli almanacchi, occorre rivolgersi ai registri dei sacramenti e agli elenchi dei defunti della città di Milano, fugando ogni dubbio. L'attuazione dei dettami tridentini in materia di cura d'anime ha imposto ad ogni parroco la compilazione di registri su cui annotare i sacramenti amministrati all'interno della propria giurisdizione parrocchiale. Dagli anni '60 del Cinquecento le parrocchie sono tenute a redigere e custodire registri dei battesimi, matrimoni e funerali, documenti che negli atti pubblici e giuridici assumono, con la firma del parroco o del cancelliere arcivescovile, valore legale. Per questo motivo la conservazione dei registri dei sacramenti ha avuto vie privilegiate anche nello smembramento degli archivi parrocchiali delle chiese sopprese e ha richiesto, a partire dal 1777, la creazione di duplicati da depositare nell'archivio centrale della Curia arcivescovile. Le informazioni ricavabili dai registri parrocchiali sono minime ma sufficienti per inquadrare la parabola biografica dei musicisti di chiesa e il loro inserimento nella famiglia e in un reticolo di rapporti che si manifesta nella designazione di padrini e madrine per battesimi e matrimoni.¹⁵⁴ Il censimento della popolazione milanese non era competenza esclusiva della curia e delle parrocchie ma interessava, per ragioni di ordine pubblico e gestione del regime fiscale, anche il governo e il Comune di Milano. Un elenco completo dei decessi avvenuti in città fra il 1452 e il 1800 è ricostruibile attraverso i registri mortuari custoditi nella sezione *Atti di Governo, Popolazione parte antica* dell'Archivio di Stato di Milano che, per il periodo settecentesco, fungono da prontuario – benché senza indici – per l'individuazione della parrocchia di residenza del defunto e la conseguente consultazione dei registri.¹⁵⁵ Il governo napoleonico intraprende nel 1811 il primo censimento della popolazione residente in città volta a registrare quanti risiedono stabilmente o sono al momento domiciliati a Milano. Nascono dal censimento le due serie dei *Ruoli generali della popolazione* compilati nel 1811 e 1835 e oggi custoditi nell'Archivio Storico Civico del Comune di Milano presso la Biblioteca

153 Oltre alla fisiologica instabilità della grafia di nomi e cognomi dei musicisti, elemento comune e ricorrente anche nella documentazione archivistica, *Milano Sacro* registra macroscopicamente ancora in vita negli anni '90 del Settecento membri della famiglia Bonazzi defunti da almeno vent'anni o confonde gli esponenti della famiglia Piazza.

154 Risulta significativo, sotto questo aspetto, il matrimonio di Giovanni Battista Corbella con la figlia del maestro di cappella del Duomo Carlo Balliani o la scelta di canonici dei capitoli cittadini come padrini per i figli del maestro di cappella del Seminario maggiore Carl'Antonio Bonazzi.

155 I registri mortuari dell'Archivio di Stato indicano generalità, età, parrocchia di residenza ed eventuali riferimenti al coniuge.

Trivulziana del Castello Sforzesco. Registrando i cittadini viventi nel 1811 e 1835, ma proseguendo nella redazione sino al 1861, i *Ruoli* coprono un arco ben più ampio della storia della popolazione civile milanese fornendo informazioni non solo sulle date di nascita e di morte ma anche sui nomi dei genitori, sul luogo di nascita, sulle generalità del coniuge, sulla professione, sui trasferimenti da un'abitazione all'altra – registrando i domicili secondo la numerazione progressiva teresiana¹⁵⁶ – e la parrocchia di morte.

2.9. Descrizioni, effemeridi, memoriali e fonti a stampa

Insieme ai periodici e agli almanacchi, qualche informazione sulla vita musicale milanese può essere ricavata da un *corpus* eterogeneo e variegato di materiali stampati che si ritrovano nei faldoni degli archivi, nelle biblioteche o preservati con lungimiranza sotto forma di inserti nei diari e nelle raccolte miscellanee. Il primato indiscusso conquistato dall'editoria musicale milanese nel corso dell'Ottocento, a livello regionale e nazionale, non trova corrispondenza nel secolo precedente. Tanto la cospicua produzione editoriale musicale cinque e seicentesca è stata censita e studiata,¹⁵⁷ altrettanto non si può dire per il Settecento: non per assenza di indagini editoriali e biblioteconomiche ma per mancanza di stampatori dediti alla realizzazione di partiture.¹⁵⁸ Lungo tutto il XVIII secolo si contano soltanto due tentativi, uno negli anni '40 con la stampa delle *12 Sonate per violino e continuo* di Carlo Zuccari (1704-1792)¹⁵⁹ e l'altro alla vigilia dell'invasione francese con le poche ma lussuose edizioni calcografiche incise da Giovanni Battista Giussani (1752-1821).¹⁶⁰ Se le convenzioni invalse nell'ambiente musicale milanese e il gusto per un repertorio continuamente in aggiornamento non hanno fatto avvertire per tutto il Settecento la necessità di stampare musica, altri generi di fonti complementari – dai libretti degli oratori, ai fogli di annunci, alle descrizioni e alle edizioni encomiastiche – erano prodotte in notevole quantità. L'attitudine al collezionismo di eruditi e aristocratici ci ha trasmesso in raccolte successivamente rilegate materiali effimeri destinati a durare i pochi giorni intercorsi fra la diffusione dell'avviso e lo svolgimento dell'evento

156 Con la redazione del catasto teresiano ogni edificio della città di Milano fu dotato di un numero civico progressivo crescente che, seguendo un'ideale spirale, dalla piazza del Duomo arrivava ad abbracciare palazzi, dimore, chiese ed edifici pubblici ospitati entro le mura e la cerchia dei navigli. Questo sistema consentiva non solo d'istituire un legame univoco fra il numero e l'edificio, agevolando operazioni di censimento o recapito della posta, ma definendo con esattezza i confini parrocchiali e la suddivisione degli isolati rende possibile l'individuazione della parrocchia – e quindi dei relativi registri dei sacramenti - di residenza o di morte dei musicisti. Per comprendere la corrispondenza fra la numerazione teresiana e il moderno sistema viario con intitolazioni e numeri civici nel 1854 fu pubblicato *Milano numerizzato. Ossia Guida numerica della regia città di Milano che contiene concambiabilmente l'ubicazione, la porta, il circondario e la parrocchia cui appartiene ciascun numero*, Negozio di Carte della Contrada S. Margherita, Milano 1854.

157 MARTINA MOLINO, *Albori editoriali del Rinascimento milanese*, «Analecta Disjecta», IV (2021), pp. 7-8, MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Olschki, Firenze 1961 e EAD., *La musica nelle biblioteche di Milano*, Tipografia Allegretti di Campi, Milano 1963.

158 Il Settecento fu comunque un secolo florido per l'editoria milanese, annoverando in città stampatori e tipografi quali Mazzucchelli, Motta, Sirtori, Agnelli, Malatesta, Montano e molti altri rintracciati da STEFANO LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento*, I.S.U., Milano 2007. Tipografi e librai erano radunati in due distinte confraternite che annualmente celebravano la propria festa titolare e offrivano un solenne ufficio funebre per i membri defunti dei consorzi. I *Ragguagli di Varj Paesi* del 17 maggio 1752 pubblicano la notizia del trasferimento della confraternita della Divina Sapienza *dei libraj* dalla chiesa di S. Protaso ad Monacos all'oratorio di S. Lucia in Porta Nuova al suono di «varj concerti di ottima Sinfonia». Il *Diario* di Borrani, la *Gazzetta di Milano* e il *Giornale Enciclopedico di Milano* fra il 1774 e il 1787 registrano il suffragio annuale che l'università de' *Tipografi* faceva celebrare con «Musica, e Sinfonia» di volta in volta nelle chiese di S. Maria in Araceli, S. Marco o S. Maria Immacolata dei Cappuccini.

159 Attorno al 1747 un anonimo incisore, che si suppone milanese, diede alle stampe le *Sonate a Violino e Basso* di Carlo Zuccari, dedicate al conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti, probabile mecenate dell'operazione.

160 Esponente di una famiglia dedicata da generazioni all'attività musicale nelle chiese della città, Giovanni Battista Giussani fra il 1791 e il 1796 tirò una decina di edizioni calcografiche principiando, sotto gli auspici del marchese Gaetano Castiglioni Stampa, con le sonate per organo di padre Giandomenico Catenacci. Giussani dedicò al francescano altre tre edizioni, due ad Ambrogio Minoja – Sonate per violino e cembalo e un'ode di Anacreonte – pubblicò le ornamentazioni estemporanee cantate da Luigi Marchesi su un'aria del *Pirro* di Zingarelli e, cavalcando il mito della musica proibita, il celebre quanto mitologico *Miserere* di Gregorio Allegri. MATTEO MARNI, *Giovanni Battista Giussani (1752-1821) and Music Publishing in Milan between the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Gran Tonante, Ålgårås 2025 [in corso di stampa].

pubblicizzato, fogli destinati ad un rapido abbandono o deperimento.¹⁶¹ La meritoria opera di Claudio Sartori¹⁶² e di quanti dopo di lui hanno completato e arricchito il censimento dei libretti stampati in Italia sino all'anno 1800¹⁶³ consente di avere un quadro – seppur inevitabilmente minato dalle perdite e dispersioni causate dai consueti meccanismi della conservazione archivistica e libraria – della produzione oratoriale milanese settecentesca, offrendo non solo qualche rilievo per comprendere l'entità oggettiva di un fenomeno (quanti oratori sono stati eseguiti, quali i maestri di cappella dediti anche alla produzione di questo fortunato genere musicale) ma anche elementi di contesto. I libretti di oratori, cantate e sacri componimenti messi in musica suppliscono alla perdita delle partiture, al silenzio delle recensioni diaristiche o giornalistiche e alla mancata conservazione della documentazione archivistica di prima mano. Oltre a conoscere il testo intonato e la sua ripartizione in arie, recitativi e cori, i libretti offrono informazioni sull'identità (o l'anonimato)¹⁶⁴ dei compositori, sulla chiesa in cui l'oratorio sarebbe stato eseguito e sull'assortimento dell'organico scritturato. I decenni a cavaliere fra Sei e Settecento, particolarmente avari di fonti archivistiche,¹⁶⁵ beneficiano della copiosa conservazione di libretti di oratori e cantate quali fonti complementari: indicando titolo, nome del compositore e sue afferenze, sede dell'esecuzione e committente il frontespizio del libretto offre informazioni preziose per i differenti piani che questa indagine si prefigge di sondare. Ai nomi di figure apparentemente più oscure si legano incarichi molteplici e contemporanei presso importanti chiese, la scelta del tema dell'oratorio e la relazione di questo con la sede in cui la partitura sarebbe stata eseguita segna i legami e le condivisioni di musiche e maestranze fra conventi dello stesso ordine. Anche il nome del mecenate – anonimo o identificabile, aristocratico o borghese, ecclesiastico o laico – trova posto sul frontespizio del libretto: attraverso la devozione per il santo festeggiato passano ostentazioni e messaggi decodificabili secondo le convenzioni della sociabilità dagli abitatori del microcosmo urbano. Questo aspetto si coglie considerando come i libretti delle cantate a lode del Santissimo Sacramento allestite in S. Celso nelle ultime giornate del carnevale ambrosiano o quelli dell'annuale disputa della Dottrina Cristiana nell'oratorio di S. Dalmazio venissero pubblicati nei supplementi della *Gazzetta di Milano* e dei *Ragguagli di Varj Paesi*. La diversa predisposizione di quanti avrebbero assistito alla recita di un oratorio rispetto ai devoti che accorrevano nelle chiese per messe, vesperi e benedizioni eucaristiche giustificava la realizzazione di libretti a stampa dai quali committenti, ospitanti, compositori ed esecutori avrebbero tratto gloria, visibilità e soddisfazione.¹⁶⁶ Il medesimo intento muoveva anche i redattori di pubblicazioni encomiastiche più corpose che venivano confezionate *ad futuram rei memoriam* non solo dell'evento ma anche di chi l'aveva reso possibile. Non paghi di una recensione sui fogli settimanali, alcuni aristocratici, capitoli di collegiate o confraternite affidavano a dettagliati resoconti che circolavano nella forma di graziosi libelli la memoria

161 Serie complete di libretti e avvisi a stampa sono conservati nella Biblioteca Braidense di Milano; spesso il sacerdote Giovanni Battista Borroni trascrive nel suo *Diario* stralci di testi comparsi sui fogli di annunci, così come il dottore dell'Ambrosiana che ha assemblato in volumi i *Ragguagli di Varj Paesi* e la *Gazzetta di Milano* ha cucito fra i fascicoli del periodico qualcuno dei fogli volanti che circolavano in città per preannunciare cantate sacre o oratori.

162 *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, a c. di Claudio Sartori, Bertola&Locatelli, Cuneo 1990-1994 (7 voll.).

163 LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento*.

164 Fra gli ultimi anni del Seicento e i primi del secolo successivo si riscontrano spesso libretti di oratori sacri allestiti in chiese di Milano su testo e musica di *anonimi devoti* che, talvolta, sembra abbiano persino sostenuto le spese necessarie al pagamento dei musicisti.

165 La compulsazione sistematica dei materiali archivistici prodotti dalle chiese di Milano ha evidenziato la differente consistenza della documentazione superstite in relazione al momento. Limitandosi al Settecento si nota come sino agli anni '30 la quantità dei documenti sopravvissuti sia nettamente inferiore rispetto a quella del secondo e terzo quarto del secolo.

166 L'oratorio sacro, a differenza della messa o delle altre celebrazioni liturgiche officiate in forma pubblica e solenne, conserva una dimensione più esoterica, non solo per gli allestimenti che venivano spesso ospitati dalle sedi di oratori e confraternite, previo invito, ma anche per la predisposizione d'animo con cui aristocratici e fortunati avventori partecipavano. Altrettanto non si può dire per le celebrazioni liturgiche decorate da musica straordinaria e apparati, poiché sotto le volte delle chiese si raccoglievano tutti ceti sociali per partecipare alla medesima funzione e trarne il medesimo beneficio spirituale.

di solenni celebrazioni allestite per canonizzazioni,¹⁶⁷ creazioni cardinalizie, formazione di confraternite¹⁶⁸ o edificazione e consacrazione di nuove chiese.¹⁶⁹ Gli elenchi interminabili di nobili convenuti, magistrature, tribunali, commissioni senatorie, chierici, religiosi, sacerdoti e cavalieri che affollano le pagine di queste pubblicazioni fungono sia da fotografia di momenti di partecipazione collettiva, sia da dimostrazione di una posizione di prestigio all'interno del contesto politico, religioso e sociale urbano. Anche la musica partecipa a tali dinamiche, perché più sono i *cori di musica* assoldati per l'esecuzione, più è famoso il maestro di cappella cui è affidata la composizione delle nuove partiture, più le spese sostenute sono state ingenti e, di conseguenza, più è potente il benefattore o l'istituzione che ha patrocinato l'iniziativa. Oltre a restituire la tridimensionalità di un fenomeno intrinsecamente sinestetico come una celebrazione liturgica, una processione o l'allestimento di un oratorio, le opere encomiastiche dedicano pari attenzione alla descrizione artistica dell'edificio, ai sontuosi paramenti sacri, all'illuminazione, ai lampadari, ai molti religiosi intervenuti, ai discorsi, alle musiche e ai musicisti.

2.10. Gli epistolari

Per comprendere la figura del maestro di cappella nella sua natura di musicista impegnato in tutti i contesti di produzione e fruizione della musica è opportuno rivolgersi anche alle fonti che testimoniano l'attività musicale domestica e collegiale. La trasversalità del mecenatismo aristocratico, che indifferentemente si rivolge agli allestimenti musicali in liturgia, alle accademie palatine o al sostegno offerto ai giovani in formazione nei Collegi de' Nobili, coinvolge nei differenti contesti i medesimi musicisti. Il ricorso ai libretti stampati in occasione delle accademie e feste collegiali consente di conoscere i nomi dei musicisti attivi come compositori, maestri di musica o strumento nelle istituzioni educative, mettendone in luce non solo l'attività didattica ma anche i rapporti di docenza e discepolanza instaurati con i rampolli dell'aristocrazia milanese.¹⁷⁰ I risultati delle *ballottazioni* per l'elezione dei maestri di cappella con il voto positivo o negativo da parte di membri dei capitoli dei delegati, spesso aristocratici, riflettono dinamiche talvolta sottese o sfuggenti nei rapporti che legano, in ambito privato, mecenati e artisti beneficiari. Analoghe istanze potevano condizionare l'individuazione del maestro di cappella cui affidare la composizione della musica per festeggiamenti straordinari indetti per canonizzazioni, creazioni cardinalizie, esequie e anniversari di membri delle famiglie aristocratiche. In una città che si crede capitale pur non essendo sede di sovrano e che, negli anni '60 del Settecento, non arriva a contare 100.000 residenti, le carriere dei musicisti possono subire accelerazioni o stalli apparentemente inspiegabili a causa di membri del patriziato locale che non vedono corrisposti i propri capricci da musicisti talvolta considerati alla stregua di lacchè. Nell'ottobre 1762 la contessa Maria Vittoria Ottoboni, moglie del duca Gabrio Serbelloni e madre del musicofilo Gian Galeazzo (1744-1802), schiaffeggiò nella villa di delizia di Gorgonzola (MI) Marianna Sammartini, figlia di Giovanni Battista, dama di compagnia e valente *cantatrice*, che contro il parere della nobildonna voleva far ritorno in città. L'episodio increscioso incrinò momentaneamente i rapporti fra la famiglia Serbelloni e il maestro di cappella, fornendo inoltre a

167 Si cita, ad esempio, il corposo volume pubblicato nel 1691 da fra Angelo Canevese con dedica al marchese Girolamo Talenti per raccogliere memorie e descrizione delle solenni celebrazioni allestite nella chiesa francescana di S. Maria del Giardino per la canonizzazione dei santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon: *Il Giardino di Milano, ovvero Descrizione dell'insigne Apparato fatto nella Chiesa de Padri Riformati del Giardino di Milano per la Festa della Canonizzazione di Santo Giovanni di Capistrano e di S. Pasquale Baylon*, Federico Francesco Malatesta, Milano 1691.

168 *Narrativa della sagra funzione tenutasi la domenica primo aprile 1764 nella chiesa di S. Liberata, eretta in S. Leonardo in P. V. di questa città di Milano, in occasione che li confratelli sotto il titolo della Natività di Maria Vergine si sono aggregati alla suddetta nostra Confraternita*, Francesco Bolzani, Milano 1764.

169 Si può citare a titolo d'esempio il *Ragguaglio del solenne triduo celebrato nel mese di settembre dell'anno MDCCLIV per occasione della dedizione fatta dall'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli della nuova chiesa di S. Bernardino detta la Casa dell'Ossa in questa città di Milano*, Beniamino Sirtori, Milano 1754.

170 Per un approfondimento sull'insegnamento della musica nei collegi nobiliari milanesi settecenteschi si rimanda a MARNI, *Trattenimenti musicali*, MARGHERITA CAPUTO, *L'insegnamento del mandolino nei Collegi dei Nobili di Milano*, in *Il mandolino a Milano e in Lombardia nei secoli XVIII e XIX*, a c. di Ugo Orlandi e Tiziano Rizzi, Associazione Orchestra di Mandolini e chitarre 'Città di Brescia', Brescia 2023, pp. 85-100 e DAVIDE DAOLMI, *Il ballo negli allestimenti settecenteschi del collegio imperiale Longone di Milano*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma*, a c. di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1996, pp. 3-86.

Giuseppe Parini – che, precettore di Gian Galeazzo Serbelloni, prese le difese della figlia di Sammartini e si licenziò volontariamente – il pretesto per comporre *Il Giorno* e mettere alla berlina i costumi dell'aristocrazia meneghina.¹⁷¹ Dissapori fra il conte Pietro Verri (1728-1797) e il giovane 'maestro di cembalo' Carlo Monza (1735-1801) emergono nella *Cronaca di Cola de li Piccirilli degli avvenimenti pubblici di Milano dell'anno 1763*, testo umoristico scritto in dialetto napoletano con lo pseudonimo di Cola de li Piccirilli dallo stesso Verri, assecondando il gusto settecentesco per la diaristica e il pettegolezzo urbano. Nell'estate del 1763 si diffusero in città voci discordanti sulla nascente Accademia dei Pugni; le malelingue, secondo Cola de li Piccirilli, sarebbero state messe in circolazione da Carlo Monza, deluso perché il conte Verri non avrebbe voluto acquistare alcune sue partiture di sonate per cembalo.¹⁷²

Pietro, animatore della vita culturale e salottiera milanese nell'ultimo trentennio del XVIII secolo, fra il 1766 e il 1797, anno della morte, intrattene una fittissima corrispondenza con il fratello minore Alessandro (1741-1816), trasferito prima in Inghilterra e poi definitivamente a Roma. Rispecchiando la molteplicità degli interessi per la vita mondana, le arti, le scienze, la letteratura e la musica che aveva orientato l'Accademia dei Pugni¹⁷³ e il suo organo di stampa, *Il Caffè*,¹⁷⁴ i fratelli Verri nello sterminato carteggio discorrono di molti argomenti, restituendo la quotidianità delle conversazioni e delle accademie erudite del loro tempo sullo sfondo delle città di Roma e Milano in età galante. Nonostante nelle migliaia di lettere dei fratelli Verri sopravvissute, oggetto di una moderna edizione integrale,¹⁷⁵ non si trovino notizie particolarmente interessanti sulla musica allestita nelle chiese di Milano, dai loro scritti si ottiene comunque un punto di vista privilegiato sui fenomeni culturali e sulla sociabilità cittadina raccontata in prima persona da chi ne è stato protagonista. La narrazione di Pietro Verri si pone come contraltare dell'immagine ufficiale che la stampa periodica, le pubblicazioni encomiastiche e il pensiero dominante restituivano della città nei decenni del regno di Maria Teresa. Seppur viziata dalla soggettività del suo pensiero e imperniata sugli ideali che avrebbero portato parte dell'opinione pubblica milanese a gettarsi fra le braccia degli illuministi prima e dei giacobini poi, l'interpretazione *ex post* delle consuetudini della vita milanese negli anni '60 del Settecento offerta da Pietro Verri conferma la centralità delle celebrazioni liturgiche e della morale cattolica in un contesto di corruzione e ipocrisia dilagante.¹⁷⁶ Dal punto di vista

171 L'episodio dello schiaffo di Gorgonzola è stato ricostruito da LUCIO D'AMBRA, *Il poeta in mezzo alla cipria: Giuseppe Parini*, Zanichelli, Bologna 1940, pp. 23-9.

172 PIETRO VERRI, *Cronaca di Cola de li Piccirilli degli avvenimenti pubblici di Milano dell'anno 1763*, a c. di Giulio Cesare Maggi, La vita felice, Milano 2008, pp. 30-1: «Ne lo mese de Augusto se vociferò molto pe' la Metropole de na cierta Cademia de Pugni, et se diceva che cierti studiosi pe' nome Beccaria, Longo, Lambertenghi, Blasco, Visconti, et due frati Verri, Alessandro et Pietro se adunassero pe' darse de pugni. Et tutta la Metropole fue in gran suzzurro pe' chisso affare et se diceva che chilli studiosi erano Retici et de chiù scomunicati, perché se diceva che dicessero, ch'era na buona cosa che le moliere facisser becche le mariti, et cose simile, et chissa vociferazione durò molto pe' la Metropole, et ognuno la contava a modo suo, et se seppe poi che tutto sto romore vinne da no cierto sonatore de cimbalo che se nomenava lo Monzino, et che chisso Monzino avia immaginato tutto chisso perché era desgustato delo Si Pietro Verri, et era desgustato de lo Si Pietro Verri perché lo Si Pietro Verri no avia voluto comprare de la musica de lo ditto cimbalista, et così lo cimbalista fece parlar tute le nobele metropolitte come le sautarelle de lo cimbalo, et chisso pure se saria dimenticato, se io Cola de li Piccirilli non l'avisso scritto de mea manu, et pe' mio divertimento».

173 Per una contestualizzazione sull'Accademia dei Pugni si rimanda al saggio introduttivo di Gianni Francioni e Sergio Romagnoli all'edizione moderna del *Caffè* nella quale si attribuisce al maestro di cappella Carlo Monza l'ideazione della denominazione 'assai volgare'. *Il Caffè 1764-1766*, a c. di Gianni Francioni e Sergio Romagnoli, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. XII-CXLVI e LOREDANA GARLATI GIUGNI, *Molto rumore per nulla? L'abolizione della tortura tra cultura universitaria e illuminismo giuridico: le note critiche di Antonio Giudici a Dei delitti e delle pene*, in *Formare il giurista. Esperienze nell'area lombarda tra sette e ottocento*, a c. di Maria Gigliola di Renzo Villata, Giuffrè, Milano 2004, pp. 263-322; pp. 265-67.

174 Nel tomo secondo, foglio ottavo, del *Caffè* Pietro Verri dedica un contributo alla musica su cui ragiona in termini estetici e filosofici, scagliandosi contro i musicisti che puntano più sul virtuosismo dell'esecuzione funambolica che sulla comunicazione di un messaggio in grado di muovere gli affetti. *Il Caffè 1764-1766*, pp. 487-94. Un ampio commento sull'estetica di Pietro Verri è stato raccolto da PAOLO GOZZA, *Pietro Verri teorico delle arti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017.

175 *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a c. di Sara Rosini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008.

176 La condivisione degli ideali illuministi e delle posizioni anticlericali traspaiono dal disincanto con cui Pietro Verri tratteggia il quadro della vita culturale, musicale e religiosa della città di Milano nella *Memoria del Conte Pietro Verri in cui si espongono i motivi per i quali venne impiegato e poi dopo venti anni congedato* in PIETRO VERRI, *Memorie*, a c. di Enrica Agnesi, Mucchi editore, Modena 2001, pp. 217-22: «Io mi meraviglio assai più d'esser stato impiegato sotto un Governo dispotico in un paese come lo Stato di Milano di quello che mi meraviglia d'essere stato posto a riposare. Né questa meraviglia è nata in me dopo della mia giubilazione,

musicale, il fatto che Giovanni Battista Sammartini venga percepito come «dio della musica» e che in città le opere di Pergolesi, Vinci, Scarlatti e Leo non incontrino particolare gradimento nel pubblico autoctono potrebbe essere interpretato come miopia e autoreferenzialità dei milanesi, accogliendo le posizioni polemiche di Verri, oppure come segno dell'adozione del linguaggio musicale dello stile galante che, a Milano, assunse una particolare declinazione e assecondò il gusto di committenti e nobili esecutori.

La raccolta di epistole indirizzate da Giuseppe De Necchi Aquila (*1754) a Giovanni Battista Corniani copre con un centinaio di lettere il triennio cruciale che spazia fra il 1779 e il 1782.¹⁷⁷ Aristocratico pavese trapiantato a Milano, De Necchi Aquila nel 1785 fondò il *Giornale Letterario*, foglio periodico che negli otto mesi di pubblicazione si avvale della collaborazione dell'abate Giuseppe Parini e di Pietro Verri.¹⁷⁸

Dapprima autore di testi encomiastici in latino e italiano per ricorrenze di famiglie aristocratiche o festività religiose, De Necchi Aquila introdotto nell'apparato amministrativo e burocratico della Milano di Giuseppe II entra sempre più in confidenza con le istanze provenienti da Vienna che si vanta di poter leggere nell'oggettività dei documenti imperiali più che nella fantasiosa reinterpretazione del popolo milanese.¹⁷⁹ Come le lettere dei fratelli Verri, anche l'epistolario di De Necchi Aquila si rivela più interessante per la comprensione del clima che si respirava nella Milano illuminista che per le notizie di

ma sempre l'ebbi durante il tempo del mio servizio e ogni mesata che mi si pagava la riceveva come un provento straordinario. Per conoscere il motivo di questo mio sentimento conviene ch'io esponga in breve come generalmente si pensasse nel Milanese e come io mirassi gli oggetti. Non si conosceva altra virtù generalmente se non la frequenza alle chiese, gli atti del culto esterno, la conformità delle proprie opinioni colla universale ignoranza in somma *devozione* e *prudenza*. Nelle case nobili nessuna cordialità né fra i coniugati né fra i Padri e i figli. La moglie aveva per lo più un amante, ma le apparenze non presentavano che stima, rispetto e cortigianeria. L'amante simulava amicizia pel marito, il marito che era per lo più amante altrove simulava crudeltà e bonomia, quindi un ipocrito commercio di falsità reciproca era il decente legame che univa marito e moglie [...] Chiunque anche con modestia avesse osato desiderare un miglior ordine di giustizia e di riparto, chiunque mostrasse di conoscere il bisogno sì ne' costumi che nella civile organizzazione era diffamato come un cattivo uomo e un cittadino pessimo. Adulare in tutto le pratiche, lodare le usanze, in tutto praticarle, battesimi, partorienti, monacazioni, messe nuove non mancarvi. La messa ogni giorno, una volta all'anno una settimana dai Gesuiti in ritiro, poi fare tutto quello che si voleva: questo era il codice del ben vivere. Gli studi, le belle arti erano paralitiche, la facciata di casa Litta mostra quale fosse l'architettura. San Martino era il dio della musica ed erano banditi Pergolesi, Vinci, Scarlatti, Leo. La pittura era adoratrice del Magatti di Varese e del Porta in Milano due sgarbati manieristi. Un ignorante Dottor Biumi era il dio della medicina e non intendeva appena che Italiano. Comparve Donna Maria Gaetana Agnesi e si dovette occultare in un ospedale. Comparve il Marchese Beccaria e se non avesse avuta la precauzione di far stampare a Livorno l'opera De' delitti e delle pene e tenerla dappprincipio lontana sicuramente sarebbe stato vittima della ragione. Ma già erano manifesti gli applausi europei, esauste alcune edizioni prima che in Milano se ne avesse notizia e l'Inquisizione e il Senato si mossero bensì ma vennero dall'erubescenza del Governo contenuti. [...] Maria Teresa regnava; l'ambizione di lasciare una gloriosa traccia e di campeggiare nella storia era in lei un eccellente contrappeso alla opinione succhiata col latte della illimitata sua potenza. [...] La Ferma Generale era nata nel 1750 per opera del Governatore Pallavicini Ministro Plenipotenziario il quale abolì i separati appalti delle Regalie, sale, tabacco, mercanzia, polvere, ec. e riunendole in un sol corpo le affidò a una compagnia di Bergamaschi che avevano poco o nulla al mondo ma arditamente affrontarono la fortuna».

177 *Cronaca milanese in un epistolario del Settecento: le lettere di Giuseppe De Necchi Aquila a Giovan Battista Corniani (1779-1782)*, a c. di Rosy Candiani, Laterza, Bari 1988.

178 *Cronaca milanese*, pp. V-XXXIII.

179 *Cronaca milanese*, pp. XXX-XXXI: «Qui si spargono certe voci che fanno fremere: si dice che Cesare troncherà ogni corrispondenza col Papa, che chiamerà un concilio e farà eleggere un patriarca da cui dipendere in cose di religione; si dice che sarà tolta di mezzo la salutare confessione auricolare tanto vantaggiosa anche politicamente presa; si dice che sarà emendata la seconda parte dell'evangelica salvezza e in vece di *Sancta Maria mater Dei*, si dirà *mater Jesu Christi*. Si dice... ma che diavol vado io annoverando le bestialità che si dicono e che si mettono in bocca al Sovrano che è più religioso e cattolico di molti suoi sudditi? Tutte ciance de' libertini, che escono dai caffè e dalle conversazioni e si diramano per la città. Povero Principe, quanto è mal servito, quanto è poco amato. Io che non ebbi a provare alcun suo beneficio, la cui famiglia fu vittima dei disastri del regio servizio, io darei il sangue per lui piuttosto che diffamarlo così».

allestimenti musicali nelle chiese, di cui viene comunque fornito qualche ragguaglio,¹⁸⁰ ma che non è lo scopo di un corrispondente interessato alla restituzione di una cronaca il più possibile imparziale.¹⁸¹

3. La Chiesa, le chiese e la città

La quantificazione e la geolocalizzazione delle chiese di Milano officiate prima delle soppressioni settecentesche non sono meri esercizi statistici, né tantomeno un bilancio del bollettino delle vittime mietute dalle soppressioni o dai bombardamenti dell'ultima guerra mondiale. Conoscere il loro numero, la loro dislocazione all'interno della topografia urbana,¹⁸² la loro intitolazione o le famiglie che su di esse esercitavano patronato, e quindi mecenatismo, conferisce concretezza a un'indagine che potrebbe altrimenti sfociare nella fredda astrazione di nomi, intitolazioni e date. Ad un numero significativo di chiese presenti sul territorio corrisponde un'alta concentrazione di clero che rende possibile la parcellizzazione della cura d'anime e la capillarità dell'assistenza spirituale. In ciascuna contrada era presente almeno una chiesa parrocchiale sotto la cui giurisdizione ricadevano spesso solo le poche centinaia di persone che risiedevano all'ombra del campanile.¹⁸³ Le chiese pubbliche annesse a conventi e monasteri maschili e femminili¹⁸⁴ erano ancora più numerose delle parrocchiali, manifestando il carattere di una società imperniata sulla morale e sull'etica cattolica che cercava di vivere osservando i precetti della

180 *Cronaca milanese*, p. 82: «Ad imitazione de' Conservatorj di Venezia si addestrano qui al Canto alcune fanciulle esistenti nel Convento detto di S.a Croce delle Mal Maritate. S.E. il Sig.r Duca Serbelloni a proprie spese procura a queste Citelle un simile vantaggio, e il Sig.r Maestro Sarti da lui protetto le istruisce mirabilmente. Venerdì scorso hanno dato nella loro Chiesa un pubblico esperimento del loro valore cantando un Miserere d'invenzione dello stesso Sig.r Sarti, che fu dalle medesime ben eseguito. S.A.R. il Sig.r Card.e Durini, e molte altre persone di primo rango hanno onorato di loro presenza la pia funzione, e de' loro applausi il canto divoto».

181 Così Gennaro Barbarisi nel saggio introduttivo all'epistolario di De Necchi Aquila: «Il medesimo atteggiamento, si può dire, egli osserva nei confronti della politica ecclesiastica di Giuseppe II, alla quale riserva ampio spazio, sia in queste lettere, sia in quelle successive al Ricci. Se in ordine al proclama più generale dei rapporti fra Stato e Chiesa egli sembra attenersi a un'estrema prudenza [...] su eventi e provvedimenti specifici non contraddice mai la linea coerente seguita dall'Imperatore, nemmeno in occasione del celebre fallito viaggio del Papa "pellegrino apostolico" a Vienna, sulla cui opportunità lascia intravedere molti dubbi [...] Né tantomeno, coerentemente, con le posizioni fin qui illustrate il Necchi si lascia commuovere dal coro di lamenti sollevato dalla soppressione degli ordini religiosi e dall'alienazione dei loro beni, dei quali provvedimenti è possibile seguire in queste e nelle altre lettere la cronaca minuta, con una messe di notizie particolari utilissime per la ricostruzione oggettiva di tutta la vicenda [...] Nonostante questo epistolario, come abbiamo veduto, sia a noi pervenuto incompleto, e quindi limitato a poco più di un biennio, esso ci consente di seguire da vicino un arco intenso di vita milanese». GENNARO BARBARISI, *Presentazione*, in *Cronaca milanese*, pp. V-XXXIII.

182 VANNA MAZZUCHELLI, *Catasto e volto urbano: Milano alla metà del Settecento*, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1983.

183 Gli atti delle visite pastorali compiute da Carlo e Federico Borromeo restituiscono il quadro dell'assistenza spirituale nella città di Milano nei decenni immediatamente successivi al Concilio di Trento. Attuando i dettami tridentini, il santo arcivescovo incontrò un clero diocesano dai costumi rilassati, dedito più all'accumulo di prebende che alla cura delle anime. Per l'amministrazione dei sacramenti e la direzione spirituale i milanesi preferivano rivolgersi ai molti conventi presenti in città, così che l'abbandono delle chiese parrocchiali ebbe ripercussioni anche sulla conservazione degli edifici di culto. Le ordinazioni lasciate da S. Carlo al termine delle visite pastorali imposero una maggior reverenza nei confronti del Santissimo Sacramento dell'altare e lavori di messa in sicurezza, miglorie e ammodernamento dei templi cittadini e del forese. Parrocchie cittadine come S. Fermo, S. Andrea, S. Primo, S. Protaso alla Tenaglia, S. Maurilio o S. Ambrogio in Scaldasole – solo per citarne alcune – durante gli episcopati dei Borromeo non arrivavano al centinaio di parrocchiani residenti. La quantificazione del numero di parrocchiani e l'estensione della giurisdizione parrocchiale si ricavano dalle copie calligrafiche degli atti delle visite pastorali che si conservano nella sezione X dell'Archivio Storico Diocesano di Milano e, a partire dal 1761, dall'almanacco *Milano Sacro*. Prendendo come campione l'annata 1772 del suddetto almanacco s'incontrano 13 parrocchie che non raggiungono le 500 anime: S. Silvestro (180), S. Fermo (230), S. Pietro all'Olmo (250), S. Martino in Nosiggia (280), S. Giovanni alle Quattro Facce (340), S. Maurilio (350), S. Maria al Circo (360), S. Mattia alla Moneta (390), S. Protaso in Campo di dentro (410), SS. Cosma e Damiano alla Scala (420), S. Giovanni in Conca (490), S. Pietro alla Vigna (494) e S. Donnino alla Mazza (500).

184 Sino alle soppressioni giuseppine e napoleoniche le chiese annesse a conventi e monasteri rappresentavano la maggioranza degli edifici di culto presenti nella città di Milano. Ciò comportava la preminenza numerica delle chiese officiate in rito romano su quelle dove si celebrava il rito ambrosiano. La questione della biritualità delle chiese milanesi e dei repertori prodotti per esse è stata indagata da RIEDO, *Kirchenmusik in Mailand*.

Chiesa e morire in santità conseguendo la salvezza eterna.¹⁸⁵ Le regole della vita civile, della giustizia e i rapporti intrattenuti nell'intricato reticolo sociale sono modellati sugli insegnamenti evangelici che le letture religiose e le frequentissime predicazioni incidono nelle coscienze dei milanesi. I conventi e i monasteri che costellavano la planimetria urbana concentravano migliaia di religiosi votati ad uno dei compiti fondamentali per la tenuta della società d'antico regime: la preghiera d'intercessione.¹⁸⁶ Il suono delle campane, elemento caratteristico e comune del paesaggio sonoro delle città europee, non scandisce solo il passare del tempo e le attività lavorative ma invita anche alla preghiera domestica e comunitaria. L'intercessione della Madonna del Rosario, invocata per sconfiggere le flotte saracene a Lepanto (1571), avviò la devozione quotidiana della recita della preghiera dell'*Angelus* alla mattina, mezzogiorno e sera: sollecitati dai rintocchi delle campane del Duomo, cui facevano progressivamente eco tutti i campanili della città, i milanesi recitavano la *salutatio angelica*. Ai tempi dell'episcopato di S. Carlo in cattedrale si costituì la confraternita dell'ave Maria *del Pilone* che ogni sera si radunava per recitare l'*Angelus* e ascoltare il canto in polifonia dell'antifona mariana propria del tempo liturgico.¹⁸⁷ L'iscrizione alle confraternite del Santissimo Sacramento, del Rosario o ad altri sodalizi votati ad una molteplicità di patroni costituiva per i milanesi non soltanto un'agevolazione spirituale o un mezzo per assicurarsi la particolare protezione celeste da parte del santo titolare del consorzio¹⁸⁸ ma anche uno strumento di previdenza sociale *ante litteram*.¹⁸⁹

3.1. Le confraternite

La diffusione endemica del fenomeno confraternale plasmò la società milanese e, al contempo, la società milanese da questo fu modellata giacché, trasversalmente al ceto, alla professione o allo *status*, ciascun milanese poteva trovar posto in una congregazione laicale. Oltre alle confraternite del Santissimo Sacramento, del Rosario e del Suffragio, che si ritrovano frequentemente in molte chiese, il piano di assistenza e crescita spirituale contemplava consorzi per nobili, dame, giovani, fanciulli e categorie professionali che si radunavano sotto il patronato di un santo protettore o si ritrovavano nei giorni festivi

185 PAOLA VISMARA, *Il volto religioso di Milano nel primo Settecento*, in *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, a c. di Marco Bona Castellotti, Edoardo Bressan e Paola Vismara, Jaca Book, Milano 1997, pp. 129-56.

186 I documenti d'archivio superstiti sulla gestione economica e spirituale dei monasteri femminili nei secoli XVII e XVIII, confluiti nei fondi *Archivio generale del fondo di Religione* e *Amministrazione del fondo di Religione* dell'Archivio di Stato di Milano, mostrano nel concreto la quotidianità della vita monastica. Attraverso gli inventari dei beni mobili e immobili è possibile ricostruire la topografia interna dei monasteri, la destinazione degli ambienti e i loro arredi. I registri di cassa e le note di spesa tramandano minuziosamente notizie di per sé insignificanti che però, se considerate organicamente, contrastano con l'oggettività del dato la narrazione faziosa delle monacazioni forzate o del regime di vita insostenibile inflitto a monache e monaci. La preghiera d'intercessione per i benefattori, i membri della gerarchia ecclesiastica o politica, il sostegno spirituale dei molti devoti che ricorrevano alla sollecitudine pastorale e il riconoscimento del beneficio che attraverso questa ricadeva su tutta la società e sui defunti giustificava il mantenimento di un apparato articolato e costoso. Allorché la secolarizzazione della società europea prese il sopravvento sul timore riverenziale, le amministrazioni statali intaccarono gli ordini religiosi di vita contemplativa, ritenuti di nessuna utilità pratica, pur di incamerare l'ingente patrimonio immobiliare accumulato nel corso degli anni dal mantenimento di legati di messa, suffragi e preghiere d'intercessione.

187 CHRISTINE GETZ, *L'altare mariano nella Milano della controriforma e la Donna vestita di sole (1602)*, in *Barocco Padano 3*, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 2004, pp. 83-101, p. 88 e *Il Duomo di Milano: Dizionario storico, artistico e religioso*, a c. di Angelo Majo, NED, Milano 1986, p. 176.

188 Un censimento delle confraternite presenti e attive nella Milano settecentesca è impresa impossibile, giacché la dispersione delle fonti e del patrimonio archivistico non consente di rintracciare incartamenti relativi all'attività, all'adesione e alle devozioni dei consorzi che radunavano mestieri e professioni. Le già citate serie "Archivio generale del fondo di Religione" e "Amministrazione del fondo di Religione" dell'Archivio di Stato di Milano raccolgono la documentazione superstita delle confraternite milanesi ritraendo un quadro disomogeneo per quantità degli iscritti, disponibilità economica, patronato aristocratico accordato e specificità delle devozioni fra le centinaia di confraternite istituite in città fra Cinque e Settecento. Giovi in questa sede menzionare la confraternita che, posta sotto la protezione di S. Cecilia, dagli inizi del XVIII secolo raccoglieva i musicisti. Le carte della *Congrega de' Musici* sono ricoverate nel fondo ASMi AG Culto P.A., b. 1504 e parzialmente editi nel saggio di FRANCESCO RIVA, *La "Congregazione de' Musici" di Milano*, pp. 89-132. L'annata del 1772 dell'almanacco *Milano Sacro* censisce almeno 194 fra associazioni, confraternite, congregazioni, consorzi, discipline e unioni.

189 PAOLA VISMARA, *Confraternite e devozioni nella Milano del Settecento*, in *Confréries et dévotions: dans la catholicité moderne (mi-XVe – début XIXe siècle)*, pp. 262-84.

per assistere alle spiegazioni della Dottrina Cristiana. L'almanacco *Milano Sacro* per l'anno 1772 censisce 194 confraternite, congregazioni, associazioni, unioni e università presenti entro le mura della città,¹⁹⁰ cui

190 Per restituire la molteplicità delle intitolazioni, dei santi e delle devozioni si riporta l'elenco delle confraternite, consorzi, adunanze, aggregazioni, scuole e università così come raccolto da *Milano Sacro* del 1772: Adunanza dei Panettieri sotto l'invocazione della nascita di S. Carlo in S. Giorgio al Palazzo; Adunanza dei Ricamatori sotto il titolo dell'Immacolata in S. Maria Beltrade; Associazione dei Cuori di Gesù e Maria in S. Sebastiano; Associazione del S. Cuore di Gesù in S. Maria Fulcorina; Associazione dell'Angelo Custode in S. Nazaro Pietrasanta; Associazione di S. Anna in S. Maria Fulcorina; Associazione di S. Giuliano Prete in S. Giorgio al Palazzo; Associazione di S. Nicola in S. Stefano in Nosiggia; Compagnia del Viatico nell'Ospedale Maggiore; Compagnia di Cavalieri sotto il titolo del Carmine in S. Maria del Carmine; Compagnia di Gesù appassionato in S. Maria Podone; Compagnia per il riscatto degli schiavi in S. Alessandro in Zebedia; Confraternita de' Lattari in S. Prospero; Confraternita dei Palafrenieri sotto il titolo di S. Anna e di Maria Addolorata in S. Maria del Carmine; Confraternita dei SS. Crispino e Crispiano in S. Martino in Compito; Confraternita del Bambino Gesù al Borgo degli Ortolani; Confraternita del Carmine in S. Giovanni in Conca; Confraternita del Carmine in S. Maria del Carmine; Confraternita del Patrocinio di S. Andrea Avellino in S. Antonio Abate; Confraternita del Riscatto in S. Lorenzo Maggiore; Confraternita del Rosario in Duomo; Confraternita del Rosario in S. Carpofo; Confraternita del Rosario in S. Maria della Rosa; Confraternita del Santissimo Sacramento in S. Maria Podone; Confraternita del Santissimo Sacramento in S. Simpliciano; Confraternita del SS. Rosario in S. Barnaba; Confraternita del SS. Rosario in S. Eustorgio; Confraternita del SS. Rosario in SS. Cosma e Damiano in Monforte; Confraternita del SS. Rosario con abito (donne) in SS. Cosma e Damiano in Monforte; Confraternita del SS. Rosario con abito (uomini) in SS. Cosma e Damiano in Monforte; Confraternita del SS. Sacramento in Duomo; Confraternita del Suffragio in S. Paolo in Compito; Confraternita del Suffragio in S. Raffaele; Confraternita della Cintura in S. Maria Incoronata; Confraternita della Madonna del Parto in S. Maria Podone; Confraternita della Madonna della Cintura in S. Marco; Confraternita della Madonna dell'Aiuto in S. Bartolomeo; Confraternita della Presentazione di M.V. al Tempio in S. Barnaba; Confraternita della SS. Trinità in S. Trinità in Porta Ticinese; Confraternita della SS. Trinità (Rito Ambrosiano) in S. Trinità (Oratorio); Confraternita dell'Addolorata (Rito Ambrosiano) in S. Maria Beltrade; Confraternita dell'Angelo Custode in S. Protaso ad Monacos; Confraternita dell'Immacolata in S. Maria al Paradiso; Confraternita dell'Immacolata in S. Nazaro Pietrasanta; Confraternita di Disciplini in S. Ambrogio ad Nemus; Confraternita di Disciplini in S. Giacomo; Confraternita di Disciplini in S. Maria della Consolazione al Castello (già in S. Giovannino in S. Simpliciano); Confraternita di Disciplini in S. Maria di Carugate; Confraternita di Disciplini in S. Lorenzo in città; Confraternita di Disciplini in S. Marta; Confraternita di Disciplini in S. Michele; Confraternita di Disciplini in S. Michele in S. Calimero; Confraternita di Disciplini in S. Pietro Scaldasole; Confraternita di Disciplini in SS. Carlo e Aquilino al Foppone; Confraternita di Disciplini di Rito Ambrosiano in S. Giuseppe degli Agonizzanti al Foppone; Confraternita di Nobili in S. Giovanni Decollato alle Case Rotte; Confraternita di Rito Ambrosiano in S. Ilario; Confraternita di Rito Ambrosiano in S. Lucia; Confraternita di S. Andrea Avellino in S. Giovanni sul Muro; Confraternita di S. Anna in S. Protaso ad Monacos; Confraternita di S. Bernardino in S. Bernardino di Rito Ambrosiano; Confraternita di S. Calocero (Rito Ambrosiano) in S. Calocero; Confraternita di S. Francesco della Penitenza (Rito Ambrosiano) in S. Lorenzo Maggiore; Confraternita di S. Giovanni Battista e Carlo al Foppone in S. Giovanni Battista e Carlo al Foppone; Confraternita di S. Giovanni in Guggirolo (Rito Ambrosiano) in S. Giovanni in Guggirolo; Confraternita di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande; Confraternita di S. Giuseppe in S. Giovanni sul Muro; Confraternita di S. Giuseppe in S. Maria al Paradiso; Confraternita di S. Liberata in S. Liberata; Confraternita di S. Luigi Gonzaga in S. Bartolomeo; Confraternita di S. Luigi Gonzaga in S. Silvestro; Confraternita di S. Nicola da Tolentino in SS. Cosma e Damiano in Monforte; Confraternita di S. Pietro Martire in S. Eustorgio; Confraternita di S. Rocco in S. Nazaro Maggiore; Confraternita di S. Rocco alla Torre dell'Imperatore in S. Rocco alla Torre dell'Imperatore; Confraternita del Crocifisso in S. Marco; Congregazione dei Sacerdoti in S. Maria di Brera; Congregazione dei Sacerdoti sotto il titolo di S. Gregorio Magno in S. Pietro con la Rete; Congregazione della B.V. del Presepe in S. Calimero; Congregazione della B.V. del Suffragio in S. Antonio Abate; Congregazione della penitenza in S. Maria di Brera; Congregazione delle Dame in S. Maria Immacolata in S. Antonio Abate; Congregazione delle Dame in S. Pietro con la Rete; Congregazione delle Matrone in S. Sepolcro; Congregazione di S. Pietro per gli Ecclesiastici in S. Calimero; Congregazione di secolari sotto l'invocazione di S. Giuseppe in S. Maria dei Crociferi; Consorzio de' Cocchieri in S. Maria della Rosa; Consorzio de' Morti in S. Sebastiano; Consorzio degli Angeli Custodi in S. Rocco in Porta Romana; Consorzio degli Angeli Custodi in S. Vito al Pasquiolo; Consorzio degli Infermi sotto il titolo di S. Giuseppe in S. Babila; Consorzio dei corrieri regi in S. Stefano Maggiore; Consorzio dei Cucinieri (SS. Antonio Abate e Atanasio Vescovo) in S. Maria dei Servi; Consorzio dei Signori dedicato al Bambino Gesù in S. Maria della Rosa; Consorzio dei Suffragi in S. Marta della Penitenza; Consorzio del patrocinio della B.V. Maria per il Suffragio in S. Vito al Carrobbio; Consorzio del Transito di Maria Vergine in S. Giovanni in Era; Consorzio del Transito di S. Giuseppe in S. Vittore al Teatro; Consorzio della Carità in S. Nazaro Maggiore; Consorzio della Corona in S. Nazaro Maggiore; Consorzio della Madonna Addolorata (donne) in S. Maria dei Servi; Consorzio della Madonna Addolorata (uomini) in S. Maria dei Servi; Consorzio della Natività di M.V. in S. Vito al Pasquiolo; Consorzio della SS. Trinità in S. Maria di Caravaggio in Monforte; Consorzio dell'Angelo Custode in S. Calimero; Consorzio dell'Immacolata in S. Sebastiano; Consorzio di Adulti sotto il titolo dell'Immacolata in S. Cipriano; Consorzio di Dame sotto l'invocazione dell'Immacolata in S. Giorgio al Palazzo; Consorzio di nobili di S. Caterina in S. Stefano Maggiore; Consorzio di S. Giuseppe in S. Vittore (oratorio di Rito Ambrosiano); Consorzio di S. Maria del Cavallino in S. Stefano Maggiore; Consorzio di S. Pasquale in S. Vito al Pasquiolo; Dottrina cristiana in S. Dalmazio; Dottrina cristiana in S. Rocco confraternita di Rito Ambrosiano; Dottrina per gli uomini in S. Agata; Dottrina per gli uomini in S. Babila; Dottrina per gli uomini in S. Caterina al Ponte de' Fabbri; Dottrina per gli uomini in S. Eufemia;

devono essere sommate più di sessanta confraternite del SS. Sacramento e una ventina di Compagnie di S. Croce che si ritrovavano sotto le stele innalzate da S. Carlo durante il proprio episcopato per far celebrare le messe all'aperto in tempo di peste. Conteggiando le confraternite elencate da *Milano Sacro* e quelle di cui è rimasta documentazione archivistica il computo supera le 300 istituzioni. Tanta fioritura di confraternite comportò l'edificazione o il riadattamento di più di 100 chiese deputate al solo funzionamento confraternale fra oratori pubblici, segreti,¹⁹¹ discipline e chiese votive.¹⁹² Negli oratori di

Dottrina per gli uomini in S. Eusebio; Dottrina per gli uomini in S. Giorgio al Palazzo; Dottrina per gli uomini in S. Giovanni Battista in Viarenna; Dottrina per gli uomini in S. Marco; Dottrina per gli uomini in S. Paolo in Compito; Dottrina per gli uomini in S. Pietro con la Rete; Dottrina per gli uomini in S. Rocco in Porta Romana; Dottrina per gli uomini in S. Sebastiano; Dottrina per gli uomini in S. Stefano Maggiore; Dottrina per gli uomini in S. Tomaso in Terramara; Dottrina per gli uomini in SS. Cosma e Damiano in Monforte; Dottrina per gli uomini in S. Alessandro in Zebedia; Dottrina per i fanciulli in S. Croce; Dottrina per i fanciulli in S. Eustorgio; Dottrina per i fanciulli in S. Giovanni in Conca; Dottrina per i fanciulli in S. Giuseppe in Porta Orientale; Dottrina per i fanciulli in S. Nazaro; Dottrina per i fanciulli in S. Paolo in Compito; Dottrina per i fanciulli in S. Satiro; Dottrina per i fanciulli in S. Stefano Maggiore; Dottrina per i fanti in S. Paolo in Compito; Dottrina per i giovani in Ospedale Maggiore; Dottrina per i giovani in S. Bernardino alle Ossa; Dottrina per i giovani in S. Lorenzo in Torriggia; Dottrina per i giovani in S. Maria al Paradiso; Dottrina per i nobili in S. Giovanni alle Quattro Facce; Dottrina per i nobili in S. Maria delle Ossa; Dottrina per i nobili in S. Pietro all'Orto; Dottrina per i panettieri in S. Marta della Penitenza; Dottrina per i poveri il giovedì in S. Sebastiano; Dottrina per i servi in S. Maria al Circo; Dottrina per i servitori in S. Caterina in S. Nazaro Maggiore; Dottrina per i servitori in S. Marcellino; Dottrina per i servitori in S. Maria delle Ossa (venerdi); Dottrina per i servitori in S. Pietro con la Rete; Dottrina per le balie all'Ospedale Maggiore; Dottrina per le Dame in S. Febronia; Dottrina per le donne alla Misericordia; Dottrina per le donne all'Ospedale Maggiore; Dottrina per le donne in S. Alessandro in Zebedia; Dottrina per le donne in S. Andrea alla Pusterla Nuova; Dottrina per le donne in S. Bartolomeo; Dottrina per le donne in S. Caterina in S. Nazaro Maggiore; Dottrina per le donne in S. Donnino alla Mazza; Dottrina per le donne in S. Eufemia; Dottrina per le donne in S. Giorgio al Palazzo; Dottrina per le donne in S. Giorgio al Pozzo Bianco; Dottrina per le donne in S. Giovanni al Gonfalone; Dottrina per le donne in S. Giovanni in Conca; Dottrina per le donne in S. Giovanni sul Muro; Dottrina per le donne in S. Marcellino; Dottrina per le donne in S. Maria al Circo; Dottrina per le donne in S. Maria alla Passarella; Dottrina per le donne in S. Maria del Rosario (Conservatorio); Dottrina per le donne in S. Maria Maddalena del Deposito (o S. Zenone); Dottrina per le donne in S. Maria Podone; Dottrina per le donne in S. Martino in Compito; Dottrina per le donne in S. Mattia alla Moneta; Dottrina per le donne in S. Maurilio; Dottrina per le donne in S. Pietro in Camminadella; Dottrina per le donne in S. Pietro in Monforte; Dottrina per le donne in S. Prassede; Dottrina per le donne in S. Protaso ad Monacos; Dottrina per le donne in S. Raffaele; Dottrina per le donne in S. Rocco in Porta Orientale; Dottrina per le donne in S. Salvatore in Xenodochio; Dottrina per le donne in S. Satiro; Dottrina per le donne in S. Sisto; Dottrina per le donne in S. Stefano in Borgogna; Dottrina per le donne in S. Stefano Maggiore; Dottrina per le donne in S. Vittore al Teatro; Dottrina per le donne in S. Vittore e 40 martiri; Dottrine per le donne in S. Romano; Dottrina per i fanciulli in S. Andrea alla Pusterla Nuova; Pia Adunanza de' Sacerdoti per le 40 ore in S. Giovanni alle Quattro Facce; Scuola di S. Anna in S. Stefano Maggiore.

191 Tanto *Milano Sacro* quanto le fonti documentali e a stampa settecentesche distinguono gli oratori 'pubblici' da quelli 'segreti': i primi hanno una facciata riconoscibile che affaccia direttamente sulla pubblica strada mentre i secondi sono sedi di confraternite che vengono aperti solo per le devozioni dei congregati o oratori che restano celati all'interno di altre chiese o edifici. Limitandoci a considerare i pochi oratori che, sotto varie forme, sono riusciti a superare le devastazioni di fine Settecento o successive alienazioni si possono portare S. Bernardino alle Ossa e S. Giuseppe come 'oratori pubblici', S. Aquilino in S. Lorenzo e S. Sigismondo in S. Ambrogio come esempi di 'oratori annessi – oratori nel recinto' e le cripte di S. Sepolcro e di S. Fedele (SS. Entierro), l'oratorio superiore di S. Michele in S. Calimero come 'oratori segreti'.

192 L'intitolazione o le specifiche che molti oratori portavano anche nel nome sono significative per comprendere dinamiche di mecenatismo, protezione e aggregazione nella Milano settecentesca. Si restituisce un elenco il più accurato e completo possibile degli oratori milanesi: Bambino Gesù al Borgo degli Ortolani; La Colombetta; Oratorio de' Signori Procuratori in S. Sepolcro; Oratorio del Riscatto in S. Lorenzo; S. Agata; S. Agostino e suo Battesimo; S. Ambrogio ad Nemus; S. Angelo Custode; S. Aquilino in S. Lorenzo; S. Barnaba ad Fontes (Chiesa dell'Eccellentissima Città); S. Bernardino alle Ossa; SS. Bernardo e Biagio; S. Calocero; S. Carlo e Aquilino al Foppone; S. Caterina al Ponte de' Fabbri; S. Cipriano; S. Croce; S. Dalmazio; S. Filippo Neri; S. Giacomo; S. Giovanni al Gonfalone; S. Giovanni Battista (Oratorio segreto nel recinto del Convento di S. Francesco Grande); S. Giovanni Battista de' Genovesi; S. Giovanni Battista e Carlo al Foppone; S. Giovanni Battista in Viarenna; S. Giovanni Decollato alle Case Rotte; S. Giovanni in Era; S. Giovanni in Guggirolo; S. Giuseppe (Oratorio di giuspatronato Canzi) S. Giuseppe; S. Giuseppe agonizzante al Foppone; S. Gregorio al Foppone; S. Ilario; S. Lazzaro al Quadronno; S. Leonardo; S. Liberata; S. Lorenzo; S. Lorenzo al Quadronno; S. Lorenzo in Torriggia; S. Luca de' Pittori (o S. Maria della Presentazione); S. Lucia; S. Maria Addolorata in S. Lorenzo; S. Maria al Portello Vigentino; S. Maria Annunciata in Camposanto; S. Maria Assunta (Oratorio segreto di giuspatronato Scaccabarozzi); S. Maria Coepis; S. Maria degli Angeli (Oratorio segreto di giovani nella basilica di S. Nazaro Maggiore); S. Maria della Consolazione al Castello; S. Maria della Fontana; S. Maria della Neve al Broletto; S. Maria della Passione; S. Maria della Visitazione ad Elisabeth al Verziere; S. Maria delle Grazie al Naviglio; S. Maria delle Ossa; S. Maria di Carugate; S. Maria di Loreto in S. Fedele; S. Maria Immacolata; S. Maria Immacolata in S. Antonio Abate; S. Maria Maddalena (Oratorio della Penitenzieria); S. Maria Maddalena in S. Lorenzo

confraternita i congregati si radunavano la domenica per recitare l'*Officium parvum Beatae Mariae Virginis*, l'*Officium defunctorum*, i salmi penitenziali o altre devozioni regolate dagli statuti.¹⁹³ Consorzi dotati di un florido patrimonio economico e popolati da membri del patriziato cittadino come la Congregazione del SS. Entierro in S. Fedele, la Scuola de' Nobili in S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte o l'oratorio de' Nobili in S. Maria alle Ossa contribuivano alla crescita spirituale dei propri congregati anche con oratori sacri, cantate celebrative e altri pii esercizi,¹⁹⁴ tanto che dall'originale impiego in contesti gesuiti e oratoriani gli oratori sacri fra la metà del XVII secolo e i primi decenni del Settecento diventano appannaggio più delle confraternite che delle chiese secolari o dei potenti conventi maschili. Salvo allestimenti sporadici legati a canonizzazioni o anniversari, la sopravvivenza dell'oratorio sacro della cantata di vaste proporzioni a Milano nel corso del Settecento sarà assicurata dalla congregazione del SS. Entierro in S. Fedele, da quella dell'Immacolata nella medesima chiesa di S. Fedele e dalla confraternita della Dottrina Cristiana in S. Dalmazio. Se l'oratorio è una forma di devozione pubblica tendenzialmente destinata ai membri delle confraternite, altre circostanze offrono ai congregati il pretesto per muoversi nella città e irrompere per le strade con il canto di salmi, lo sfoggio di abiti e gonfaloni. In occasione dell'ingresso in città degli arcivescovi ambrosiani, nelle annue processioni con il S. Chiodo, in quella cittadina del Corpus Domini o per altri festeggiamenti straordinari le confraternite sfilano mobilitando migliaia di confratelli.¹⁹⁵ Alla stregua dei capitoli di canonici secolari e dei numerosissimi chierici regolari

in Città; S. Marta; S. Marta della Penitenzieria; S. Martino in Compito (Oratorio de' Calzolari); S. Matteo alla Bacchetta (Oratorio di giuspatronato Fagnani); S. Michele; S. Michele ai Nuovi Sepolcri; S. Michele in S. Calimero; S. Nazaro Pietrasanta; S. Nome di Maria; S. Pietro dei Pellegrini; SS. Pietro e Lino; S. Pietro in Corte; S. Pietro Scaldasole; S. Prassede; S. Prospero; S. Protaso alla Tenaglia; S. Remigio in S. Ambrogio; S. Rocco; S. Rocco; S. Rocco (Confraternita Ambrosiana nei pressi della Vettabbia); S. Rocco al Gentilino; S. Rocco alla Torre dell'Imperatore; S. Rocco in Porta Orientale; S. Romano; S. Sacramento (Chiesuolo del Corpus Domini); S. Satiro (Oratorio superiore de' fratelli secolari nella parrocchiale omonima); S. Sepolcro (Oratorio sotterraneo nella chiesa omonima); S. Sigismondo; S. Simplicianino; SS. Sisinio, Martirio e Alessandro; S. Spirito; S. Stefano; S. Stefano in Rugabella; S. Trinità; S. Trinità in Porta Ticinese e S. Vittore alla Crocetta.

193 Per comodo dei confratelli gli statuti delle confraternite milanesi furono spesso stampati, agevolandone la conservazione non solo nelle naturali sedi archivistiche ma anche nelle biblioteche. Dallo spoglio dei molti esemplari superstiti si ricavano analogie nella strutturazione dell'organigramma interno – con priori, sindaci, tesorieri, economi, maestri dei novizi e capitoli dei delegati – e specificità nelle devozioni, dalla recita di preghiere quotidiane alla frequente comunione eucaristica o all'assistenza a funzioni celebrate in Duomo o in altre chiese. Insieme alla partecipazione alla messa festiva, nella sede dell'oratorio o nella chiesa parrocchiale più vicina, una pratica trasversale alle confraternite era la recita domenicale dell'*Officium parvum Beatae Mariae Virginis* e, a seconda delle necessità delle anime da suffragare, dell'*Officium defunctorum*.

194 Gli esponenti della classe aristocratica cittadina non disdegnavano di aggregarsi come confratelli o deputati del capitolo dei delegati, organismo preposto alla gestione economica della congregazione, alle molte confraternite. Nel XVII secolo sorsero tuttavia tre confraternite espressamente dedicate alla devozione dei nobili: quelle del SS. Entierro e dei Cavalieri presso l'oratorio sotterraneo della chiesa di S. Fedele dei gesuiti e quella di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte nell'omonima chiesa (cfr. ANDREA SPIRITI, *Il patibolo della Vetra e la Confraternita di S. Giovanni Decollato fra committenza artistica e teatralità*, «Comunicazioni Sociali» XVI (1994), pp. 45-68; CLAUDIO BERNARDI, *Il tempo sacro. Entierro: riti drammatici del venerdì santo*, in *La scena della gloria*, pp. 585-620). La confraternita del SS. Entierro patrocinò dagli inizi del Settecento alla soppressione della Compagnia di Gesù un ciclo di cinque cantate sacre eseguite nei venerdì di quaresima, mentre la congregazione dei nobili in S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte commissionava musica straordinaria per molte ricorrenze del calendario liturgico e, in modo particolare, nell'Ottava del *Corpus Domini*.

195 In occasione dell'Anno Santo del 1750 Giovanni Battista Borroni ragguaglia circa la traslazione di una statua della Madonna in marmi policromi che da una cappella laterale viene solennemente intronizzata sull'altar maggiore della chiesa parrocchiale di S. Salvatore allo Xenodochio. Oltre al trionfo di apparati effimeri, musica, partecipazione di monsignori del Duomo e popolo il cronista annota: «Nel doppio pranzo si fece la processione coll'Ordine seguente: Uno Staccamento del detto Reggimento, con un concerto di Timpani, e Trombe; Lo Stendardo della Scuola di S. Damiano con vari Angioletti; 130 Orfane del Luogo Pio della Stella; Un'altra Bandiera con impresso il Monogramma il nome di Maria, accompagnandola varj Angioletti con Targhe, e Geroglifici, ed altri di questo, che formavano un Concerto di stromenti di fiato; Il Consorzio di Matrone; La Confraternita del SS. Rosario in S. Damiano, Tutte le Confraternite di Disciplini del Rito Romano, sotto del loro Confalone con Concerto di Sinfonia; 70 Padri Capuccini, preceduti dai Trombetti di questa Ecc.ma Città, e seguiti da concerto di Stromenti a fiato; Tutti i Parrochi della Città, numeroso Clero, e Musici. Il detto Simolacro preceduto, e seguito da Angioli con Torcie; Monsig.r Fagnani in Mitra; 200 Mercanti con Torcie» (BORRONI, *Diario milanese*, N. 11 suss., pp. 14-20). Le processioni eucaristiche cittadine per il giorno del Corpus Domini s'inseriscono nel solco espressivo di una liturgia costituita di ritualità e segni: insieme all'ostensorio, alle statue o agli stendardi sfilano figuranti in costume, carri allegorici ed iscrizioni mentre vengono intonati canti o eseguiti brani strumentali dalle *sinfonie da fiato*. I cortei eucaristici cittadini del 1762 e 1763 seguono un disegno tematico: il primo anno il soggetto scelto è quello dell'inno *Pange lingua*, nel successivo sono le *misteriose comparse del vecchio, e del nuovo testamento*. Articolata in nove scene (*comparse*), la rappresentazione impreziosisce sinesteticamente

residenti nei quaranta conventi cittadini, i milanesi si consorziano in confraternite per vivere comunitariamente le devozioni e profittare di quell'assistenzialismo cattolico, materiale e spirituale, che l'aggregazione laicale propizia. La partecipazione a cicli di panegirici, saggi di sacra eloquenza e l'ascolto di musica sono cifre caratteristiche della spiritualità confraternale che declina l'attivismo liturgico non nella *actuosa participatio*, come poteva essere nei primi tempi di S. Filippo Neri e delle conseguenti adunanze oratoriane¹⁹⁶ o nella pratica postmoderna che ci è più familiare, ma nell'edificazione, nel governo di sé e nella virtuosità della condotta modellabile mediante la preghiera, le cantate e gli oratori sacri. Al netto dei pregiudizi espressi da Pietro Verri negli anni '70 del Settecento,¹⁹⁷ la devozione dei milanesi, popolari o aristocratici, non era sempre e solo adesione formale a convenzioni sociali condivise ma slancio sincero prodotto da un ambiente culturale forgiato dai trascorsi controriformistici del lungo Seicento borromaico.¹⁹⁸

3.2. Le chiese di Milano e il clero ambrosiano: un tentativo di censimento

Incrociando i dati ricavati dalle mappe, dalle opere di erudizione settecentesca e dalle fonti di prima mano si ricava il numero sorprendente di circa 290 luoghi di culto esistenti sino alle soppressioni giuseppine all'interno della cerchia delle mura di Milano e nei prospicienti Corpi Santi.¹⁹⁹ Le parrocchie con cura

la processione eucaristica attraverso squilli di trombe, zaffate d'incenso, simboli e cartigli che assecondano il gusto opulento dell'ultima parentesi dell'età della Controriforma.

196 Nel 1657 la congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Chiavenna (SO) fa stampare a Milano la raccolta delle *Canzonette morali e spirituali che si cantano nell'Oratorio di Chiavenna eretto sotto la protezione di S. Filippo Neri. Accomodate per cantare a 1, 2, 3 voci come più piace con le lettere della chitarra sopra arie comuni e nuove date in luce per trattenimento spirituale d'ogni persona*, Carlo Francesco Rolla, Milano 1657. Questa raccolta di componimenti sacri in lingua vernacolare corredati da melodie originali e *contrafacta* è stata studiata da MARIA ROSA MORETTI, *L'Oratorio filippino di Chiavenna e la pratica del 'contrafactum' nelle 'Canzonette morali e spirituali' (1657)*, in *Intorno a Monteverdi*, a c. di Maria Caraci Vela e Rodobaldi Tibaldi, LIM, Lucca 1999, pp. 367-420.

197 VERRI, *Memorie*, pp. 217-22.

198 *Confraternite: Fede e Opere in Lombardia dal Medioevo al Settecento*, a c. di Danilo Zardin, Stefania Buganza e Paolo Vanoli, Scalpendi, Milano 2011; ZARDIN DANILO, *Confraternite e congregazioni gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, Vita&Pensiero, Milano 1988, ID., *San Carlo Borromeo ed il rinnovamento della vita religiosa dei laici*, AMBROGIO PALESTRA, *Le antiche confraternite del Santissimo Sacramento nella diocesi di Milano*, «Archivio Ambrosiano», XLV (1969), pp. 169-207.

199 Con il termine *Corpi Santi* venivano indicate, sino alla seconda metà dell'Ottocento, le parrocchie suburbane che raccoglievano gli abitanti dei borghi costruiti sin dall'età medioevale a ridosso delle mura cittadine lungo le direttrici che conducevano alle porte. Le parrocchie dei *Corpi Santi* costituivano un ente autonomo e distinto dal punto di vista ecclesiastico e civile, sfuggendo sia alla ripartizione in pievi propria delle parrocchie del forese che alla struttura amministrativa comunale propria di tutti i borghi del contado. Le parrocchie dei Corpi Santi erano sette: S. Gottardo al Borgo e SS. Pietro e Paolo ai Tre Ronchetti (Porta Ticinese), SS. Trinità al Borgo degli Ortolani (Porta Comasina), S. Maria in Calvairate e S. Lorenzo in Monlué (Porta Orientale), S. Pietro in Sala (Porta Vercellina) e S. Rocco (Porta Romana). Dopo le annessioni napoleoniche e i successivi smembramenti negli anni della Restaurazione vennero annoverate fra le parrocchie dei Corpi Santi anche S. Francesca Romana (riconvertita in parrocchia la chiesa del soppresso convento agostiniano), S. Barnaba al Gratosoglio (già chiesa conventuale francescana), S. Maria alla Fontana (originaria sede dei padri Minimi prima del loro approdo nel complesso urbano di S. Francesco di Paola) e le tre chiese parrocchiali di S. Pietro in Sala, S. Giovanni Battista alla Cagnola e SS. Nazaro e Celso alla Barona.

d'anime erano 68,²⁰⁰ gli oratori pubblici e *segreti* circa 80,²⁰¹ i conventi maschili 45,²⁰² monasteri e conventi femminili 44,²⁰³ inoltre 35 fra collegi, conservatori, istituzioni²⁰⁴ e 16 fra ospedali e luoghi pii²⁰⁵ erano

200 Oltre al Duomo, sede della parrocchia di S. Tecla, fra Milano e i Corpi Santi erano presenti le chiese parrocchiali di: S. Ambrogio, S. Ambrogio in Solariolo, S. Andrea alla Pusterla Nuova, S. Babila, S. Bartolomeo, S. Carpofo, S. Donnino alla Mazza, S. Eufemia, S. Eusebio, S. Fermo, S. Giorgio al Palazzo, S. Giorgio al Pozzo Bianco, S. Giovanni alle Quattro Facce, S. Giovanni Itolano [in Laterano], S. Giovanni sul Muro, S. Gottardo al Borgo [Corpi Santi], S. Lorenzo in Monluè [Corpi Santi], S. Lorenzo Maggiore, S. Marcellino, S. Maria al Cerchio, S. Maria alla Passarella, S. Maria alla Porta, S. Maria Beltrade, S. Maria Fulcorina, S. Maria Podone, S. Martino al Corpo, S. Martino in Compito, S. Martino in Nosiggia, S. Matteo alla Moneta, S. Maurilio, S. Michele al Gallo, S. Michele alla Chiusa, S. Nazaro Maggiore, S. Nicolao, S. Paolo in Compito, S. Pietro alla Vigna, S. Pietro all'Orto, S. Pietro con la Rete [Cornaredo], SS. Pietro e Paolo ai Tre Ronchetti [Corpi Santi], S. Pietro in Camminadella, S. Pietro in Campo Lodigiano, S. Pietro sul Dosso, S. Protaso ad Monacos, S. Protaso al Castello, S. Raffaele, S. Rocco, S. Salvatore allo Xenodochio, S. Satiro, S. Silvestro, S. Sisto, S. Stefano in Borgogna, S. Stefano in Nosiggia, S. Stefano Maggiore, S. Tomaso in Terramara, SS. Trinità al Borgo degli Ortolani, S. Vincenzo in Prato, S. Vito al Carrobbio, S. Vito al Pasquirolo, S. Vittore al Teatro, S. Vittore e 40 Martiri.

201 Non essendo possibile quantificare gli oratori segreti e domestici, si restituisce un elenco delle chiese sussidiarie e sede di confraternite: Corpus Domini, Riscatto, S. Agata, S. Agostino e suo Battesimo, SS. Alessandro, Sisinio e Martirio, S. Ambrogio ad Nemus, S. Angelo Custode, S. Aquilino, S. Barnaba ad Fontes, S. Bernardino alle Ossa, SS. Bernardo e Biagio, S. Calocero, S. Caterina al Borgo degli Ortolani, S. Caterina al Ponte de' fabbri, SS. Caterina da Siena e Marta, S. Cipriano, S. Cristoforo sul Naviglio [Corpi Santi], S. Dalmazio, SS. Entierro, SS. Giacomo e Filippo, S. Giovanni, S. Giovanni al Gonfalone, S. Giovanni Battista, S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte, S. Giovanni Battista dei Genovesi, SS. Giovanni Battista e Carlo al Foppone di Porta Vercellina, S. Giovanni in Era, S. Giovanni in Guggirolo, S. Giovanni in Viarenna, S. Giuseppe, S. Giuseppe (oratorio pubblico situato nei pressi di S. Giorgio al Palazzo), S. Giuseppe (oratorio della Dottrina Cristiana), S. Gregorio al Foppone di Porta Orientale, S. Lazaro al Quadronno, S. Leonardo, S. Liberata, S. Lorenzo, S. Lorenzo in Torrigia, S. Luca, S. Lucia in Porta Nuova, S. Maria ad Elisabeth, S. Maria Addolorata, S. Maria al Portello Vigentino, S. Maria alle Ossa, S. Maria Annunciata, S. Maria Annunciata in Camposanto, S. Maria in Cœpis, S. Maria della Fontana, S. Maria della Neve, S. Maria della Passione, S. Maria della Presentazione, S. Maria delle Grazie al Naviglio [Corpi Santi], S. Maria di Carugate, S. Maria Immacolata in S. Antonio Abate, S. Maria Immacolata in S. Fedele, S. Maria Maddalena penitente, S. Marta, S. Martino de' Calzolari, S. Martino in Compito, S. Matteo alla Bacchetta, S. Michele in S. Calimero, S. Michele ai Nuovi Sepolcri, S. Michele de' Disciplini in Porta Nuova, S. Nazaro in Pietrasanta, SS. Pietro e Lino, S. Pietro in Corte, S. Pietro Scaldasole, S. Prospero, S. Protaso alla Tenaglia, S. Remigio, S. Rocco, S. Rocco al Gentilino, S. Rocco de' Miracoli in Porta Vercellina, S. Rocco in Porta Romana, SS. Romano e Rocco in Porta Orientale, S. Sigismondo, S. Simpliciano, S. Spirito alla Colomba, S. Stefano, S. Stefano in Rugabella, S. Vittore alla Crocetta. Pur non godendo dello *status* di parrocchia, l'insigne Santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso, gestito da un capitolo di delegati e officiata in rito ambrosiano, fu una delle chiese milanesi dotate di una delle migliori cappelle musicali della città. Anche il tempio civico di S. Sebastiano, parimenti officiato all'ambrosiana, era una chiesa *sui generis*. Sfugge al computo delle chiese parrocchiali, confraternali e sussidiarie anche l'insigne collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala, officiata in rito romano da un capitolo nominato dal governo.

202 Agostiniani: S. Marco, S. Maria al Castello, S. Maria Incononata. Agostiniani Scalzi: SS. Cosma e Damiano in Monforte, S. Francesca Romana. Barnabiti: S. Alessandro in Zebedia, S. Barnaba. Benedettini: S. Pietro in Gessate, S. Simpliciano. Canonici Regolari Lateranensi: S. Maria della Passione. Cappuccini: S. Ambrogio ad Nemus, S. Maria Immacolata in Porta Orientale, S. Vittore all'Olmo. Carmelitani: S. Carlo, S. Giovanni in Conca, S. Maria del Carmine. Cistercensi: S. Ambrogio, S. Luca, S. Maria di Loreto nei Corpi Santi di Porta Orientale. Celestini: S. Pietro Celestino. Crociferi: S. Maria della Sanità. Domenicani: S. Eustorgio, S. Maria della Rosa, S. Maria delle Grazie. Fatebenefratelli: S. Maria in Araceli. Francescani Minori Conventuali: S. Barnaba al Gratosoglio, S. Francesco Grande. Francescani Minori Osservanti: S. Angelo, S. Maria della Pace. Francescani Minori Riformati: S. Maria del Giardino. Gesuati: SS. Cosma e Damiano alla Scala. Gesuiti: S. Fedele, S. Girolamo, S. Maria di Brera. Padri Minimi: S. Francesco di Paola, S. Maria alla Fontana fuori Porta Nuova. Oblati Diocesani (rito ambrosiano): S. Sepolcro. Olivetani: S. Vittore al Corpo. Scopettini: S. Celso. Serviti: S. Dionigi, S. Maria del Servi. Somaschi: S. Maria Segreta, S. Pietro in Monforte. Teatini: S. Anna, S. Antonio Abate. Trinitari: S. Maria di Caravaggio in Monforte. Terziari francescani: S. Maria al Paradiso. Inoltre, le chiese di S. Croce, S. Giovanni Battista, S. Ilario e S. Maria del Tempio godevano del particolare *status* di commende.

203 Agostiniane: S. Agnese, S. Agostino Bianco, S. Caterina alla Chiusa, S. Maria al Cappuccio, S. Maria della Consolazione, S. Marta. Agostiniane di rito ambrosiano: S. Maria Maddalena. Angeliche: S. Paolo Converso. Benedettine: S. Erasmo, S. Lucia, S. Margherita al Gisone, S. Maria del Lentasio, S. Maria Valle, S. Maurizio al Monastero Maggiore, S. Radegonda, S. Ulderico al Bocchetto, S. Vincenzino alle Monache. Canonichesse Regolari Lateranensi: S. Maria Annunciata. Cappuccine: S. Barbara, S. Bernardino alle Monache, S. Prassede. Carcanine (Turchine): S. Maria Addolorata. Carmelitane: S. Teresa. Clarisse: S. Antonio di Padova, S. Apollinare, S. Chiara, S. Orsola. Domenicane: S. Agostino Nero, S. Bernardo, SS. Domenico e Lazzaro, S. Maria della Vettabbia, S. Maria della Vittoria, S. Maria delle Veteri. Francescane Osservanti: Il Gesù, S. Maria di Loreto. Monache del Crocifisso: S. Maria Egizica. Orsoline: SS. Cristina e Marcella, S. Marcellina, S. Spirito. Terziarie Francescane: S. Maria Immacolata. Umiliate: S. Caterina in Brera, S. Maria Maddalena al Cerchio. Visitandine: S. Sofia.

204 Carceri della Malastalla, Collegio de' Calchi, Collegio de' Giureconsulti, Collegio degli Studenti (SS. Simone e Giuda), Collegio della Guastalla, Collegio de' Nobili (Gesuiti), Collegio de' Notai, Collegio Elvetico, Collegio Longone (Barnabiti),

dotati di una cappella interna o annessa ad uso pubblico. Frequentatori delle tante chiese erano i circa 125.000 residenti che la città di Milano e i Corpi Santi accoglievano attorno al 1770;²⁰⁶ fra questi le anime da comunione, come stimato dall'almanacco del clero *Milano Sacro*, erano poco più di 108.000.²⁰⁷ L'alta concentrazione di sacerdoti, religiosi e religiose nella composizione della popolazione urbana è un altro fattore non trascurabile nella ricostruzione geografica e antropica dell'ambiente che ha visto prosperare il fenomeno delle esecuzioni musicali in liturgia. Con un centinaio di ordinazioni presbiterali all'anno per la sola arcidiocesi ambrosiana e altrettante per le congregazioni regolari, le stime associano ad ogni sacerdote residente in città la direzione spirituale di poco meno di 130 battezzati.²⁰⁸ Il dato medio valevole per l'intero territorio diocesano, dove la cura di circa 600.000 anime era affidata a 4.300 presbiteri secolari, in città rende ancora più stretto il rapporto personale fra fedeli e direttori spirituali, data l'altissima concentrazione di sacerdoti e religiosi. Esaminando come campione l'anno 1772, alla vigilia delle prime soppressioni giuseppine, l'almanacco *Milano sacro*²⁰⁹ conteggia 115.122 anime da comunione ripartite in 68 parrocchie affidate alla cura di 459 sacerdoti secolari. Ad ogni presbitero compete l'assistenza di 244 battezzati, tuttavia al computo di *Milano Sacro* sfuggono i sacerdoti quiescenti, i cappellani mercenari, i detentori di giuspatronato e i seminaristi, portando il numero dei presbiteri ad una più verosimile stima di circa 700 unità. Il numero aumenta esponenzialmente se si sommano ai sacerdoti diocesani i religiosi e le religiose degli ordini regolari alloggiati in 90 conventi e monasteri che potevano raccogliere, nelle fondazioni più popolate, anche 80-100 presenze.²¹⁰ Data la dispersione della documentazione archivistica – solo gli stati settecenteschi dei minori osservanti di S. Angelo sono stati fortunatamente conservati in duplice copia presso l'Archivio di Stato di Milano e l'archivio della Provincia lombarda dell'ordine dei frati minori²¹¹ – i numeri che si propongono, sebbene approssimativi, sono indicativi: i religiosi erano poco più di 2000, le religiose poco meno di 2500. Sommando clero diocesano, regolare e monache si contano circa 5.500 consacrati, corrispondenti al 5 % della popolazione urbana. Se alla parrocchia territoriale di competenza spettava l'amministrazione dei sacramenti,²¹² l'ordinaria assistenza alla messa

Monte di Pietà, Palazzo Arcivescovile, Palazzo del Broletto, Palazzo Regio-Ducale, Regio-Imperial Castello, Seminario de' Chierici (S. Maria della Canonica), Seminario Maggiore (S. Giovanni Battista).

205 Collegi e Conservatori: Collegio de' penitenti (S. Michele), Collegio delle Nobili Vedove, Collegio delle Vergini Spagnole, Collegio di Convertite di S. Valeria, Collegio di Convertite di S. Zenone, Collegio della Provvidenza, Collegio di S. Benedetto del Soccorso, Collegio di S. Caterina delle Vergini, Conservatorio di S. Febronia, Conservatorio di S. Maria del Rosario, Conservatorio di S. Pelagia. Luoghi Pii: La Carità, La Divinità, Le Quattro Marie, L'Umiltà, Misericordia, S. Caterina in S. Nazaro Maggiore, S. Corona, S. Giacomo de' Pellegrini, S. Giuseppe, S. Maria del Rifugio (Malmartate), S. Maria di Loreto, S. Pietro de' Pellegrini, Umiltà. Ospedali: Ospedale Maggiore, Ospedale de' Pazzi, Ospedale de' Pellegrini.

206 LUCA MOCARELLI, *«E' singolare che libri e carte si accordino a rappresentare Milano sempre assai minore del vero»*. *Considerazioni sulla popolazione milanese nel secolo dei lumi*, «Popolazioni e storia» XI (2010), pp. 27-41. L'indagine sostenuta dai censimenti della popolazione milanese custoditi presso l'Archivio di Stato di Milano e corredata dai dati riportati dall'almanacco del clero *Milano Sacro* – pubblicazione annuale edita fra il 1761 e il 1907 in forma di guida dell'arcidiocesi di Milano – segue l'evoluzione della curva demografica degli abitanti della città lungo l'intero arco del Settecento. I primi anni del XVIII secolo registrano poco meno di 110.000 presenze per attestarsi, prima dell'avvento dei giacobini, a circa 130.000 unità.

207 Dal computo sono esclusi gli infanti e i peccatori impenitenti.

208 XENIO TOSCANI, *Le ordinazioni al sacerdozio nella diocesi di Milano dall'età di Federico Borromeo alla fine del Settecento*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, pp. 34-67.

209 *Milano Sacro*, Giovanni Montani, Milano 1772.

210 I non molti ruoli dei monasteri e conventi milanesi sopravvissuti nella documentazione dell'Archivio di Stato di Milano attestano nel 1777 82 minori osservanti in S. Angelo, altrettanti minori conventuali in S. Francesco Grande, una cinquantina di carmelitani in S. Maria del Carmine, poco meno di quaranta a S. Giovanni in Conca, poco più di sessanta domenicani in S. Maria delle Grazie e una trentina in S. Maria della Rosa. Il coro della chiesa agostiniana di S. Marco conserva 92 stalli. Il monastero benedettino di S. Maurizio ospitava più di 100 monache, in S. Radegonda erano circa 70; mediamente i monasteri femminili accoglievano una cinquantina di religiose. Le *Notizie del Mondo* del 2 giugno 1878, n. 44 a p. 351 riporta che: «Il numero delle Monache del Bocchetto testé sopprese è di 52 tra Velate e Converse. Alle prime vengono assegnate lire 600 di pensione, alle seconde 450».

211 I ruoli sono custoditi in un faldone di carte sciolte dell'Archivio Storico della Provincia «S. Antonio» dei Frati Minori di Milano; ringrazio l'archivista padre Gian Carlo Colombo per la disponibilità e l'entusiasmo con cui ha seguito le indagini sulla musica nei conventi francescani di Milano nel Settecento.

212 Ad eccezione del sacramento della riconciliazione, amministrato anche nelle chiese regolari, battesimo, cresima e matrimonio potevano essere ricevuti soltanto nella chiesa parrocchiale di competenza territoriale. La salvezza delle anime era, tuttavia, preoccupazione di parroci e curati che avevano il compito di preparare i propri parrocchiani con la confessione in vista dell'adempimento del precetto annuale della comunione pasquale. Differentemente dalla prassi consolidatasi nel corso

domenicale, ai vesperi, alle adorazioni eucaristiche, alle predicazioni, panegirici e pii esercizi poteva essere assolta in una delle molte chiese annesse a fondazioni gesuite, barnabite, francescane, cappuccine, domenicane o monastiche.²¹³ L'entità del clero milanese, secolare e regolare, appariva nella varietà degli abiti sfoggiati nelle frequenti processioni cittadine indette in occasione di necessità particolari, canonizzazioni, eventi militari o ingressi degli arcivescovi ambrosiani. Oltre ai ragguagli forniti dalla stampa periodica milanese²¹⁴ e alle dettagliate testimonianze raccolte da Giovanni Battista Borroni nel suo *Diario milanese* sopravvivono incisioni che mostrano i capitoli secolari, il clero regolare e le confraternite laicali sfilare compatte per impetrare il dono della pioggia, salutare l'ingresso dei nuovi arcivescovi o partecipare ai festeggiamenti per la liberazione dei prigionieri cristiani caduti in mani turche dietro pagamento di cospicui riscatti ad opera della congregazione dei Trinitari di S. Maria di Caravaggio in Monforte.²¹⁵ Anche le esequie solenni di esponenti del patriziato cittadino comportavano la movimentazione di centinaia di religiosi fra la residenza del defunto, la parrocchia territoriale dove sarebbe stata celebrata la liturgia esequiale alla presenza del cadavere e la chiesa nella quale questo avrebbe trovato sepoltura.²¹⁶ Muovendosi da una chiesa all'altra, centinaia di sacerdoti, religiosi e confratelli laici mostrano quanto la società milanese imperniasse sulla religione ogni aspetto della vita, pubblica e privata, così come la partecipazione dell'aristocrazia e della classe dirigente a celebrazioni indette dal governo o dall'arcivescovo a beneficio di tutta la popolazione consolidasse la comune impalcatura sottesa al microcosmo urbano e alla sua relazione col resto dell'Impero asburgico.²¹⁷

del XIX secolo, benché il Concilio di Trento caldeggiasse la comunione sacramentale frequente, al buon cristiano poteva essere sufficiente ricevere l'Eucaristia nel tempo di Pasqua adempiendo al precetto della comunione pasquale. Per un approfondimento sulla devozione eucaristica e il culto del Santissimo Sacramento in età moderna si rimanda a AL KALAK, *Mangiare Dio*. La comunione pasquale era, per le parrocchie, il momento in cui registrare lo *status animarum*, l'elenco degli ammessi alla ricezione del Sacramento, una sorta di censimento dei residenti entro i confini parrocchiali.

213 Parallelamente alla celebrazione della messa e della liturgia delle ore, le devozioni dei milanesi del XVIII secolo erano costituite dall'adorazione eucaristica ordinaria o straordinaria, seguendo il *giro delle Quarantore*, e dall'assistenza a panegirici e cicli di predicazione offerti durante la quaresima nelle più insigni collegiate e, nel resto dell'anno liturgico, nelle chiese annesse ai conventi domenicani, gesuiti, francescani, cappuccini e barnabiti. Per una panoramica sulla sacra eloquenza a Milano nel Settecento e sul ruolo ricoperto dalla Casa professa dei gesuiti di S. Fedele si rimanda a ARIANNA FRATTALI, *La questione delle devozioni a Milano nel Settecento: aspetti performativi, normativi e sociali*, in *Giustizia e ingiustizia a Milano fra Cinque e Settecento*, a c. di Annamaria Cascetta e Danilo Zardin, Bulzoni, Roma 2016, pp. 383-401, DANILO ZARDIN, *Musica e parola nell'azione educativa dei gesuiti: il caso di Milano tra Sei e Settecento*, in *La musica dei semplici. L'altra controriforma*, a c. di Stefania Nanni, Viella, Roma 2012, pp. 33-71 e GIANFRANCO BARBIERI, *Esempi di predicazione popolare nel Settecento milanese attraverso alcuni documenti inediti*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, pp.120-49.

214 Al fine di reperire fonti inedite e coeve per argomentare una narrazione coerente sulla musica sacra a Milano nel XVIII secolo è stato operato lo spoglio dei periodici milanesi settecenteschi custoditi presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

215 La Civica Raccolta di Stampe "Achille Bertarelli" di Milano custodisce incisioni che raffigurano solenni e imponenti cortei che hanno visto la mobilitazione massiccia del clero milanese. Raccolta 'Beretta', E1 n. 388: *Disegno della Solenne Processione fattasi nella Città di Milano il dì 25 Agos. 1719 per impetrare da Dio la Pioggia, ed aggiutto, ne presenti bisogni*. Per l'occasione 33 confraternite, 20 religiosi di altrettanti conventi e 11 capitoli, fra cui quello del Duomo, accompagnarono l'arcivescovo portando ciascuno la reliquia più preziosa dei rispettivi sacrari; Vol. W 13 tav. 5: *Solenne ingresso seguito nella Città di Milano dell'Eminentiss.^{mo} Cardinale Giuseppe Pozzobonelli Arcivescovo di detta Metropoli* [1743]. La Biblioteca Braidense conserva testimonianze a stampa e incisioni relative alle processioni organizzate dai padri Trinitari di S. Maria di Caravaggio in Monforte in occasione della liberazione dietro pagamento di riscatto di prigionieri cristiani caduti in mani turche. L'intero clero cittadino sfila compatto insieme ai prigionieri liberati e al venerato simulacro del Cristo Redentore dalla chiesa del convento di Porta Orientale sino alla Cattedrale.

216 Il *Diario milanese* di Giovanni Battista Borroni contiene la citazione di centinaia di esequie solenni celebrate nel corso del mezzo secolo in cui annotò le vicende ordinarie e straordinarie meneghine. Per comprendere le proporzioni delle processioni allestite per accompagnare e suffragare i cadaveri e la quantità di clero e confratelli intervenuti si riporta, a titolo d'esempio, il corteo organizzato per il trasporto del cadavere della figlia del generale Clerici il 26 settembre 1757. BORRONI, *Diario milanese*, N. 18 suss., p. 26: «a 16 [settembre] seguì un raguardevole magnifico funerale per accompagnare alla Chiesa di S. Maria del Giardino, tutta apparata a lutto, il cadavere della fu D. Maria Giovanna Clerici figlia di S. E. il Sig.r Generale Clerici, passata a miglior vita nell'età d'anni 18, mentre prossimo si era il dì lei spozalizio col Sig.r Marchese Cusano, la quale morte fu vivamente compiante da tutti, e celebrata da Poeti con alcuni Sonetti. Le Orfane dunque della Stella in num. Di 150; I Poveri in num parimenti di 150; Compagnie di S. Croce n. 7, e 7 Confraternite; e 50 Regolari, e 50 Preti precedeano il cadavere. Lo seguivano poi due Consorzi, cioè di S. Francesco di Paola, e del Carmine composti di 1600 persone con candela in mano, e n. 35 Stendardi, onde fu fatto il computo, che la spesa d'un tal Funerale sarà stata di lire mille, e due cento».

217 La risonanza milanese degli eventi legati alle vicende della Casa d'Austria, esplicitati con salve di cannone sparate dal Regio Ducal Castello, con tridui, settenari e novene a beneficio degli Asburgo e centinaia di *Te Deum* intonati nelle chiese della città,

3.3. Il clero nell'economia milanese

L'alta concentrazione di religiosi in città, che rendeva più efficace la cura spirituale da questi esercitata, pesava sull'economia milanese²¹⁸ sia sotto forma di cospicue elemosine, legati di messa e lasciti testamentari con cui la popolazione sovveniva alle necessità materiali delle istituzioni ecclesiastiche, sia come fonte di sostentamento per artigiani e inservienti che vivevano prestando servizio in conventi e monasteri. Il mantenimento di migliaia di religiosi, le continue opere di riparazione alle strutture, miglioni e arricchimento delle chiese della città, il consumo smodato di costosissime candele di fine cera veneziana e i sontuosi allestimenti musicali traevano linfa dalle donazioni dei devoti milanesi. L'innalzamento di apparati effimeri, l'esposizione di tele sugli altari, l'illuminazione straordinaria e il coinvolgimento dei migliori musicisti presenti in città venivano considerati dalle amministrazioni e dalle confraternite come investimenti e fonti di guadagno. Per distinguersi nell'agone sovraffollato di chiese, culti e devozioni, e ottenere un maggior afflusso di fedeli e donazioni, le committenze erano coinvolte in un circolo virtuoso campanilistico che spingeva mecenati e amministratori ad offrire elementi sempre più attrattivi per fedeli e avventori. Sulla scorta del peso delle spese di culto all'interno dell'economia cittadina e dell'ingente patrimonio immobiliare accumulato dal clero diocesano e dagli istituti regolari si comprende come le soppressioni giuseppine e napoleoniche non siano state mosse solamente dalla necessità di razionalizzare il variegato sistema di chiese, conventi e monasteri ma anche dalla prospettiva dell'incameramento di tante ricchezze fra i beni demaniali. Durante le prime settimane di occupazione francese, nel maggio 1796, il canonico Mantovani annota nel proprio diario il contraccolpo che la chiusura forzata di chiese e monasteri stava provocando sul sistema economico cittadino, non solo per l'accentramento di beni immobili e finanziari ma anche per aver gettato sul lastrico centinaia di milanesi che vivevano prestando servizi nelle fondazioni regolari o lavorando per il loro sostentamento.²¹⁹ Scorrendo i consuntivi e i libri cassa dell'amministrazione ordinaria dei conventi e monasteri ricorrono frequentemente i nomi di campari, ortolani, fittavoli, prestinai, cervellai, macellai, formaggiai, inservienti e facchini, chirurghi, medici, speziali, barbieri e cerusici fra i salariati alle dipendenze delle medesime istituzioni. Allargando l'indagine ai ricapiti di cassa delle chiese parrocchiali si nota come le moltissime celebrazioni necessitassero di paramenti, vasi sacri, ostie, vino, incenso e candele che erano forniti da maestranze specializzate. Insieme agli altri beni consumabili necessari per ben celebrare le liturgie, la musica era percepita e trattata come un prodotto artigianale, un sapere che spesso si tramandava di padre in figlio restando appannaggio delle medesime famiglie per diverse generazioni.

3.4. Le chiese nella sociabilità milanese

Le chiese parrocchiali, quelle annesse a conventi e monasteri maschili e femminili, gli oratori pubblici e *segreti* e persino le croci innalzate ai crocicchi delle strade ai tempi della peste di S. Carlo rivelano un reticolo di rapporti che coinvolgeva più livelli della sociabilità milanese,²²⁰ condizionando la geografia urbana e mostrando come la presenza di un tempio fosse determinante per la contrada in cui esso era

è stata approfondita in MATTEO MARNI, *I risvolti sonanti della diplomazia a Milano nel Settecento*, in *Diplomazia: conflitti e risoluzione* [in corso di stampa].

218 CARLO CAPRA, *"I cenci e l'oro". Ricchezza e povertà nella Milano di Parini*, in *L'amabil rito*, vol. I, pp.31-44 e MARIO ROMANI, *L'economia milanese nel Settecento*, in *Storia di Milano*, pp. 457-556.

219 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 142: «Se a tutto questo aggiungesi la desolazione, ed il risentimento ragionevole di tanti inservienti, che vivevano col prestare i loro servizi presso gli corpi religiosi, e che nel momento trovaronsi senza pane, e senza alloggio, si potrà facilmente desumere l'aggregato compassionevole di tanti oggetti funestissimi partoriti da questa legge, che sarà sempre l'obbrobrio di una nazione civilizzata» e MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, pp. 145-46: «Era facile prevedere le moltissime famiglie, che alimentate con le rendite dei soppressi canonici, si precipitavano in un baleno nella più certa indigenza; e altronde, e nella massima, e nella esecuzione traspariva a tutta evidenza il colpo, che si lanciava alla religione. Oso dire, che sull'animo di quegli empi, che decretarono siffatte soppressioni, ebbe maggior influenza l'odio deciso alla religione, che il desiderio che pretestarono di rimediare ai bisogni della Repubblica, come appare da tutto il seguito ne' predetti giorni, che io non lascerò di indicare colla più scrupolosa esattezza e verità in modo di cronaca».

220 VISMARA, *Il volto religioso di Milano*, pp. 146-47.

inserito.²²¹ Non si contano le fondazioni di chiese nei pressi di palazzi aristocratici come *ex voto* o atti di devozione nei confronti di santi di particolare patronato, così come la prerogativa esercitata dalle famiglie su luoghi di culto che si erano trovati ad insistere sulle rispettive proprietà.²²² Esercitando giuspatronato e mecenatismo artistico su altari, cappelle, confraternite e consorzi, l'aristocrazia milanese impiegava le chiese e le liturgie in esse officiate come occasioni di autorappresentazione e visibilità giacché, oltre al numeroso popolo, la presenza di pari – nobili e cavalieri – era caldeggiata da inviti personalizzati e comunicazioni a mezzo stampa. Il *Diario milanese* di Borroni in caso di funzioni straordinarie allestite dietro richiesta – e finanziamento – di esponenti del patriziato urbano o della gerarchia ecclesiastica non manca di specificare come *cavalieri* e *dame* fossero i destinatari primari degli inviti rivolti dagli organizzatori delle celebrazioni,²²³ giacché era la partecipazione copiosa della «più fiorita nobiltà» a suggellare la buona riuscita del rito e il funzionamento del passaparola che avrebbe fatto parlare dei committenti l'intera città. Sotto forma di dedicatari di stampe celebrative distribuite al termine dei festeggiamenti *ad futuram rei memoriam*, sui frontespizi dei libretti riportanti i testi di cantate e oratori, sugli scudi araldici apposti sulle cimase di pale d'altare, sui frontali delle chiese o sveltanti sopra i catafalchi era sempre possibile rintracciare riferimenti espliciti o meno lampanti all'identità del committente aristocratico²²⁴ o ecclesiastico. Nobiltà e gerarchia ecclesiastica s'incontravano e si sovrapponevano in seno ai capitoli secolari o nelle posizioni di responsabilità – abati, badesse e priori – dei monasteri e conventi regolari ove

221 Il caso della chiesa parrocchiale di S. Eusebio, stretta fra due palazzi nobiliari, viene citato da LATUADA, *Descrizione di Milano*, tomo V, p. 259: «Resta questa Chiesa Parrocchiale [di S. Eusebio] nel mezzo di due Palaggi, l'uno de' Signori Marchesi Cusani, i quali non da gran tempo ottennero la facoltà di aprire una Tribuna, per cui da' loro Stanze riguardano direttamente l'Altar maggiore, e per essere tale Palazzo lavorato sopra Architettura maestosa con vari finimenti di pietra viva, se ne porge qui annesso il disegno. L'altro è poi al presente del Signor Conte Antonio Simonetta, cavaliere versatissimo nelle lettere Greche e Latine». La chiesa sconsacrata di S. Matteo alla Bacchetta, di cui è possibile vedere ancora la facciata su via S. Maria Fulcorina, nacque come cappella gentilizia del contiguo Palazzo Fagnani.

222 *Milano Sacro* del 1772 cita almeno tre oratori pubblici annessi a palazzi di famiglie aristocratiche su cui queste esercitavano diritti e doveri: l'oratorio di S. Giuseppe di giuspatronato Canzi, l'oratorio *segreto* di giuspatronato Scaccabarozzi e l'oratorio di S. Matteo alla Bacchetta di giuspatronato Fagnani. L'elenco di chiese redatto dall'ex servita Marelli cita anche l'oratorio di S. Agostino e suo battesimo, nel recinto del monastero cistercense di S. Ambrogio, come chiesa di patronato Palladino e la parrocchiale di S. Donnino alla Mazza come patronato della famiglia Ballabio.

223 BORRANI, *Diario milanese*, N. 4 suss., p. 9: «a 6 [maggio 1742] la Vend.a Congregazione de' Sig.ri Ecclesiastici di San Filippo Neri nella Chiesa Parrocchiale di S. Protaso a' Monaci fece celebrare festa solenne di ringraziamento con invito di Nobiltà, e con Musica squisita alla Messa Cantata, ed all'Inno Te Deum per esser stato promosso al Vescovado di Lodi Monsig. Gallarati loro Confratello», BORRANI, *Diario milanese*, N. 12 suss. (1751), p. 10: «a 10 [agosto 1751] nella Chiesa di S. Franco di Paola la Congregazione de' Palafrenieri fece bandire solennemente da Mons. D'Adda Primicerio, e 3 altri Ordinarij della Metropolitana un nuovo Stendardo magnificamente ricamato, accompagnando la benedizione con la Messa cantata dai detti Monsignori con Musica, e Sinfonia, con invito di Nobiltà. Al dopo pranzo poi la Congregazione si portò alla chiesa di Nostra Signora presso S. Celso con varj concerti di Sinfonia, e fiancheggiata da un Staccamento di Soldati». Il medesimo meccanismo di inviti veniva innescato anche nel caso di funerali da nobile o esequie solenni in cui un membro della famiglia del defunto invitava alla celebrazione con musica, catafalco e apparato altri esponenti del patriziato urbano. *Diario milanese*, N. 26 suss. (1767), p. 129: «a 27 [ottobre 1767] il Cadavere del fu March. e D. Luigi Corbella con l'accompagnamento di 100 Orfane della Stella, di 200 Poveri, di 5 Compagnie della S.a Croce, di 35 Regolari Minori Osservanti, di 30 Regolari Carmelitani, di 30 Preti, e col seguito di sua Famiglia, e di quella di Casa D'Adda come eredi in scorrucio, e di altre 250 Orfane fu trasportato alla Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni in Conca apparsa nobilmente a lutto ed ivi nel dì seguente con invito copioso di Nobiltà furongli celebrate le Esequie» e *Diario milanese*, N. 27 suss., pp. 1-4: «a 2 [gennaio 1768] nella Chiesa dei PP. Capuccini in P. Orientale furono celebrate le Esequie al Cadavere di S. Ecc.za il Sig. Principe del S. R. Impero Antonio Tolomeo Triulzi [...] Il detto Cadavere, giusta la testamentaria disposizione del defunto Principe passato all'altra vita nel penultimo giorno dell'Antecedente Anno, fu trasferito alla sovr'accennata Chiesa incognitamente e vestito dell'umile Abito Capuccino fu esposto nel mezzo della med.a in un povero Cataletto, cantarono quindi l'Ufficio, e la Messa, e fecero l'Aspersione senza verun altro accompagnamento, i detti Religiosi nel detto giorno 2. Qualche dimostrazione però fu data uniforme al grado del defunto personaggio, perciò la Chiesa fu tutta magnificamente apparsa a lutto, ed illuminata da Doppieri n. 24, e perché all'Altar Magg.e v'era ancora la rappresentazione del Presepio fu questa da cima a fondo coperta con Padiglione di tela d'argento, così pure all'intorno del detto Cataletto furono formati certi Cancelli, che sosteneano Doppieri n. 30 e Candele n. 60 [...]. Altre Esequie nel dì 9 furono celebrate nella Basil.a Collegiata di S. Stefano Magg.e, come Parrocchiale del defunto Principe, il Ven.do Capitolo della quale cantò l'Ufficio, e la Messa, e fece l'Aspersione senza altro accompagnamento, e senza invito di Nobiltà [...]».

224 Oltre al già citato *Diario milanese* di Borroni, fonte preziosa per la descrizione di decine d'apparati effimeri allestiti nelle chiese di Milano in occasione di festeggiamenti particolari o esequie, sopravvive un discreto numero di fonti iconografiche coeve che raffigurano le strutture posticce o i catafalchi corredati da iscrizioni celebrative, motti, medaglioni o stemmi araldici.

le famiglie aristocratiche potevano offrire cappellanie e canonicati di patronato finalizzati alla preghiera d'intercessione e suffragio per i propri antenati.²²⁵ Al pari dell'aristocrazia senatoria, che per tradizione inveterata spartiva nella propria cerchia gli incarichi pubblici di competenza ordinaria come forma di potere complementare a quello centralizzato di Vienna (o Parigi, in età napoleonica), i canonicati nei capitoli delle insigni chiese collegiate e le cariche di abate e priore, badessa e priora, nei conventi e monasteri cittadini erano occupati da ecclesiastici appartenenti alla nobiltà milanese.²²⁶ Scorrendo gli elenchi dei canonici mitrati del Duomo, di quelli dei capitoli regio-imperiali di S. Ambrogio o S. Maria della Scala si incontrano con grande frequenza, anche oltre le soppressioni e la parentesi francese, i nomi dei più illustri casati.²²⁷ Attraverso rendite, prebende, benefici e legati di messa non veniva assicurato solo il sostentamento del clero ma anche la conservazione del circolo virtuoso del mecenatismo artistico. A una dotazione patrimoniale molto consistente corrisponde, in proporzione, una disponibilità illimitata di mezzi per provvedere ad arredi, suppellettili, torce, costose candele di cera veneziana e musica per i festeggiamenti più solenni.

3.5. L'economia della musica e il mecenatismo

Se non esiste chiesa di Milano in cui non si faccia musica almeno per la festa patronale, l'ottava del Corpus Domini o il giro delle *Quarantore* con l'intervento di musicisti reclutati per l'occasione e, magari, il noleggio di un organo portatile perché il tempio non è dotato di uno strumento da cantoria, le spese di gestione di una cappella musicale stabile non erano alla portata di tutte le casse. Benché il Settecento asburgico sia stato un periodo di pace e prosperità economica per la città di Milano e il suo ducato,²²⁸ non tutte le amministrazioni ecclesiastiche erano in grado di provvedere con le sole proprie forze alle spese necessarie per assicurarsi il servizio continuativo di un quartetto vocale, un organista e qualche strumentista. Gli innumerevoli legati di messa e lasciti testamentari di cui beneficiavano i conventi e i monasteri d'ambo i sessi rendevano generalmente più floride le finanze delle fondazioni regolari rispetto a quelle delle parrocchiali di medie dimensioni.²²⁹ L'opera di razionalizzazione delle chiese con cura d'anime sottoposta

²²⁵ La fede nella vita eterna, l'aspettativa della beatitudine celeste e il timore per la condanna irrevocabile alle pene dell'inferno giustificavano donazioni e legati di messa elargiti con particolare munificenza da aristocratici, religiosi, borghesi e onesti artigiani affinché, attraverso la celebrazione di messe di suffragio e orazioni, ciascuno potesse assicurare per sé e per i propri antenati l'approdo in paradiso. La comunione dei Santi, come insegnato dalla Tradizione, supera la dimensione temporale e contingente rendendo possibile l'interazione e l'intercessione della chiesa militante per quella purgante. Abbreviando la permanenza in purgatorio delle anime purganti queste, una volta raggiunto il paradiso, avrebbero interceduto presso Dio per quanti pregarono per la loro definitiva salvezza. Le anime purganti erano particolarmente invocate nella spiritualità milanese sei e settecentesca per sbloccare situazioni di stallo meteorologico o attenuante contro cataclismi estremi. Tanto la stampa periodica quanto il *Diario milanese* di Borroni ragguagliano circa le messe da requiem a beneficio delle anime purganti e le processioni verso i *fopponi* extraurbani – i cimiteri – disposte dall'autorità ecclesiastica o governativa per propiziare le piogge in periodo di siccità o per mitigare temporali troppo frequenti. Benché con l'aggiornamento dei componenti della redazione del foglio settimanale di notizie stampato a Milano dai primi anni '70 del Settecento diminuisca la frequenza delle notizie religiose riportate – escludendo decisamente quelle forme di devozione che, all'occhio illuminista, potevano sembrare superstiziose – il Diario di Borroni riporta ancora nella primavera 1784 l'indizione di una processione penitenziale con il crocifisso miracoloso già custodito nella soppressa chiesa di S. Prassede e un triduo di suffragi alle anime del purgatorio per assicurare il ristabilimento del bel tempo.

²²⁶ Dalla nomina di S. Carlo e sino all'occupazione francese l'arcivescovo di Milano veniva scelto fra membri delle famiglie del patriziato meneghino che già ricoprivano canonicati in Cattedrale o incarichi curiali. Tale prassi si conferma nel Settecento con gli arcivescovi Giuseppe Archinto, Benedetto Erba Odescalchi, Gaetano Stampa, Giuseppe Pozzobonelli e Filippo Maria Visconti.

²²⁷ Talvolta la nobiltà dei natali viene ulteriormente arricchita da titoli comitali connessi ad incarichi ecclesiastici *durante munere*: il prevosto e alcuni canonici del capitolo di S. Ambrogio erano, ad esempio, conti delle tre Valli ambrosiane nell'attuale Canton Ticino.

²²⁸ FRANCO VALSECCHI, *Dalla Pace di Aquisgrana alla battaglia di Lodi*, pp. 269-300 e CINZIA CREMONINI, *Le vie della distinzione. Società, potere e cultura a Milano tra XV e XVIII secolo*, Educatt, Milano 2012.

²²⁹ Ad eccezione di parrocchie particolarmente popolose come S. Tecla nel Duomo, S. Nazaro Maggiore o S. Stefano in Brolo che superavano i diecimila parrocchiani, insistendo in zone della città densamente popolate, o di parrocchie che non arrivavano a contare qualche centinaio di residenti, la parrocchia media della città assiste 1500-2000 anime con la cura pastorale di due o tre sacerdoti.

alla curia arcivescovile dai burocrati di Giuseppe II negli anni '70 e '80 del Settecento tolse la giurisdizione parrocchiale a taluni luoghi di culto che, a causa dell'esiguo numero di parrocchiani, non riuscivano ad assicurare al proprio rettore un regime di vita dignitoso, e all'edificio parrocchiale conservazione e decoro.²³⁰ Le quaranta cappelle musicali censite, stabilmente al soldo delle più importanti chiese milanesi nei decenni centrali del XVIII secolo, servivano il Duomo, le insigni collegiate prepositurali – detentrici di redditi canonici e benefici – ma erano prevalentemente alle dipendenze delle sedi centrali degli ordini maschili.²³¹ Godendo della preferenza dei milanesi, che accorrevano numerosi per prediche, devozioni e pii esercizi, e dell'aristocrazia urbana, che sceglieva i templi annessi a conventi e monasteri per impiantare il mausoleo di famiglia confidando nella preghiera di suffragio dei religiosi e nella disponibilità di forze per celebrare ininterrottamente messe *da requiem*,²³² le chiese regolari offrivano con maggior assiduità apparati effimeri,²³³ allestimenti e musica straordinaria. Giacché il finanziamento di feste votate al culto di santi di particolare devozione, processioni, esequie o *Te Deum* in rendimento di grazie per vittorie militari, paci, eventi legati alla Casa d'Austria e creazioni cardinalizie di membri del patriziato milanese non era diretta competenza dell'amministrazione della chiesa, delle confraternite o dei capitoli dei delegati ma era molto spesso iniziativa autonoma di casati, consorzi o anonimi benefattori, il censimento delle cappelle musicali stabili e la loro affiliazione all'istituzione competente è un dato solo relativamente interessante, perché fattore non determinante nella scelta della chiesa in cui allestire i festeggiamenti.²³⁴ Committenza pubblica e privata si confondono e, per frequenza degli allestimenti, rendono vana – o, per lo meno, relativa – la classificazione delle chiese più versate nella proposizione di feste con musica, non dipendendo queste esclusivamente dagli organi di ordinaria amministrazione ma, piuttosto, dalla mediazione dei committenti. Comprendendo come la prassi comune venga seguita indipendentemente dal rito e dallo *status* della chiesa, è proprio l'applicazione di tali consuetudini ai quasi 290 edifici di culto officiati prima delle soppressioni a restituire con verosimiglianza il polso della situazione e la quantità paradossalmente incalcolabile della musica che quotidianamente si poteva ascoltare nelle chiese della città di Milano durante il XVIII secolo.

Il silenzio che pare di cogliere dalle liturgie del quinquennio repubblicano francese viene gradualmente diradato nel decennio napoleonico in cui il funzionamento ordinario delle chiese risparmiate dalle ultime

230 L'annosa questione del sostentamento del clero parrocchiale, del mantenimento dell'edificio e degli arredi in chiese che potevano contare su qualche centinaio di parrocchiani era stata affrontata una prima volta da S. Carlo nella seconda metà del Cinquecento, quando qualche chiesa parrocchiale era stata privata del beneficio e 'declassata' a oratorio o sede di confraternita. La medesima sorte toccò, dopo duecento anni, alle parrocchie di S. Ambrogio in Solarono, S. Andrea alla Pusterla Nuova, S. Donnino alla Mazza, S. Giorgio al Pozzo Bianco, S. Giovanni alle Quattro Facce, S. Maria al Cerchio, S. Mattia alla Moneta, S. Pietro sul Dosso, S. Protaso al Castello e S. Stefano in Nosiglia.

231 Non potendo avvalersi dei servizi di musicisti esterni, che per impreziosire con musica le funzioni avrebbero dovuto violare la clausura monacale, i monasteri femminili contavano su forze interne. Benché in più di qualche monastero i ruoli delle religiose restituiscano anche le qualifiche di maestra di cappella e organista, le formazioni musicali composte da monache – pur molto apprezzate dai milanesi e dai forestieri sin dall'età borromea – non possono essere definite cappelle musicali in senso stretto. La letteratura sulla musica nei monasteri femminili di Milano nei secoli XVI e XVII è ampia ed esaustiva: CHRISTINE GETZ, *Mary, music and meditation: sacred conversations in post-Tridentine Milan*, Indiana University Press, Bloomington 2013; EAD., *Music in the collective experience in sixteenth-century Milan*, Ashgate, Burlington 2005; ROBERT L. KENDRICK, *The sounds of Milan 1585-1650*, Oxford University Press, Oxford 2002; ID., *Celestial sirens: nuns and their music in early modern Milan*, Clarendon Press, Oxford 1996.

232 Fin tanto che le politiche funerarie razionaliste di Giuseppe II non limitarono e regolarono le sepolture nelle chiese cittadine le fonti a stampa, le notizie comparse sui *fogli di annunzi* e il *Diario* di Borroni attestano – nel caso dei funerali da nobile – la predilezione per la sepoltura nelle cappelle familiari istituite nelle chiese regolari. Solitamente la chiesa parrocchiale di competenza territoriale ospitava la celebrazione delle esequie mentre per l'inumazione del cadavere si preferivano fondazioni monastiche e conventuali.

233 Nell'allestimento di apparati effimeri e nella loro conformazione sembra aver influito anche l'ambrosianità del contesto milanese che privilegiava la preziosità degli arredi, l'abbondanza di ceri, l'arruolamento di musicisti virtuosi all'innalzamento frequente di strutture effimere o macchine per le Quarantore. Il ricorso a strutture posticce si ha più che per le Quarantore – le cosiddette macchine per le Quarantore sembrano essere estranee alla tradizione locale – per le feste a seguito di canonizzazioni e creazioni cardinalizie.

234 Le recensioni comparse sui periodici milanesi settecenteschi e le molte notizie raccolte dal *Diario milanese* di Borroni registrano funzioni con musica straordinaria allestita su iniziativa di privati benefattori in occasione di *Te Deum*, esequie o canonizzazioni con decine di *parti di musica* anche in chiese che ordinariamente non erano dotate di una cappella musicale.

e ferocissime soppressioni timidamente viene riavviato.²³⁵ Nel mentre, durante la parentesi napoleonica, qualche segnale di ripresa si ha con la nomina a maestro di cappella di corte Bonifazio Asioli (1769-1832) da Correggio, musicista di discreta fama che sin dai tempi della Cisalpina aveva prestato la propria opera per comporre musica propagandistica repubblicana, voluta personalmente da Eugenio di Beauharnais²³⁶ Un momento inedito nella storia politica e sociale di Milano conferisce nuovo vigore alla committenza reale e aristocratica proprio quando, paradossalmente, questa dovrebbe essere messa in crisi dall'egualitarismo propugnato dall'ideologia giacobina.²³⁷ L'incoronazione imperiale di Napoleone in Duomo il 26 maggio 1805 inaugura un'inedita stagione nella storia di Milano e nella prassi liturgico-musicale delle chiese della città in cui si passa dalla sospensione dell'attività delle cappelle musicali alla committenza regia e imperiale di musica sacra per la cappella palatina di S. Gottardo in Corte e antifone *Domine, salvum fac Regem* per impetrare dal cielo la protezione dell'Altissimo sul nuovo sovrano assoluto.²³⁸ Nella città che è finalmente divenuta capitale di un Regno d'Italia – benché talune testate giornalistiche settecentesche associassero a Milano lo *status* di 'capitale' da quando l'arciduca Ferdinando aveva preso a risiedere in città con la moglie Beatrice d'Este²³⁹ – cede l'autoreferenzialità che ha caratterizzato maestranze e repertori gravitanti attorno alle chiese, si registra un ammodernamento del patrimonio organario che si allinea al nuovo gusto²⁴⁰ e, compatibilmente con gli strascichi di una crisi economica inflitta alle chiese dalle soppressioni e dall'incameramento dei beni, si ricomincia a fare musica.

3.6. Le chiese e la religiosità milanese fra l'età napoleonica e la Restaurazione

Dopo quasi mezzo secolo di soppressioni, alienazioni, distruzioni e politiche ostili all'autonomia e prosperità ecclesiastica, negli anni della Restaurazione il numero delle chiese officiate in città è drasticamente ridotto. La ventata di novità rivoluzionarie importata dalla Francia ha lasciato un segno indelebile sia nel tessuto urbanistico cittadino, con la sparizione di più della metà delle chiese, che nella religiosità dei cattolici milanesi. L'azione del cardinale Carlo Gaetano Gaisruck, arcivescovo restauratore negli anni della Restaurazione, cercò di allontanare dal tempio una musica sacra percepita come troppo teatrale nel momento in cui ai furori giacobini si stava sostituendo il sentimento patriottico indipendentista.²⁴¹ Il confronto fra il *Milano Sacro* del 1772²⁴² e quello del 1818,²⁴³ primo anno dell'episcopato dell'arcivescovo carinziano, è impietoso: delle 290 chiese censite prima delle soppressioni ne sopravvivono un centinaio e, allontanate le religiose, dai circa 3000 presbiteri secolari e regolari si è passati a 450 presenze. La stima, tuttavia, deve essere corretta con le successive annate di *Milano Sacro*

235 MARNI, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica*, pp. 64-76 e MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 478: «Sentesi formata anche la cappella di corte di scelti e numerosi soggetti di musica, e tutto messo sul piede della residenza di un gran signore. Tutto ciò pare che confermi l'idea di stabilità e consistenza della nostra Repubblica Italiana, di cui ne dubita ancora la parte più sensata de' politici ragionatori».

236 Benché, a differenza di Francesco Pollini (1762-1846) o Vincenzo Federici (1764-1826), non abbia ricoperto posizioni di primo piano nell'organizzazione dei festeggiamenti legati all'incoronazione milanese di Napoleone con la liturgia in Cattedrale, le feste per le strade della città e gli allestimenti operistici alla Scala, Bonifazio Asioli negli anni della Cisalpina si trasferì a Milano e seppe conquistarsi la fiducia dell'oligarchia repubblicana, consolare e imperiale tanto da meritarsi *motu proprio* la nomina a maestro di cappella di corte e censore del Conservatorio alla sua fondazione nel 1808. Una prima biografia di Bonifazio Asioli si deve ad ANTONIO COLI, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, Ricordi, Milano 1834.

237 MATTEO MARNI, *La committenza vicereale e l'archivio musicale della Cappella di Corte di Milano negli anni di Eugenio di Beauharnais*, [in corso di stampa].

238 MATTEO MARNI, *Domine, salvum fac Regem. La cappella musicale di Corte a Milano nel ventennio napoleonico*, in *Tra Parigi e Milano: la corte napoleonica e le sue relazioni internazionali*, a c. di Paola Cordera, Giovanna D'Amia, Elena Riva e Jorg Ebeling, Mimesis, Milano, 2024, pp. 207-15.

239 Nelle recensioni di eventi pubblici milanesi riportati dal periodico fiorentino *Notizie dal Mondo* non è infrequente riferirsi a Milano con la perifrasi 'questa Capitale'.

240 MATTEO MARNI, *L'organaria milanese fra Sette e Ottocento*, «Arte Organaria Italiana», XI (2019), pp. 141-67.

241 MATTEO MARNI, *La musica sacra a Milano fra il ventennio francese e l'episcopato del cardinale Gaisruck attraverso le testimonianze del Fondo musicale del santuario di San Celso nell'Archivio Storico Diocesano di Milano*, «Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana», XLII (2024), pp. 297-306.

242 *Milano Sacro*, Giovanni Montani, Milano 1772.

243 *Milano Sacro*, *Almanacco per l'anno 1818*, Giacomo Agnelli, Milano 1818.

nelle quali vengono censiti non solo presbiteri e chierici con incarichi ma anche il clero quiescente o residente in ciascun territorio parrocchiale. Ove non espatriati o riassorbiti in altri conventi fuori dalla Repubblica Cisalpina, i sacerdoti regolari vennero secolarizzati e incardinati nel presbiterio diocesano: questo giustifica i circa 300 sacerdoti quiescenti censiti da *Milano Sacro* del 1838²⁴⁴ a più di quarant'anni dalla calata giacobina. Nel novero dei sacerdoti residenti apparentemente senza incarichi figurano ex gesuiti, barnabiti e somaschi dediti all'insegnamento nel Collegio di Brera, al Collegio Longone o nell'orfanotrofio maschile di S. Pietro in Gessate, ex crociferi, ospedalieri e fatebenefratelli riassorbiti nell'assistenza dei malati ospedalizzati ed ex cappuccini e francescani impegnati nelle penitenzierie come confessori. Anche i cronisti Giovanni Angelo Marelli, ex servita residente in S. Maria dei Servi, e Luigi Mantovani, carmelitano di S. Giovanni in Conca, sono registrati dall'almanacco del clero ambrosiano come sacerdoti secolarizzati residenti nelle rispettive parrocchie di S. Maria dei Servi e S. Calimero. Parallelamente all'allentamento della diffidenza che l'arcivescovo Gaisruck nutriva nei confronti del clero regolare,²⁴⁵ a partire dagli anni '30 dell'Ottocento alcuni ordini maschili con spiccati carismi educativi o assistenziali furono richiamati in città (i padri somaschi nell'orfanotrofio di S. Pietro in Gessate, i barnabiti nel Collegio di S. Barnaba e al Collegio Longone, i fatebenefratelli nella nuova chiesa di S. Giovanni di Dio nell'Ospedale di Porta Nuova); nel 1838 una comunità di agostiniane risulta insediata nel complesso di S. Maria della Presentazione, già sede del Collegio delle Nobili Vedove. Se per il ritorno di francescani, cappuccini e domenicani si dovette attendere l'episcopato dell'arcivescovo Nazari di Calabiana nel periodo successivo all'unificazione nazionale,²⁴⁶ al costante incremento della popolazione urbana registrato nel trentennio della Restaurazione – le anime conteggiate da *Milano Sacro* nel 1818 sono 152.000, nel 1838 diventano 190.000 – non corrisponde un significativo incremento del clero, del numero di chiese (che, anzi, vengono progressivamente profanate e demolite) e dell'aggregazione confraternale. Allineandosi alla sensibilità post-giacobina, pur mantenendo alcuni elementi identitari come il fulcro della devozione eucaristica o il gusto per festeggiamenti liturgici particolarmente sontuosi, la religiosità dei milanesi muta nella dimensione aggregativa. Spazzato via l'impianto della società d'antico regime, nel periodo della Restaurazione nuove occasioni d'incontro s'innestano nelle abitudini dei milanesi prendendo il posto delle onnipresenti associazioni, confraternite e unioni laicali d'impronta religiosa: significativamente le vittime dell'impetoso piccone demolitore furono le chiese dei monasteri femminili e gli oratori pubblici e *segreti*.

3.7. Demolizioni e soppressioni: accentramento economico e strategie propagandistiche

Se la maggior parte delle chiese annesse alle fondazioni conventuali maschili sono state in un primo momento risparmiate dalla profanazione e trasformate – giusta le più vaste proporzioni – in sedi parrocchiali,²⁴⁷ fra gli anni '70 del Settecento e il primo decennio del nuovo secolo anche la stampa periodica e i cronisti registrano lo stillicidio degli oratori e delle chiese annesse ai monasteri femminili. Preavvertite dalla pubblicazione sui fogli di annunci e sulle gazzette settimanali dei reali dispacci emanati a Vienna dall'imperatore Giuseppe II, le comunità religiose ricevevano con qualche settimana d'anticipo l'ordine perentorio di lasciare liberi i propri monasteri. La fredda oggettività delle fonti giornalistiche che riportano la notizia della soppressione di chiese e conventi non consente di penetrare nella percezione di una città tutt'altro che indifferente alla questione religiosa.²⁴⁸ Per un manipolo di intellettuali illuministi

244 *Milano Sacro. Almanacco per l'anno 1838*, Agnelli, Milano 1838.

245 BRUNO MARIA BOSATRA, *Il cardinale Carlo Gaetano Gaisruck. Profilo di un prelato carinziano sulla cattedra di Sant'Ambrogio*, «Storia in Martesana», XIII (2022), pp. 1-6 e MARCO PIPPIONE, *L'età di Gaisruck*, NED, Milano 1984.

246 APECITI ENNIO, *Alcuni aspetti dell'episcopato di Luigi Nazari di Calabiana arcivescovo di Milano (1867-1893): vicende della chiesa ambrosiana nella seconda metà del 1800*, NED, Milano 1992.

247 Divennero parrocchiali S. Alessandro in Zebedia (ex barnabiti), S. Fedele (ex gesuiti), S. Francesca Romana (ex agostiniani), S. Francesco di Paola (ex minimi), S. Giovanni in Conca (ex carmelitani), S. Marco (ex agostiniani), S. Maria dei Servi (ex serviti), S. Maria del Carmine (ex carmelitani), S. Maria della Passione (ex canonici regolari lateranensi), S. Maria Incoronata (ex agostiniani), S. Simpliciano (ex benedettini) e S. Vittore al Corpo (ex olivetani).

248 Dal 1780 la *Gazzetta di Milano* e le *Notizie dal Mondo* seguono puntualmente e danno notizia delle soppressioni delle chiese di Milano omettendo, forse per brevità, commenti e dettagli particolari oltre al nome delle fondazioni sopresse e l'eventuale

che plaudevano alle misure coercitive volte a eliminare i religiosi contemplativi, avvertiti come un peso sociale da chi non solo non riconosceva il valore comunitario della preghiera d'intercessione, ma anche vedeva queste istituzioni come parassiti da mantenere e dai quali non era possibile ricavare alcun utile materiale, migliaia di milanesi che beneficiavano dell'assistenza spirituale dei regolari e delle preghiere di suffragio per i morti della propria famiglia rimasero disorientati.²⁴⁹ Prima di arrivare alla furia iconoclasta propria dei repubblicani francesi, un centinaio fra chiese monastiche e oratori di confraternita furono demoliti negli anni '80 e '90 del Settecento²⁵⁰ senza una apparente necessità, se non quella d'incamerare i

trasferimento delle religiose residenti. Dopo più di un quarto di secolo il canonico Mantovani registra la delusione dei milanesi che, dopo l'incoronazione imperiale di Napoleone, vedono proseguire lo stillicidio delle alienazioni e soppressioni ecclesiastiche, a detrimento non solo di edifici e patrimonio culturale ma anche di un'assistenza spirituale che le poche fondazioni maschili sino ad allora risparmiate dallo scioglimento assicuravano ai fedeli. Dopo aver aperto il capitolo dedicato al 1806 con l'incomprensibile demolizione del complesso di S. Francesco Grande per far posto a una caserma, l'anno successivo il canonico Mantovani annota lo sconforto dei milanesi per l'alienazione della chiesa di S. Maria del Giardino e l'allontanamento dei frati minori riformati. MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. III, p. 182: «Si sente finalmente ottenuto dal ministro di finanza il suo primo progetto di far della bellissima chiesa di S. Maria del Giardino un gran magazzino, e che sia dato l'ordine a quei buoni padri riformati di disporsi al trasporto di loro abitazione nel fu convento e chiesa di S. Maria delle Grazie. Non è immaginabile né esprimibile il malcontento degli abitanti di Porta Nuova, e del contorno, che frequentavano quella chiesa così bene ufficiata e servita di esemplarissimi confessori. Le tre parrocchie del contorno ne soffriranno certamente assai nello spirituale. Ma non possono essi tampoco dolersene, senza incorrere la vigilanza della polizia; onde sarà miracolo, che non potendo alcuni contenersi nel parlare, non siano arrestati, e portati a S. Margherita».

249 Gli ultimi quattro fascicoli del *Diario milanese* di Borrani sono seguiti da dettagliate appendici in cui l'estensore annota come in uno stillicidio la cronologia delle soppressioni, alienazioni e demolizioni di monasteri e oratori milanesi. L'ex servita Giovanni Angelo Morelli prosegue nella redazione di un elenco delle chiese sopresse e loro destinazione sino al 1808, mentre un commento, che restituisce dalla viva voce dei milanesi raccolta da un ex religioso la grande impressione suscitata dalla furia anticlericale, si ritrova nelle prime annate del *Diario politico-ecclesiastico* del canonico Mantovani.

250 Attraverso le notizie comparse sulla *Gazzetta di Milano*, il *Giornale di Milano*, il *Diario* di Borrani e l'elenco delle chiese sopresse e demolite compilato dall'ex servita Marelli si ricava una lista impietosamente crudele. La soppressione dei monasteri di vita contemplativa e delle confraternite laicali, unita alla demolizione delle chiese e al cambio di destinazione d'uso delle fondazioni conventuali e degli oratori, non è stata solo una questione di incameramento di benefici ma anche un messaggio di palese cambio del paradigma ideologico, costringendo gli abitanti di Milano ad assistere alla distruzione di molte chiese in cui erano soliti pregare. Per rendere un'idea dello sconvolgimento dell'assetto urbanistico meneghino che stravolse il volto della città nell'arco di un trentennio si restituisce una cronologia delle soppressioni e demolizioni che non annovera gli accorpamenti e traslazioni di congregazioni della medesima famiglia. Nel 1778 furono demolite le chiese e i monasteri di S. Cristina (agostiniane) e S. Lucia (benedettine); nel 1780 il *chiesuolo* del SS. Sacramento alle spalle del Duomo e la chiesa di S. Pelagia annessa all'omonimo Conservatorio di Donzelle; nel 1781 gli oratori di S. Giovanni Battista de' Genovesi e di S. Rocco alla Torre dell'Imperatore. Il 1782 vide parecchi accorpamenti delle fondazioni religiose cittadine e la demolizione di sette chiese: S. Croce nel Conservatorio delle Malmaritate, l'oratorio dell'Angelo Custode, S. Apollinare (clarisse), S. Giacomo nell'Ospedale de' Pellegrini, S. Maria Addolorata (carcanine), S. Orsola (francescane osservanti) e S. Pietro in Corte. Nel 1784 furono profanate o demolite le chiese del Luogo Pio dell'Umiltà, S. Dionigi (basilica ambrosiana, serviti), S. Giovanni in Conca (carmelitani, profanata), S. Maria di Caravaggio in Monforte (trinitari), S. Martino in Compito, S. Mattia alla Moneta (profanata), S. Pietro de' Pellegrini, S. Radegonda (benedettine) e S. Teresa (carmelitane, profanata). Nel 1784 venne demolita la chiesa commendatizia di S. Maria del Tempio, la chiesa del Collegio dei SS. Simone e Giuda e l'oratorio dei SS. Sisinio, Martirio e Alessandro; nel 1785 furono profanate le chiese annesse ai Luoghi Pii della Misericordia e delle Quattro Marie, il complesso agostiniano di S. Valeria, quello somasco di S. Pietro in Monforte – rimpiazzato da un palazzo inaugurato nel 1789 – e l'oratorio di S. Giuseppe per la Dottrina Cristiana. Il 1786 registrò la demolizione di 22 chiese: Luoghi Pii della Penitenzieria e della Madonna della Neve, S. Agata, S. Ambrogio ad Nemus (oratorio di disciplini di rito ambrosiano), S. Barnaba ad Fontes (chiesa civica), S. Caterina al Ponte de' Fabbri, S. Cipriano, S. Dalmazio della Dottrina Cristiana, S. Giacomo nel Collegio delle Vergini Spagnole, S. Giovanni alle Quattro Facce, S. Giovanni in Era, S. Giovanni sul Muro, S. Liberata, S. Lorenzo in Città, S. Maria ad Elisabeth nel Verziere, S. Marta dei Disciplini, S. Michele dei Disciplini, S. Michele al Gallo, SS. Pietro e Lino, S. Pietro Scaldasole, S. Prospero, S. Rocco, S. Simpliciano, S. Vittorello e S. Zenone (deposito di convertite). Il 1787 vide, oltre alle consuete demolizioni e profanazioni, anche la razionalizzazione delle parrocchie cittadine con le conseguenti modifiche e sparizioni: S. Ambrogio in Solariolo, S. Fermo, S. Giorgio al Pozzo Bianco, S. Ilario, S. Maria del Cerchio, S. Maria della Passarella, S. Maria della Passione (oratorio), S. Maurilio, S. Pietro all'Orto, S. Salvatore allo Xenodochio e S. Ulderico al Bocchetto (benedettine). Nel 1788 fu demolita la parrocchiale di S. Martino al Corpo, nel 1789 quella di S. Pietro sul Dosso, nel 1791 quella teatina di S. Anna, nel 1792 il complesso domenicano dei SS. Domenico e Lazzaro in Porta Romana e nel 1793 le benedettine di S. Maria Valle. Il cambio della guardia dell'aprile 1796 non comportò, sul momento, un incremento di demolizioni o profanazioni quanto, piuttosto, minò il funzionamento collegiale delle principali chiese parrocchiali. Nel 1797 vennero demolite S. Marcella (agostiniane) e S. Maria della Canonica; nel 1798 S. Agnese (convertite), S. Agostino (agostiniane), S. Giovanni (commenda), S. Giovanni Battista nei pressi di S. Simpliciano, S. Maria del Lentasio (benedettine), S. Maria Maddalena al Cerchio (benedettine). Nel 1799 proseguì la soppressione dei capitoli e la demolizione delle chiese di S. Caterina

beni mobili nelle casse demaniali e significare anche con la sparizione degli edifici un progressivo smantellamento dell'impianto ideologico che aveva sostenuto sino ad allora la società europea. Reagendo allo stillicidio delle chiese quotidianamente profanate, sopprese e demolite i milanesi mostrano una fiera resistenza e, negli anni della *prammatica* sullo snellimento degli apparati funebri, dello scioglimento delle confraternite e restrizioni delle forme di culto pubblico, continuano a partecipare in massa alle poche funzioni solenni che avvenimenti straordinari concedono di allestire, nonostante tutto. Le *Notizie dal Mondo* dell'estate 1787 mostrano come il decreto di soppressione di tutte le confraternite e relativi oratori e la revisione delle competenze parrocchiali non siano stati deterrenti per l'assistenza corale ai festeggiamenti promossi in S. Maria del Giardino²⁵¹ e S. Maria della Fontana²⁵² per canonizzazioni di membri dell'ordine francescano e dei padri minimi.

Ove la proposta allettante di una congrua pensione vitalizia – sovvenzionata da fondi statali in età giuseppina²⁵³ e dalle casse dei medesimi monasteri in fase di alienazione nella crudele applicazione della nuova *forma mentis* rivoluzionaria francese²⁵⁴ – non era riuscita a convincere le religiose di clausura e i monaci ad abbandonare la vita consacrata per essere assorbiti nel secolo e, magari, cominciare a contribuire al pubblico utile con i frutti del proprio lavoro o il gettito fiscale, gli irriducibili furono sottoposti a ripetute angherie, come riferito dai giornali.²⁵⁵ Le processioni di religiosi e religiose allontanate dai propri monasteri soppressi sostituiscono, negli anni '80 del Settecento, le altrettanto frequenti processioni che nei decenni dell'età controriformista hanno attraversato la città di Milano muovendo centinaia di frati, monaci e canonici da una chiesa all'altra. Le veneratissime reliquie, gli stendardi, gli argenti e le candele sono in questi casi sostituiti dai carri su cui gli esuli religiosi portano in salvo i pochi e poveri beni che le autorità governative hanno loro concesso di trasportare nelle nuove sistemazioni

alla Chiesa (agostiniane), S. Giovanni in Guggirolo, S. Maria della Vettabbia (benedettine), e S. Marta (agostiniane). Nel decennio napoleonico furono demolite S. Maria Fulcorina, S. Maria Immacolata (cappuccini) e S. Paolo in Compito.

251 *Notizie dal Mondo* del 10 luglio 1787: «Jeri in questa Chiesa di N. S. del Giardino de' PP. Riformati, è stata solennizzata la festa di Beatificazione del Servo di Dio, Beato Pacifico di S. Severino. Tal funzione è stata decorata da uno straordinario concorso di popolo, che non sapeva cessar d'ammirare la splendidezza e la magnificenza con cui è stata eseguita. Il M. R. P. Quadrupani Barnabita, Oratore tanto celebre in tutta l'Italia, recitò l'Orazione Panegirica in onore del Canonizzato, La festa venne chiusa da un solenne Te Deum cantato a più cori di scelta musica, e colla Benedizione del Venerabile, amministrata al divoto popolo da S. E. Reverendissima il nostro Monsig. Arcivescovo Visconti, che si era colà trasferito nella maggior gala».

252 *Notizie dal Mondo* del 28 agosto 1787: «Jeri con solenne pompa fu solennizzata dai PP. Minimi di S. Francesco di Paola, nella Chiesa di S. Maria della Fontana la Festa di Gaspare Bono, Sacerdote Professo, e Nicolò Saggio di Longobardi, Religioso Oblato Professo, ambi, Religiosi del loro Ordine, unitamente ascritti al Catalogo de' Beati. Tal Funzione di sommo aggradimento all'affollatissimo popolo concorso, essendosi poi nella sera incendiata una gran macchina di fuoco d'artificio a 8 ordini, stata eseguita dal Perito Machinista Giuseppe Zucchi, con soddisfazione universale».

253 *Notizie dal Mondo* dell'8 aprile 1786: «Jeri fu intimato a quattro Monasterj di Monache la loro soppressione, e sono queste quelle di S. Margherita, del Soccorso, del Lentasio, e di S. Caterina in Brera, le quali nel termine di un mese evacueranno il loro ritiro colla solita pensione, padrone di restare al Secolo, o di ritirarsi in Casa Regia, ove vivono in comune, e ritirate, vestite secolarmente, e in loro arbitrio di sortire accompagnate da essa».

254 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, pp. 141-42: «Nel giorno 15 maggio [1796] promulgarono in Milano varie soppressioni, e traslocazioni di vari regolari dell'uno e dell'altro sesso, Gerolimini, Cistercensi, Somaschi, Benedettine, Agostiniane etc. trasportate, unite e sempre a carico de' monasteri e conventi, in cui vennero destinate, senza che mai potessero aver cosa alcuna dal luogo che lasciavano. Anzi si vidde per la prima volta fissata una massima, tanto ingiusta, altrettanto ineseguibile, cioè che se alcuna delle monache di S. Lazaro, e del Lentasio trasportate a carico del monastero di S. Maria Valle avesse voluto smonacarsi e sortire dallo stato religioso, la pensione di questa, fissata in L. 800, dovesse pagarsi da S. Maria Valle. Non è descrivibile l'angustia e desolazione, in cui furono gettate tante anime buone, per un colpo sì fatale, e moltoppiù per la repentina intimazione di dover prendere partito sul momento, e sortire da loro chiostrì. Molte vecchie, inferme, senza parenti, senza appoggio non sapevano che abbandonarsi disperatamente al pianto, non trovandosi in stato di decidere su due piedi sul partito che loro potesse convenire».

255 I disagi provocati dall'evacuazione dei conventi si ripercuotono a cascata su altre fondazioni e stravolgono il tessuto ecclesiastico milanese. Si riporta, a titolo d'esempio, il fermento che ha coinvolto le chiese di S. Dionigi, S. Maria del Servi e S. Maria del Paradiso fra l'agosto 1782 e il febbraio 1783 ricostruito attraverso gli articoli comparsi su *Notizie dal Mondo*. Nell'estate 1782 l'ordine dei Servi di Maria deve evacuare il convento di S. Maria del Servi in Porta Orientale, l'allontanamento dei religiosi dalla città viene momentaneamente congelato e i padri concentrati nel più ampio convento extraurbano di S. Dionigi. Non appena i serviti furono concentrati in S. Dionigi il governo decretò la demolizione del complesso per realizzare i giardini pubblici di Porta Orientale. Formalmente non ancora banditi dal Ducato, i serviti furono trasferiti nella ben più contenuta struttura di S. Maria del Paradiso dalla quale erano stati appena cacciati i terziari francescani che l'abitavano da due secoli.

provvisorie.²⁵⁶ La propaganda anticlericale beneficiò dello spettacolo impietoso delle carovane di religiosi banditi e della demolizione delle chiese per segnare un cambio di passo valoriale, sociale e culturale. A suggello di un'operazione sapientemente orchestrata alcune chiese profanate vennero riadattate o demolite per far posto a teatri, mutando idealmente la destinazione da luoghi di predicazione e ascolto di sermoni devoti e musica sacra a palcoscenici da cui propalare le nuove dottrine politiche.²⁵⁷

La scure s'abbatté parallelamente anche sulle confraternite laicali, sciolte e private delle loro sedi e dei relativi beni mobili, segnando un punto di non ritorno nell'ingerenza statale nelle questioni religiose. Sul numero del 5 luglio 1783 del giornale fiorentino *Notizie del Mondo* si racconta di come il priore della confraternita di S. Marta in Porta Ticinese di Milano fu arrestato e incarcerato per due settimane per aver forzato i sigilli dell'oratorio della sua congregazione nel tentativo di recuperare abiti e suppellettili per partecipare ad una funzione celebrata in una chiesa del forese.²⁵⁸ La catena ininterrotta di soppressioni, alienazioni e demolizioni che ridefinì il paesaggio urbano milanese nell'ultimo ventennio del XVIII non attuò semplicemente la razionalizzazione di un patrimonio immobiliare innegabilmente appetitoso per il governo, ma manifestò sempre di più lo scetticismo nei confronti della religione guardato con simpatia dal *Re sagrestano* e fatto proprio dalla rivoluzione francese. Se l'imperatore Giuseppe II si limitò, in ottica funzionalista, a sopprimere le congregazioni maschili e femminili di vita contemplativa e incamerare i beni delle numerose confraternite, i francesi che occuparono Milano dal 1796 non risparmiarono i religiosi degli ordini mendicanti, le poche monache rimaste in città e persino i capitoli delle prevosture collegiate. La soppressione dei capitoli dei canonici,²⁵⁹ pur non comportando la forzata dimissione allo stato laicale dei sacerdoti, aveva il doppio fine di accentrare i benefici – accordando ai canonici un esiguo assegno vitalizio a fronte di ben più consistenti rendite – e impedire il funzionamento collegiale feriale e festivo, minando la solennità delle celebrazioni milanesi.²⁶⁰ Lo sconforto e la contrarietà dei *cittadini* sono

256 *Notizie del Mondo* del 15 giugno 1782. I monaci celestini di S. Pietro Celestino lasciano i locali del loro monastero portando su carri tutti i beni mobili e le vettovglie che riuscirono a recuperare dando vita ad una mesta processione che attraversò le vie della zona di Porta Orientale.

257 La chiesa del complesso monastico di S. Radegonda venne trasformata in teatro nel 1783 assumendo l'omonima intitolazione; sul sito occupato dalla chiesa di S. Giorgio al Pozzo Bianco nel 1787 sorse un teatro. La chiesa di S. Salvatore allo Xenodochio e la sua canonica lasciarono il posto al Teatro Re, così come la soppressa chiesa dei SS. Domenico e Lazzaro delle monache domenicane sul corso di Porta Romana lasciò il posto al Teatro Carcano. La chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala divenne sede del Teatro dei Filodrammatici – come si può ancora vedere dal perimetro dell'edificio e dalle tracce dell'antica struttura – e sul sito dell'oratorio della dottrina cristiana intitolato al santo normatore controriformista Roberto Bellarmino sorse nel 1807 il Teatro Girolamo. Dopo la soppressione della Compagnia di Gesù, nel 1773, la chiesa di S. Fedele ospitò il capitolo della collegiata Regio-Imperiale di S. Maria della Scala, chiesa demolita per far posto all'omonimo teatro. Seppur non convertita in teatro, la chiesa di S. Sebastiano, sede temporanea del club della Rosa dopo la caduta della volta della chiesa di S. Maria della Rosa nel marzo 1799, vide la predicazione di ferventi ex sacerdoti regolari che condivisero e fecero proprie le posizioni della nuova sensibilità anticlericale levando invettive contro gli altari e la religione dai pulpiti su cui in passato si erano distinti come sacri oratori. MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 201: «Apertosi questa sera il club nella chiesa di S. Sebastiano, ebbe assai pochi ricorrenti. Parlò per primo dalla tribuna l'abate Caldarini fanatico patriota, e in seguito il padre Rottignosi somasco, in addietro predicatore quaresimale, che fu distinto dal governo austriaco all'occasione che predicò in S. Fedele. Questi fu quegli, che predicò per la prima volta all'apertura del club in S. Sebastiano, dopo che colà si trasportò dalla Rosa, in cui era caduto il volto. I primi sentimenti con cui s'esprime questo fanatico e delirante patriota furono: "Vedete là miei concittadini quegli altari: là in passato si sacrificava all'impostura de' preti, e si ingannava il popolo per trargli di tasca il denaro, che serviva ad impinguare un'orda di porci" etc. etc. etc... Sì, questi furono i sentimenti del celebre predicatore Rottigni».

258 *Notizie del Mondo* del 5 luglio 1783, p. 428: «Venticinque Confraternite sono in predicamento per essere abolite. Ciò dev'essere eseguito quantoprima, essendo già stata stimata la soppressione a quella di S. Marta in Porta Ticinese e sabato fu per ordine del Reale Economato sigillato tutto quello che appartiene alla medesima: anzi il Priore di essa essendosi stato lecito nella susseguente domenica di rompere i sudetti sigilli per estrarre dagli armadij le cose necessarie per eseguire una visita processionale ad una Chiesa di campagna secondo una loro Costituzione annuale, credendo di essere perciò scusato, fu nello stesso giorno per ordine supremo carcerato, volendosi che sarà su di ciò regolarmente processato».

259 Fra il 1798 e il 1799 tutti i capitoli delle collegiate milanesi furono soppressi, a partire dal Duomo, S. Ambrogio, S. Babila, S. Giorgio al Palazzo, S. Lorenzo Maggiore, S. Maria dei miracoli presso S. Celso, S. Maria della Passione, S. Maria della Scala in S. Fedele, S. Nazaro Maggiore, S. Stefano Maggiore e S. Tomaso in Terramara.

260 I capitoli dei canonici delle chiese collegiate avevano l'obbligo della recita quotidiana in coro della liturgia delle ore in canto fermo, oltre alla messa conventuale nelle solennità, feste di precetto e domeniche. Le misure restrittive imposte dalla soppressione dei capitoli riguardarono la possibilità di celebrare la messa *in tertio* – ovvero nella forma più solenne con il celebrante coadiuvato dai canonici con funzione diaconale, suddiaconale e di prete assistente in piviale – l'uso delle insegne

registrati in tempo reale dai cronisti che non aderiscono alla narrazione univoca e non invocano come salvifico l'intervento (non richiesto) dei rivoluzionari francesi. Da una parte l'ex servita Giovanni Angelo Marelli lamenta l'imposizione di un nuovo paradigma educativo anticristiano,²⁶¹ dall'altra il canonico Mantovani non nasconde la propria diffidenza e contrarietà alla politica ecclesiastica francese.

La profanazione e demolizione di quasi 150 chiese nel giro di quindici anni e le restrizioni imposte alle forme pubbliche di culto²⁶² – dal divieto di celebrare funzioni all'esterno del perimetro delle chiese,²⁶³ già sancito da Giuseppe II, alla sospensione del funzionamento collegiale con la soppressione dei capitoli nel 1797/1798²⁶⁴ – non stravolse solo il volto della città di Milano ma ne modificò il paesaggio sonoro. Alle migliaia di campane che quotidianamente richiamavano alla preghiera, al canto fermo delle monache e dei religiosi che si levava dai cori interni delle loro chiese, al salmodiare che accompagnava i solenni trasporti di cadaveri nella celebrazione dei funerali da nobile, ai virtuosismi dei molti musicisti, all'opulenza delle sinfonie e all'eco dei duecento organi si sostituirono i colpi di piccone e i cori popolari rivoluzionari con cui i francesi tentarono di saturare la sonosfera milanese.²⁶⁵ I pubblici festeggiamenti approntati per l'incoronazione imperiale di Napoleone in Duomo, resi possibili dal concordato del 1801 con cui il primo console cercò di tendere la mano a una chiesa vessata da un quinquennio di soprusi, e la musica eseguita in cattedrale per l'occasione segnarono un punto di svolta nelle abitudini liturgico-musicali milanesi, più che un ritorno ad un passato ormai perduto e archiviato. Il ripristino della cappella musicale di corte, dotata nel 1805 di un organico vocale e strumentale più numeroso e opulento di quanto non avesse mai

proprie dei canonici (rocchetto, mitria bianca, ferula) e l'assistenza in coro del resto dei canonici titolari e beneficiati. Ad eccezione del capitolo del Duomo, composto da due ordini di canonicati che raccoglievano più di quaranta canonici, le collegiate erano servite da un numero variabile di canonici che ordinariamente spaziava fra le dieci e le venti unità.

261 Redigendo l'elenco delle chiese, monasteri e luoghi pii soppressi, l'ex servita Giovanni Angelo Marelli lascia trasparire il proprio disappunto per un piano ideologicamente connotato. Raggiungendo sulle sorti della demolita chiesa di S. Martino annessa all'orfanotrofio maschile, nel proprio diario annota: «S. Martino delli Orfani detti Martinetti sopreso la chiesa 1770 e trasportato l'orfanotrofio a S. Pietro in Giesate che era convento de Benedettini Cassinesi 1794. Vi entrò un malle a questi ragazzi che niuno a potuto scoprirlo. Questo Orfanotrofio nel 1796 son stati trasferiti a Brera e nel ottobre 1798 son stati trasferiti a S. Francesco grande nel 1805 di novo ritornarono a S. Pietro in Giesate alla cura de padri Somaschi ma al arrivo dei Francesi son stati licenziati perché non volevano insegnarli cose Repubblicane» (FORCELLA, *Chiese e Luoghi Pii*, p. 661).

262 Fra il 1785 e il 1786 l'imperatore Giuseppe II tentò varie opere di razionalizzazione degli ordini religiosi e del culto pubblico limitando da una parte la pluralità dei carismi e delle vocazioni degli ordini regolari, accorpando le famiglie in sole quattro congregazioni e, dall'altra, abolendo molte feste di precetto con il pretesto di non compromettere le attività lavorative, quindi il guadagno e il benessere dei sudditi, con troppi giorni di sospensione festiva. Il numero 44 del foglio *Notizie dal Mondo* del 3 giugno 1786, pp. 350-51, riporta un piano di accorpamento e riduzione delle festività religiose con astensione dalle attività produttive: «Con lunga, dotta, e cristiana Pastorale pubblicata giovedì giorno dell'Ascensione in questa Metropolitana da S. E. Reverendiss. nostro Arcivescovo, giusta le paterne premure dell'Augusto Sovrano viene comandato a nome della Chiesa, che si debba estendere anche nella Lombardia Austriaca, quanto è digià in pratica in altre parti del Mondo Cattolico riguardo alle Feste affine di alleviare il popolo più bisognoso di lavoro per guadagnarsi il suo sostentamento; perciò è venuto alla presente riduzione di Feste in tutta la Diocesi; cioè si osservano d'ora in avanti per sole Feste di precetto il giorno di Pasqua e susseguente lunedì, il giorno di Pentecoste, e il giorno susseguente, tutti i giorni di Domenica, il giorno della Natività di N. S., Circoncisione, Epifania, Ascensione, e del Corpo di Cristo; dipiù i giorni della Purificazione, Annunziazione, Assunzione, Natività, e Concezione di M. V., il giorno dei SS. Pietro e Paolo Apostoli, di tutti i Santi, di S. Stefano Protomartire, e di S. Ambrogio, che sarà l'unica festa da osservarsi in tutta la Diocesi per festa Patronale. Per le viglie si ritengono quelle che sono unite ai sudetti giorni, restando levate tutte le altre delle feste sopprese, nella cui vece si digiunerà nelle ferie quarta e sesta delle quattro settimane della Quaresima, dei Quattro tempi, e dei tre giorni delle Rogazioni. Nella Festa poi dei SS. Pietro e Paolo Apostoli, e nel giorno di S. Stefano Protomartire quella di tutti i Martiri».

263 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, pp. 150-51: «Sortì la legge proibitiva di ogni exteriorità di culto fuori del locale delle rispettive chiese, in conseguenza si cominciò a portare il viatico agli infermi senza lumi, e senza accompagnamento del solo parroco in modo da non accorgersi da alcuno, cosa che nella campagna ha fatto un senso di dispiacere, e insieme di avversione alla Repubblica ne' cittadini».

264 MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, vol. I, p. 145: «Nella sera del giorno 19 maggio per ordine del Direttorio esecutivo furono sopprese la Metropolitana, le basiliche di S. Nazaro, di S. Ambrogio, di S. Stefano, di S. Giorgio, della Passione, di S. Maria Fulcorina, di S. Tomaso in Terramara, cosicché nel giorno seguente di domenica in nessuna chiesa di esse fu funzionato collegialmente. A ciascuna di esse fu suggellato l'archivio, e la cassa, e nel Duomo fu suggellata pure la sagrestia appartenente a monsignori. Fu lasciato in ogni basilica un paio di coadiutori colla fissazione del soldo in L. 800, ai soppressi canonici di L. 600; ai capi che restavano semplici parroci di L. 1200. Questa scena seguita in ogni chiesa nella stessa notte del 19 allorché si seppe nella seguente mattina ha riempito la città di tristezza, e di visibile afflizione».

265 PALIDDA ALESSANDRA, *D'un bel canto patrio francese. On the Penetration of French Revolutionary Elements in the Spectacles of Republican Milan (1796-1799)*, in *Journal of War and Culture Studies*, 2021, pp. 175-93.

avuto nei decenni precedenti,²⁶⁶ e l'affidamento della sua direzione a Bonifazio Asioli, musicista con un passato da giacobino militante, non sono tentativi di riannodare le fila con la tradizione ma sfoggio di superbia. La commissione all'Asioli di trenta intonazioni dell'antifona governativa *Domine, salvum fac regem*²⁶⁷ da cantare al termine delle celebrazioni officiate nella cappella palatina di S. Gottardo è un grottesco tentativo di riallacciarsi alla pratica consolidata sotto il regno di Luigi XIV, fingendo che la presa della Bastiglia, il terrore giacobino e la corsa di Napoleone verso il trono imperiale non fossero mai avvenute, o che a Bonaparte la corona ferrea spettasse quasi per diritto ereditario e divino.²⁶⁸ Il decennio napoleonico fu caratterizzato da evidenti contraddizioni che spensero l'irruenza rivoluzionaria assecondando le convenzioni e il gusto condiviso dai sudditi dei territori conquistati per ingraziarsi le popolazioni occupate e mantenere salda la barra del potere. Oltre al concordato con la Chiesa di Pio VII, le incoronazioni all'interno di celebrazioni religiose – quella parigina alla presenza del pontefice, quella milanese cingendo la corona ferrea²⁶⁹ –, la riapertura delle cappelle palatine e il canto dell'antifona *pro rege et imperatore*²⁷⁰ Napoleone mostrò un'apparente incoerenza nella predilezione personale per la voce dei castrati²⁷¹ e il conseguente tacito assenso nei confronti della loro presenza all'interno delle cappelle musicali cittadine, persino in quella di corte,²⁷² e nei teatri in barba alla speculazione illuminista dei fratelli Verri²⁷³ e di Giuseppe Parini. Solo la morte di Benedetto Neri, maestro di cappella del Duomo, e la concomitante giubilazione dell'ultimo evirato cantore di Milano – Girolamo Mosca – ha propiziato una riforma dei regolamenti e dell'organico dell'istituzione musicale caldeggiata dal ministero dell'interno del Lombardoveneto austriaco nel 1844.²⁷⁴

266 La cappella di S. Gottardo *nel palazzo Nazionale* venne ripristinata nel 1801 alla stipula del concordato con la riassunzione dei *musicisti* congedati nel 1796 e l'affidamento della direzione a Ferdinando Bonazzi. Dopo l'incoronazione di Napoleone e l'acquisizione dello *status* di capitale del Regno d'Italia per la città di Milano l'organico della cappella musicale del Palazzo Reale venne ampliata nella parte vocale e corredata da una *sinfonia* composta da trenta dei migliori virtuosi dell'orchestra del Teatro alla Scala.

267 MATTEO MARNI, *I fondi musicali napoleonici della Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano: la musica sacra*, «Fonti Musicali Italiane», XXVIII (2023), pp. 27-44.

268 Napoleone cercò di conferire al proprio potere un'aura di sacralità non solo attraverso la duplice incoronazione imperiale a Notre Dame di Parigi e nel Duomo di Milano ma anche commissionando ai dottori della Biblioteca Ambrosiana l'agiografia di un fantomatico S. Napoleone. La necessità di offrire notizie storiche sulla vita, la morte e le virtù eroiche del santo da cui l'imperatore avrebbe tratto il nome non erano dettate tanto dalla volontà di celebrare il giorno onomastico del Bonaparte quanto, piuttosto, per adombrare con la sua memoria liturgica la concomitante solennità dell'Assunzione di Maria, celebrata lo stesso 15 agosto. Al culto di S. Napoleone e alla sacralizzazione del potere del Corso è dedicata la monografia di RICCARDO BENZONI, *San Napoleone. Un santo per l'impero*, Morcelliana, Brescia 2019.

269 Benché non menzionino il corredo musicale allestito per l'occasione, l'incoronazione milanese di Napoleone è stata ricostruita da ANTONIO DE FRANCESCO, *26 maggio 1805. Bonaparte incoronato in Duomo*, Laterza, Bari 2010 e FAUSTO RUGGERI, *L'incoronazione di Napoleone I a re d'Italia nei documenti del Capitolo Metropolitano di Milano*, «Evum», 79-3 (2005), pp. 745-75.

270 MARNI, *Domine salvum fac Regem*.

271 Figura emblematica della musica a Milano nell'età napoleonica fu l'evirato cantore Luigi Marchesi che, formatosi in città alla scuola della cappella della cattedrale, dal capoluogo ambrosiano si mosse per intraprendere una folgorante carriera teatrale. Il suo rapporto contrastante con Napoleone è messo in luce dal coinvolgimento nelle feste allestite per celebrarne l'incoronazione milanese e con la concomitante scelta di abbandonare le scene. Alla figura di Marchesi è dedicata la monografia di STEFANO ARESI, *"In note velocissime". Vita e arte di Luigi Marchesi, musicista soprano (1754-1829)*, Sillabae, Livorno 2016 e i due volumi miscelanei *The Ocean of Sopranos: Career of a Castrato Singer, Luigi Marchesi (1754-1829)*, a c. di Stefano Aresi, Rosa Cafiero e Nicholas Baragwanath, Stile Galante, Alkmaar 2024 e *Musica, lettere e istituzioni a Milano nell'età di Luigi Marchesi (1754-1829)*, a c. di Rosa Cafiero e Stefano Aresi, Stile Galante, Alkmaar 2021.

272 L'ultimo concorso indetto da una cappella musicale milanese per l'assunzione di un *musicista soprano* da arruolare in organico risale a qualche mese prima dell'avvento dei francesi. Con il mottetto d'obbligo *Tu es angelice* composto per l'occasione da Carlo Monza (ASDM, Fondo musicale di S. Celso, I-Mc 83.14.1) Girolamo Mosca, cantore della cappella del Duomo dal 1794 e contemporaneamente iscritto ai ruoli della cappella di Corte, vince il concorso per il posto di *musicista soprano* della cappella del santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso. Resterà in organico in cattedrale e a S. Celso sino al 1844. Il numero di *Milano Sacro* del 1814 registra nell'organico della cappella musicale di corte i soprani adulti Angelo Testori e Gaetano Granata e i contralti adulti Girolamo Mosca e Santo Ferradini.

273 ALESSANDRO PIERONI, *La musica del "caffè"*, «Studi Settecenteschi», XIX (1999), pp. 211-46.

274 *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*.

4. Il lungo Settecento milanese: le ragioni di una proposta di periodizzazione

L'analisi della prassi della musica sacra a Milano fra gli inizi del XVIII secolo e la metà del successivo evidenzia come le traversie che inevitabilmente la storia politica infligge a contesti apparentemente solidissimi e inattaccabili possano influire sull'ambientazione del paesaggio sonoro anche senza sradicare usi consolidati che sembrano seguire traiettorie predeterminate. Per quanto le soppressioni giuseppine abbiano inaugurato una stagione di aperta ostilità al fenomeno religioso e l'imposizione di un nuovo paradigma nel ventennio francese abbia condizionato la società milanese tanto da renderla atea e irriconoscibile, alla graduale riapertura delle chiese che accompagnò il primo quindicennio dell'Ottocento corrispose la contemporanea ripresa delle esecuzioni musicali festive nell'inedito compromesso stilistico fra la sopravvivenza estrema del portato galante e la ricezione della retorica propria del nuovo secolo. Un evento tanto traumatico per le conseguenze provocate nel tessuto ecclesiastico urbano e nelle coscienze dei milanesi devoti non provocò una rottura o un rifiuto insindacabile del recente passato ma, piuttosto, si ancorò alla tradizione dei decenni precedenti quasi per esorcizzare la paura di un ritorno alla barbarie. Da tali rilievi occorre prendere le mosse per rintracciare una periodizzazione parallela, alternativa o complementare, a quella che circoscrive il Settecento nell'arco cronologico del secolo compreso fra gli anni 1700 e il 1799. L'oggetto di studio di questo lavoro di ricerca è un periodo ben più ampio – e forse ambizioso – che si snoda non già fra due anni ma, metaforicamente, fra due figure di riferimento: Giovanni Battista Sammartini e il cardinale Gaisruck. Il maestro di cappella più celebre e celebrato del Settecento musicale milanese non è stato individuato come *terminus post quem* per la data di nascita, convenzionalmente fissata al 1700,²⁷⁵ ma per il ruolo di sintetizzatore di un momento cruciale della storia culturale milanese e padre putativo di una maniera di fare musica che perdurerà oltre l'esaurimento del XVIII secolo. Il cardinale Gaisruck, estraneo per nascita, formazione e frequentazioni alla città di Milano sino al momento dell'elezione alla cattedra che fu di Ambrogio e Carlo, non solo si trovò a morire una manciata di anni prima delle Cinque Giornate del 1848 ma, attuando una profetica restaurazione del buon costume liturgico, arginò il dilagare di un linguaggio musicale decisamente contemporaneo con la benedizione di uno stile conservatore e passatista.²⁷⁶ Il dibattito nato in seno all'ambiente milanese sullo stile più confacente da adottare nella composizione della musica destinata al culto divino fu fra le concause che assicurarono la sopravvivenza della retorica galante, almeno in contesto liturgico, ben oltre il momento in cui questa fu accantonata nei repertori salottieri, accademici e teatrali. Le consuetudini musicali invalse nella città di Milano nei secoli d'età moderna rendono problematica l'individuazione del momento in cui si manifestò la necessità di normare la musica sacra e imporre dei vincoli allo stile musicale adottato dai maestri di cappella. La presenza del Duomo, un ambiente protetto, paradigmatico e istituzionalmente conservatore sin dall'attuazione dei decreti tridentini durante l'episcopato di S. Carlo Borromeo, fu per i musicisti di chiesa milanesi un monito sonante e ingombrante per almeno tre secoli. Mantenendo in esercizio una composizione di stile pieno, osservata e contrappuntistica che da subito fu associata alla peculiarità dell'uso cattedrale, il Duomo fu interpretato dai maestri di cappella milanesi, dai teorici e dagli osservatori esterni come il contraltare normativo di un *modus scribendi* certamente piacevole e allettante, ma altrettanto disallineato rispetto ai pronunciamenti conciliari, che si aveva nelle altre chiese. Non se ne accorse solo Charles Burney nel 1770 quando il maestro di cappella Gianadrea Fioroni gli

275 La data di nascita del compositore è desunta dall'atto di morte registrato il 15 gennaio 1775 nel quale si specifica che il musicista morì all'età di 75 anni. Ipotizzandone una nascita milanese, i registri dei sacramenti delle parrocchie cittadine non hanno ancora restituito il suo atto di battesimo, così come non sono state ancora rinvenute altre fonti documentali utili ad appurare se Sammartini abbia visto la luce nel 1700 o nel 1701. Consapevoli che non sono i pochi mesi che possono spostare la data fra il 1700 o il 1701 ad essere determinanti per la comprensione della vicenda biografica del musicista, del suo inserimento nel contesto che l'ha visto fiorire e diventare padre della declinazione milanese dello stile galante, si auspica che nel prosieguo dell'indagine archivistica l'informazione possa riemergere dalle carte, per dovere di cronaca.

276 Il cardinale Gaisruck indirizzò al proprio clero almeno tre lettere pastorali nel 1819, 1825 e 1833 nelle quali auspicava l'adozione di un linguaggio musicale confacente al luogo sacro che non sfociasse nel più accattivante ma abusivo *stile teatrale*. Le lettere circolari, stampate su un foglio di grandi dimensioni a mo' di manifesto e pensate per essere affisse alle porte delle chiese, si trovano sovente negli archivi parrocchiali delle chiese della città e diocesi di Milano. Per un approfondimento si rimanda a MARNI, *La musica sacra a Milano fra il ventennio francese e l'episcopato del cardinale Gaisruck*.

mostrò i libroni silografici seicenteschi da cui si cantava musica vecchia di cent'anni,²⁷⁷ ma anche altri viaggiatori stranieri; ne era consapevole padre Giambattista Martini nel 1747 quando fu chiamato a giudicare il concorso per l'elezione del maestro di cappella della cattedrale.²⁷⁸ Da una parte la commissione di musica in stile pieno ai successivi maestri della cappella del Duomo (Carlo Monza, Agostino Quaglia e Benedetto Neri), dall'altra la pratica organistica di Ferdinando Bonazzi e Pietro Piazza meritavano alla musica della cattedrale frequenti encomi e menzioni come modello impeccabile, guida sicura²⁷⁹ in un momento di disorientamento per il repertorio eseguito nelle altre chiese, ove il linguaggio musicale proprio del periodo pre-risorgimentale soppiantava sempre più lo stile alto e altro auspicato per la musica sacra dalle costituzioni tridentine e dai successivi pronunciamenti diocesani. Superato il quinquennio repubblicano, il dissesto economico delle chiese di Milano non rese possibile il ripristino del funzionamento musicale festivo quale era praticato nella seconda metà del Settecento, con la scritturazione dei più virtuosi musicisti e nutrite sinfonie, tuttavia il mutamento stilistico avverato nella pratica teatrale e cameristica incontrò, in chiesa, qualche resistenza. Più che una questione ideologica, interpretabile come un ritorno all'età dell'oro della musica sacra milanese, il mantenimento in esercizio di uno stile e di alcune forme che suonavano ormai anacronistiche fu dettato dalla presenza di maestri di cappella formati nella seconda metà del secolo precedente e che, prima della parentesi repubblicana, erano stati apprezzati didatti. La scuola della cappella musicale del Duomo, i suoi maestri e i suoi organisti mantennero alta la fiaccola dello stile pieno osservato e dello stile galante anche nel momento in cui la comprensibilità e l'attualità di questi linguaggi musicali venivano compromesse da una caduta semantica provocata dal progressivo allontanamento dal loro punto apicale. La cinquantennale militanza di Ferdinando Bonazzi al secondo e primo organo della cattedrale, la pubblicazione a stampa di alcune sue composizioni archetipiche negli anni '20 dell'Ottocento,²⁸⁰ i parecchi musicisti di chiesa che formò e la sua reggenza in molte cappelle musicali, fin tanto che le condizioni di salute glielo consentirono, permisero la sopravvivenza del portato settecentesco sino alla metà del XIX secolo. Significativamente Ferdinando Bonazzi e il cardinale Gaisruck morirono a poca distanza l'uno dall'altro, fra il novembre 1845 e il novembre 1846: da un lato il musicista settecentesco più longevo nel nuovo secolo e, dall'altro, l'arcivescovo che raccolse e benedisse gli auspici di un embrionale movimento di riforma della musica sacra.

4.1. Alle origini dello stile galante

Il mutamento stilistico irreversibile che fu propiziato dalla morte quasi simultanea del maggior didatta musicale milanese settecentesco e dell'arcivescovo restauratore trova un precedente nell'aggiornamento del linguaggio musicale di cui Giovanni Battista Sammartini seppe profittare negli anni '20 del XVIII

277 BURNEY, *The Present State of Music*, pp. 6-7: «After hearing the service chanted in Ambrosian manner, peculiar to this place, I was introduced to Signor Gianandrea Fioroni, *Maestro di Capella* at the great church, who invited me into the orchestra, shewed me the services whith were just going to be sung, printed in a very large note, on wood, in four parts, the *cantus* and the *tenor* on the left side, and *altus* and *bassus* on the right, without bars. Out of this one book, after the tone was given by the organist, the whole four parts were sung without the organ».

278 MARINA TOFFETTI, *Padre Martini e il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra dei secoli XVI-XVIII*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 65-88 e SERGIO MARTINOTTI, *Presenze del Barocco sacro padano: Bassani, Perti, Vallotti e Martini*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, pp. 101-07.

279 GIOVANNI PAOLO SCHULTESIUS, *Sulla musica da Chiesa*, in *Atti dell'Accademia italiana di scienze, lettere e arti*, Tommaso Masi, Livorno 1810, pp. 337-61; p. 360: «Ho con piacere osservato che l'erudito Maestro sig. Agostino Quaglia non solo conserva in vigore il buono stile nella musica ecclesiastica, ma che non permette che i due novelli Organisti eccellenti nella lor Arte, sig. Pietro Piazza, e sig. Ferdinando Bonazzi, si dipartano dal vero stile, inveterato già in quel Duomo, di suonare ognora legato, serio, e grave, ed in un modo in somma, come io spesso ho inteso reiteratamente, che seconda veramente la più pura divozione, e pietà, e celeste consolazione. In altre Chiese non ho avuta la pazienza di trattenermi per tutta intera una ufficiatura, giacché le Contraddanze, e Balletti che eseguivano alcuni imperiti Organisti, erano per me insoffribili del santo luogo».

280 Alcuni ripieni di Ferdinando Bonazzi sono stati raccolti e pubblicati ad uso dei primi studenti delle classi di pianoforte del Conservatorio di Milano sul finire degli anni '20 dell'Ottocento da Benedetto Carulli che li ha stampati nella collana *Nuovo Repertorio Musicale composto e compilato da Benedetto Carulli Maestro nell'I.R. Conservatorio di Musica colle migliori produzioni dei più accreditati Maestri. Ridotti per Organo e Piano forte a comodo de' Sig.ri Organisti e Dilettanti*, Giovanni Antonio Carulli, Milano [1827].

secolo. Benché non manchi documentazione archivistica sull'attività delle cappelle musicali milanesi nell'ultimo scorcio del Seicento e primi anni del Settecento,²⁸¹ l'esigua sopravvivenza di partiture prodotte dai maestri di cappella di quella generazione non agevola la moderna ricognizione del retroterra culturale e musicale che ha visto fiorire, nel passaggio fra il primo e il secondo quarto del secolo, lo stesso Sammartini, Giovanni Battista Corbella (1709-1773), Giuseppe Paladino (+1751), Giovanni Cantù (+1769), Giovanni Colombo (+1782), Melchiorre Chiesa (1716-1783), Carl'Antonio Bonazzi, (1725-1777) Gaetano (1714-1794) e Felice Piazza (1724-1787). Attraverso le carte degli archivi, le pubblicazioni encomiastiche o i frontespizi dei libretti stampati in occasione di oratori e cantate sacre è possibile ricostruire il quadro dei maestri di cappella milanesi operanti nei decenni a cavaliere dei secoli XVII e XVIII, nonostante la ricerca delle loro partiture nelle biblioteche italiane e straniere non abbia portato risultati numericamente rilevanti. Un cono d'ombra avvolge la generazione che ha operato fra gli anni '80 del Seicento e i primi venti del Settecento, giacché sino alla metà inoltrata del XVII secolo le edizioni di raccolte di messe, salmi e mottetti consente di associare ai nomi dei maestri di cappella che emergono dai documenti d'archivio e dalle testimonianze a stampa decine di composizioni. Lo stile di Michel'Angelo Grancini,²⁸² Francesco Della Porta,²⁸³ Francesco Bagatti,²⁸⁴ Carlo Donato Cossoni,²⁸⁵ Carlo Giuseppe San

281 MARINA TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, LIM, Lucca 2004, DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, LIM, Lucca 2004, GETZ, Mary, *music and meditation*, 2013; EAD., *Music in the collective experience in sixteenth-century Milan*, KENDRICK, *The sounds of Milan* e ID., *Celestial sirens: nuns and their music in early modern Milan*.

282 Michelangelo Grancini nacque a Milano attorno al 1605, nel 1622 risulta organista di S. Maria al Paradiso, dopo qualche tempo ricopre il medesimo incarico in S. Sepolcro e S. Ambrogio ed approda alla direzione della cappella musicale del Duomo nel 1650; morì nel 1669. Sul musicista e la sua opera è disponibile una folta bibliografia alla quale si rimanda per approfondimenti: ALBERTO IESUÈ, *Grancini, Michelangelo*, in DBI; JEROME ROCHE, *Grancini, Michel'Angelo*, in NGMo; UMBERTO SCARPETTA, *La musica in stile antico di Michelangelo Grancini, maestro di cappella del Duomo di Milano*, in *La musica a Milano*, pp. 7-21; PIERPAOLO BELLINI, *Michelangelo Grancini e la musica sacra del Seicento*, «Rivista internazionale di musica sacra», XIII (1992), pp. 288-398; ANNALISA LOMBARDI, *Ricerche su Michelangelo Grancini*, in *Contributi alla musica lombarda del Seicento*, A.M.I.S., Bologna-Milano 1972, pp. 5-55; GUGLIELMO BARBLAN, *Michelangelo Grancini a 300 anni dalla morte*, «Chigiana», VI-VII (1971), pp. 3-34; GIUSEPPE BIELLA, *Un musicista milanese del Seicento: Michelangelo Grancini*, in «Collectanea Historiae Musicae» II (1958), pp. 66-71.

283 Francesco Della Porta nacque a Monza attorno al 1600, dopo alcuni incarichi nella città natale fu organista della basilica di S. Ambrogio dal 1638, maestro di cappella in S. Celso dal 1642 e organista di S. Antonio Abate dal 1657. SERGIO LATTES, *Della Porta, Francesco*, in NGMo e MAURO MACEDONIO, *Della Porta, Francesco*, in DBI.

284 Combinando le informazioni riportate sui frontespizi delle raccolte di composizioni stampate vivente l'autore e qualche cenno biografico tratteggiato da PICINELLI, *Ateneo del Letterati milanesi*, p. 199, Francesco Bagatti fu organista delle chiese milanesi di S. Maria alla Porta, S. Simpliciano, S. Vittore al Corpo e della Cappella Reale, morì nel 1694; qualche cenno alla produzione sacra di Bagatti è contenuto in DONÀ, *La stampa musicale a Milano*.

285 Carlo Donato Cossoni, sacerdote, compositore, maestro di cappella e organista nativo di Gravedona (CO), è stato oggetto di approfonditi studi condotti in anni recenti che hanno visto non solo la pubblicazione di monografie dedicate alla vicenda biografica e ai numerosi incarichi ricoperti, ma anche la stesura del catalogo ad opera di Claudio Bacciagaluppi e Luigi Collarile. Cossoni giunse a Milano negli anni '50 del Seicento quando fu organista e maestro di cappella nella chiesa di S. Maria Segreta e al Luogo Pio di S. Giuseppe. Dopo aver tentato invano di ottenere la piazza di organista del Duomo riparò a Bologna fra il 1661 e il 1671, ove fu organista di S. Petronio; tornato a Milano aspirò alla direzione della cappella musicale della cattedrale mentre era responsabile della musica domestica del principe Trivulzio. Ottenne l'agognato posto di maestro di cappella del Duomo solamente nel 1684, nel 1692 si ritirò nella natia Gravedona, morendo nel 1700. Per un approfondimento sulla figura di Cossoni si rimanda alla numerosa bibliografia: TERESA M. GIALDRONI - GIACOMO SCIOMMERI, *Saggi, monarchi ed eroi nella cantata per basso*, Istituto italiano per la Storia della Musica, Roma 2023, pp. 7-22; MARINA TOFFETTI, *No haria de haverse mezclado el conde: ancora su Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola con documenti inediti*, Studi musicali, I (2010), pp. 187-250; CLAUDIO BAGGIAGALUPPI - LUIGI COLLARILE, *Dal manoscritto alla stampa: in margine ad alcune partiture autografe di Carlo Donato Cossoni (1623-1700)*, Barocco Padano 7, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Milano 2009, pp. 543-64; *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a c. di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2007; JOHN WHENHAM, *Cossoni, Carlo Donato*, in NGMo; GIANCARLO LANDINI, *Cossoni, Carlo Donato*, in DBI. Il catalogo delle opere è stato pubblicato da CLAUDIO BACCIAGALUPPI - LUIGI COLLARILE, *Carlo Donato Cossoni (1623-1700). Catalogo tematico*, Lang, Berna 2009.

Romano²⁸⁶ o Teodoro Casati²⁸⁷ maestri di cappella attivi nel secondo e terzo quarto del Seicento, traspare dalle numerose raccolte che furono tirate in città sino agli inizi degli anni '80 del secolo²⁸⁸ e che restarono in uso in talune cappelle per oltre cinquant'anni. La ricognizione della documentazione archivistica prodotta dalle chiese di Milano restituisce nomi di organisti e maestri di cappella attivi nel medesimo periodo che, per completezza, pare opportuno elencare sebbene non sopravvivano loro partiture: don Giacinto Assandri,²⁸⁹ Domenico Bugatti,²⁹⁰ Francesco Carcassola,²⁹¹ Carlo Giuseppe Casati,²⁹² Giovanni

286 Maestro di cappella e organista milanese la cui attività è documentata fra il 1650 e il 1680, secondo *A Dictionary of Musicians from the earliest age to the present time*, Sainsbury, Londra 1824, vol. II, p. 414 sarebbe nato nel 1630. PICINELLI, *L'Ateneo de' letterati milanesi*, pp. 121-22 ne attesta i natali milanesi, benché la famiglia fosse originaria della regione spagnola della Galizia. Allievo di Antonio Maria Turati e Michelangelo Grancini – rispettivamente maestro di cappella e organista del Duomo – prima del 1650 fu organista nella chiesa di S. Pietro Celestino, fra il 1650 e il 1655 fu organista a Casorate Primo (PV) per poi tornare in città, rifiutata la direzione della cappella musicale della cattedrale di Vercelli, ed ottenere gli incarichi di maestro di cappella di S. Maria della Passione e S. Giovanni in Conca, organista di S. Babila e di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso dal 1667. Nel 1671 fu incaricato di comporre le musiche e dirigere la cappella per la solenne apertura della chiesa milanese dei SS. Cosma e Damiano in Monforte (GIOVANNI BARTOLOMEO DA S. CLAUDIA, *Lustri storici de' Scalzi Agostiniani eremiti della congregazione d'Italia e Germania*, Francesco e Fratelli Vigoni, Milano 1700, p. 399); gli sopravvivono quattro raccolte a stampa: *Cigno sacro. Mottetti a più voci di Carlo Giuseppe Sanromano Organista, et Maestro di Capella nella Passione di Milano*, Francesco Vigone, Milano 1668, *Il libro primo de' Motetti a Voce Sola [...] Opera II di Carlo Giuseppe San Romano, Organista, e Maestro di Capella nella Passione di Milano*, Francesco Vigone, Milano 1670, *Sirena sacra. Mottetti, Messa et Salmi per li Vespri di tutte le solennità dell'anno [...]*, Francesco Vigone, Milano 1674 e *Armonia Sacra, cioè mottetti a più voci, Libro secondo ed Opera quarta di Carlo Giuseppe San Romano Organista, e Maestro di Capella della Passione*, Fratelli Camagni, Milano 1680. Partecipò alla stesura del centone del dramma scenico *La ricchezza schernita* su testo di Carlo Torre insieme ad Antonio Landriani, Michele Consonio e Francesco Rossi.

287 Esponente di una famiglia che, nella prima metà del Seicento, aveva dato altri musicisti di chiesa alla città di Milano, Teodoro Casati fu maestro di cappella di Corte e della chiesa di S. Fedele almeno dal 1651, organista del Duomo e della chiesa di S. Sepolcro. (PICINELLI, *L'Ateneo de' letterati milanesi*, p. 501); nel 1659 fu incaricato dell'allestimento della musica straordinaria per l'apertura della ricostruita chiesa di S. Girolamo dei padri somaschi (ASMi, ArFR, b. 1248). Diede alle stampe almeno quattro raccolte di musiche a stampa, due delle quali sono sopravvissute: *Concerti ecclesiastici a due, tre, e quattro voci, con una arietta a 3, con sinfonia se piace, et una Messa, Magnificat a 4 concertati: Opera seconda di Teodoro Casati maestro di cappella nella regia e ducal corte, organista nella chiesa metropolitana et in s. Fedele di Milano*, Camagno, Milano 1651 e *Concerti ecclesiastici a due, tre, e quattro voci, con una Messa a quattro: Op. terza di Theodoro Casati*, Giovanni Francesco e fratelli Camagno, Milano 1668.

288 DONÀ, *La stampa musicale a Milano*.

289 Compatibilmente con le varianti consuete dell'onomastica secentesca, don Giacinto Assandri – altre volte Assandro, d'Assandri o d'Alessandri – potrebbe essere imparentato con la religiosa pavese suor Caterina Assandra che nel primo decennio del Seicento pubblicò a Milano alcune raccolte di mottetti (ROBERT L. KENDRICK, *Assandra, Caterina*, in NGMo e CAROLYN GIAN TURCO, *Caterina Assandra, suora compositrice*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a c. di Andrea Luppi, Alberto Colzani e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 1988, pp. 117-27). L'Assandri è attestato come maestro di cappella della chiesa di S. Giuseppe annessa all'omonimo Luogo Pio negli anni '40 e '50 del Seicento (ALPEM, Libro Mastro III del Luogo Pio di S. Giuseppe), nel 1659 intervenne ai festeggiamenti musicali allestiti per la riapertura della chiesa di S. Girolamo, affidata ai padri somaschi (ASMi, ArFR, b. 1248) e nel 1684 resse come vicemaestro la cappella musicale del Duomo nei mesi concitati dell'elezione contestata di Carlo Donato Cossoni. Nel 1685 venne nominato canonico ordinario della collegiata di S. Nazaro Maggiore (MOMPELLIO, *La cappella del Duomo [di Milano]*, pp. 529-31).

290 Organista del Duomo e della cappella reale fra il 1694 e il 1706, anno in cui muore. Si vedano GIOVANNI GIACOMO BUGATTI, *Distinto ragguaglio dell'origine, e stato presente dell'Ottava Meraviglia del Mondo, o sia della gran Metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano*, Carlo Federico Gagliardi, Milano 1694 e *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, p. 211.

291 Organista e maestro di cappella della chiesa di S. Maria Segreta fra il 1660 e il 1665 (ASMi, ArFR, b. 1524).

292 Organista della chiesa collegiata di S. Tomaso in Terramara sino al 1680, anno della sua morte (ASDM, fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle ordinazioni capitolari).

Celidonio,²⁹³ don Agostino Cernerio,²⁹⁴ fra Angelo Maria Cornaro,²⁹⁵ Francesco Mazzucchelli,²⁹⁶ don Carlo Morone.²⁹⁷

4.2. Fra Sei e Settecento: la sopravvivenza dello stile seicentesco e autori pre-galanti

Se nel 1708 il curato di S. Eusebio possiede nella sua biblioteca privata delle edizioni di Grancini e Della Porta²⁹⁸ e una trentina di anni più tardi sulla cantoria dell'organo della chiesa di S. Pietro in Gessate un inventario rintraccia partiture a stampa di Grancini, Della Porta, Bagatti, Turati e Vialardi²⁹⁹ è plausibile ipotizzare che sino al primo quarto inoltrato del Settecento nelle chiese di Milano si potesse ascoltare musica sacra stilisticamente variegata, non tanto per la cristallizzazione di un repertorio volutamente canonizzato quanto, forse, per la tardiva caduta semantica incontrata dalle composizioni seicentesche in contesti dove sopravvivevano committenti o musicisti educati secondo l'estetica del secolo cadente. Non è tuttavia sufficiente attribuire agli ultimi decenni del Seicento e primi del Settecento un gusto arcaicizzante che ha ingenerato un periodo di stallo o decadenza. Nel passaggio fra XVII e XVIII secolo nelle chiese di Milano non ci si è accontentati di riproporre partiture composte mezzo secolo prima, tanto che dalle esigue sopravvivenze si può cogliere come un aggiornamento delle forme, dello stile e dei contenuti testuali fosse comunque trasversalmente in atto nella musica concepita per le liturgie officiate dal clero secolare e da quello regolare. Solo il Duomo, in tanta varietà di usi e contesti, conserva per statuto uno stile intenzionalmente altro e anacronistico lungo la seconda metà del Seicento durante le reggenze di Antonio Maria Turati, Giovanni Antonio Grossi, Carlo Donato Cossoni e Giovanni Maria Appiani.³⁰⁰ La congiuntura venutasi a creare nel ventennio che spazia fra il sesto e l'ottavo decennio del Seicento vede la morte delle figure di riferimento della generazione post-borromea – Francesco Della Porta scompare nel 1666, Michel'Angelo Grancini nel 1669 e Francesco Bagatti attorno al 1682 – che prepara il terreno ai musicisti che fiorirono negli anni in cui si stavano formando Sammartini e i suoi contemporanei.

Le partiture composte per le chiese di Milano fra l'ultimo scorcio del Seicento e i primi anni del secolo successivo costituiscono una testimonianza numericamente irrilevante – se si escludono quelle custodite nell'archivio storico della Veneranda Fabbrica del Duomo³⁰¹ che restituiscono, però, un repertorio condizionato dalle necessità di un ambiente *sui generis* – dell'attività indefessa e quotidiana di musicisti dei quali è possibile ricostruire scarni profili biografici grazie alle fonti di prima mano e ai frontespizi dei libretti di cantate celebrative e oratori. Mentre Giovanni Battista Sammartini e gli altri musicisti della sua generazione si formavano e muovevano i primi passi come musicisti, strumentisti da sinfonia o organisti, a contendersi le cantorie delle chiese cittadine c'erano Carlo Balliani (1677-1744), Carlo Borroni († post

293 Organista e maestro di cappella di S. Maria del Carmine dal 1664 al 1671 (ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei "teatri di Lombardia"*, Vita&Pensiero, Milano 1998, p. 59).

294 Organista della chiesa di S. Nicolao (ASMi, Archivio generale del fondo di Religione, b. 742), dal 1700 al 1723 ricoprì il medesimo incarico nella collegiata di S. Tomaso in Terramara (ASDM, Archivio parrocchiale di S. Tomaso in Terramara, Registro delle Ordinazioni capitolari); nel 1688 partecipò senza successo al concorso per il posto di primo organista del Duomo (AVFD, AS404BIS, 1688).

295 Membro dell'ordine dei Servi di Maria, giudicò il concorso per l'elezione del nuovo organista del santuario di S. Celso nel 1667 (PICINELLI, *L'Ateneo de' letterati milanesi*, p. 122).

296 Musicista noto esclusivamente attraverso i frontespizi dei libretti di quattro oratori sacri – *La nave del riscatto*, *La luce nata al giusto*, *La forza della pietà dell'amore* e *I dolorosi sospiri dell'animo* – che musicò fra il 1680 e il 1686 per la chiesa di S. Pietro Celestino di cui risulta essere stato maestro di cappella, almeno in questo lasso di tempo. Potrebbe essere antenato o progenitore del Giovanni Maria Mazzucchelli attestato come organista a Milano attorno alla metà del Settecento.

297 Organista della chiesa dei SS. Vittore e 40 Martiri sino al 1702, anno della morte (ASMi, AmFR, b. 1570); nel 1693 concorse al posto di organista del Duomo dichiarandosi maestro di cappella delle chiese di S. Antonio Abate e SS. Vittore e 40 Martiri.

298 ASMi, AmFR, b. 837.

299 ASMi, AmFR, b. 1910.

300 MOMPELLIO, *La cappella del Duomo [di Milano]*, pp. 525-32.

301 CLAUDIO SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano: catalogo delle musiche dell'archivio*, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Milano 1957.

1747), Gaspare Bossone, Ambrogio Domenico Bramante († 1728), don Carlo Camillo Bramante († 1703), Giovanni Battista Brevi († 1735), Giovanni Battista Busti († 1747), Michelangelo Caselli († 1761), don Bartolomeo Castelli († 1697), Giovanni Francesco Castelli († 1703), Francesco Castelli, Giacomo Cozzi (1676-post 1734), don Carlo Ambrogio Dell'Orto († 1713), don Dionigi Erba († 1737), don Francesco Fayno († post 1700), Francesco Fiorino (1690-post 1758), don Paolo Gerosa († post 1721), Giuseppe Leoncino († 1722), Paolo Magni (1650ca-1737), Bartolomeo Mantelli († post 1716), Giovanni Maria Marchi (1689-1740), Giovanni Perroni (1680-1748), Giuseppe Scaccabarozzi († 1719), padre Francesco Antonio Urio (1650 – post 1719) e Giuseppe Valtolina († 1741).

Attraverso la lettura combinata delle poche partiture superstiti e dei documenti d'archivio sono tre le figure che sembrano emergere negli anni '20 e '30, per poi sopravvivere e conservare posizioni di primo piano sino alla fine del sesto decennio del secolo: Francesco Antonio Messi (1677-1759), Antonio Negri (1681-1757) e Giuseppe Vignati († 1769). Nonostante il mutamento del linguaggio musicale e le consuete traversie della conservazione dei materiali archivistici possano aver falsato la percezione del peso dei tre musicisti, specialmente negli ultimi tempi della loro carriera, Messi, Negri e Vignati si formarono e ottennero incarichi importanti fin tanto che i maestri di cappella milanesi nati nel primo decennio del XVIII secolo sintetizzarono e rielaborarono in modo originale le sollecitazioni provenienti da ambienti geograficamente prossimi ma culturalmente più avanzati. Le partiture del *Te Deum* di Giacomo Cozzi,³⁰² dei salmi *Laudate Pueri*³⁰³ e *Beatus vir*³⁰⁴ di Antonio Negri o del *Salve Regina* di Giuseppe Vignati mostrano l'evoluzione stilistica in atto sulle cantorie di Milano nel primo quarto del Settecento: austera e spigolosa la composizione di Cozzi che risale al primo quindicennio del secolo, più fiorite e concertate quelle di Negri e Vignati benché non paragonabili ai primi saggi noti del giovane Sammartini.

Le poche partiture superstiti di quella che doveva essere la vastissima produzione di Francesco Antonio Messi un maestro di cappella che ha esercitato la professione per sei decenni, restituiscono i tre contesti entro cui i musicisti di chiesa erano chiamati a muoversi più spesso, ordinariamente o straordinariamente: messe da vivo,³⁰⁵ messe da morto³⁰⁶ e culto eucaristico nelle varie forme.³⁰⁷ Tanto frequenti erano le messe da decorare con musica, altrettanti – se non più numerosi – i suffragi che venivano celebrati nelle chiese di Milano in occasione di trigesimi o anniversari commissionati da famiglie aristocratiche, confraternite, aggregazioni laicali o congregazioni religiose;³⁰⁸ la benedizione eucaristica, accompagnata dal canto del *Tantum ergo*, chiudeva non solo il vespro domenicale e festivo ma anche le esposizioni eucaristiche solenni dell'ottava del Corpus Domini o delle Quarantore. Per intonare polifonicamente i salmi del vespro e altri testi della liturgia delle ore Messi predispose, come altri maestri di cappella suoi contemporanei, moduli

302 BAM, M 11 suss.: *Organo / Te Deum laudamus a quattro / a vicenda con il Coro / del Sig. r Cozzi*. Si tratta di 16 versetti polifonici per quattro voci, violini e continuo da intercalare *in alternatim* al canto fermo composti entro il primo quindicennio del Settecento. La struttura lineare, la polifonia omoritmica o leggermente imitativa corrisponde alle norme tridentine periodicamente ribadite dagli arcivescovi ambrosiani e ne suggerisce l'impiego nelle frequentissime funzioni in rendimento di grazie allestite nelle chiese cittadine.

303 SLUB di Dresda, Mus. 2883-D-1: *Laudate pueri Dominum / à 3 / C. A. B. / Violini 2 / Viola / e Basso Cont. / Del Sig. Antonio Negri*.

304 SLUB di Dresda, Mus. 2883-D-2: *Beatus à 2 / C.e Al. / Violini 2 / Viola / e Basso Cont. / del / S. Negri*.

305 Sopravvivono due messe brevi per voci e organo composte da Messi per il rito ambrosiano e romano. La messa ambrosiana è tramandata dal manoscritto I-Msc 2.11, mentre la messa di rito romano è la già citata *Messina* dell'archivio della cattedrale di Vigevano [senza collocazione]. A corollario della messa di rito ambrosiano nel fondo di S. Celso figurano anche le due *ingressæ Deus in nomine* (I-Msc 88-14) e *Justus si morte* (I-Msc 82-8).

306 Nell'archivio del fondo musicale di S. Celso si conservano due intonazioni della messa da morto secondo il formulario ambrosiano intonate da Francesco Antonio Messi: *Messa di Requiem all'Ambrosiana del Sig. r Cavale Franco Messi à 3* (I-Msc 5.3) e la *Messa di Requiem del Sig. Cavaliere Messi* (I-Msc 7.9). Al culto dei defunti afferiscono i *Responsoria Mortuorum ritu Ambrosiano* (I-Msc 28.2), i *Responsorij de' Morti all'Ambrosiana à Tre del Sig. r Cavale Franco Messi* (I-Msc 5.3.1) e i *Responsori da morto all'Ambrosiana* (BAM, M 9 suss.). Durante le esequie venivano cantate anche le litanie dei Santi, di cui sopravvivono nel fondo di S. Celso due intonazioni distinte: *Litanie de' Santi a tre voci del Sig. Cavale Messi* (I-Msc 23.3) e *Litanie de' Santi del Sig. Cavaliere Messi* (I-Msc 23.4).

307 *Tantum ergo à Tre in C. sol fa ut del Sig. r Cavale Franco Messi* (65.15) e *Tantum ergo del Sig. Cavale Messi* (I-Msc 65-16).

308 Se le cronache, i diari e le recensioni comparse sulla stampa periodica parlano spesso di «più cori di musica» e «più cori di musica, e sinfonia» in occasione delle esequie celebrate presente il cadavere, le partiture delle messe e uffici da requiem di Messi sembrano essere più verosimilmente destinati a suffragi annuali commissionati da confraternite, aggregazioni laicali o famiglie religiose.

per falsobordoni che incontrarono una discreta fortuna e rimasero in uso sino alla metà inoltrata dell'Ottocento.³⁰⁹ Se nulla è stato conservato della produzione oratoriale – restano alcuni libretti – o sinfonica del cavaliere Messi, ammesso che questi si sia lasciato incuriosire dal genere musicale più in voga nella Milano di metà Settecento e si sia cimentato con la composizione di musica strumentale, nella Biblioteca De Micheli si trovano tre sonate cembalistiche che mostrano l'adesione del musicista alla locale scuola tastieristica.³¹⁰ Le partiture di Giuseppe Vignati, risalenti al terzo decennio del Settecento, mostrano quali erano l'uso e la retorica milanese nel momento in cui Sammartini, Corbella, Chiesa e i loro colleghi principiavano l'operazione di sintesi che li avrebbe portati ad elaborare il nuovo canone stilistico. Nelle composizioni praghensi di Vignati si riscontra la radice della pratica meneghina che vedeva ogni luogo dell'ordinario della messa, i salmi e il magnificat del vespro preceduto da una lunga introduzione strumentale, denominata 'sinfonia'. La composizione più antica conservata risulta essere una messa breve articolata in *Kyrie, Gloria, Credo* a 8. *Concertato à più Stromenti / Violini, Oboe, Viole, Violoncello, e Bassi / del Sig. r Giuseppe Vignati / Maestro di Capella della / Reggia e Ducal Corte di Milano / 1719;*³¹¹ dopo dieci anni sembra essere stato composto il *Credo breve a 8 / con Sinfonia / Del Sig. r / Giuseppe Vignati / Maestro di Capella della / Reggia Ducal Corte di Milano / 1729.*³¹² La scrittura a 8 parti reali, convenzionale e prescritta dalle necessità liturgiche della cattedrale, negli altri contesti è indizio di adesione ad una retorica che, vista retrospettivamente, sarebbe caduta con l'avvento dello stile galante. Se parlare di policoralità per il Duomo non è improprio, altrettanto non si può dire per le altre chiese dove l'effetto sperato da una scrittura apparentemente policorale era, in realtà, quello della stereofonia ottenuta dalla dislocazione in «più cori di Musica, e Sinfonia». Tale suggestione sembra trovare conferma anche nei brani a 5 voci e strumenti composti negli stessi anni da Vignati: sono noti un *Magnificat*³¹³ di Praga e un *Salve Regina*³¹⁴ di Dresda la cui scrittura lascia desumere la ripartizione su cantorie, poggiori e bertesche fra soli, ripieni e gruppi di musicisti collocati lungo il perimetro della chiesa. Confrontando queste partiture con un *Dixit Dominus*³¹⁵ e un *Confitebor*³¹⁶ dei Crocigeri di Praga e due estratti di messe conservati nell'archivio presidenziale della medesima città³¹⁷ si nota come, salvo integrazioni o modifiche apportate nella seconda parte del secolo aggiungendo parti di corni, corni di bassetto e clarinetti – spie della riproposizione, almeno in contesto ceco, di composizioni che a Milano sarebbero suonate quanto meno anacronistiche – le 'sinfonie' ecclesiastiche milanesi nel terzo decennio del Settecento non avessero ancora recepito sistematicamente oboi, flutte, trombe o corni.

4.2.1. La ricettività dell'ambiente musicale milanese: Vivaldi e i veneziani a Milano

Nel quadro desolante della dispersione delle partiture di musica sacra milanese composta negli anni '20 e '30 del Settecento le poche sopravvivenze di Francesco Antonio Messi, Antonio Negri e Giuseppe Vignati si rivelano testimonianze indispensabili per comprendere in quale contesto musicale si formarono e mossero i primi passi gli autori locali che avrebbero affollato le cantorie nel corso del secolo. Nella catena che lega la musica dei maestri di cappella più in voga nel primo quarto del Settecento e i primi saggi compositivi di Sammartini, Melchiorre Chiesa o Gaetano Piazza sembra tuttavia mancare un anello di congiunzione. Il passaggio intermedio che ha avviato un processo di ammodernamento e che ha predisposto l'affermazione dello stile galante può essere individuato nella congiuntura venutasi a creare proprio fra il 1720 e il 1730 quando l'ambiente musicale milanese, tendenzialmente autarchico e

309 ASDM, Fondo musicale di S. Celso. Fra i materiali non catalogati sono stati rinvenuti anche fogli volanti di aspetto e grafia settecentesca su cui sono annotati falsobordoni di Messi, Paladino, Valle e padre Catenacci.

310 Mi-Demicheli, Mss. Mus. 51. Il manoscritto tramanda tre sonate cembalistiche di Francesco Antonio Messi: la prima, in Do maggiore è articolata in tre movimenti; la seconda, in Re maggiore, in due movimenti; la terza in Do maggiore in un unico movimento.

311 CZ-Pkřiz XXXV E 47.

312 CZ-Pkřiz XXXV E 46.

313 CZ-Pkřiz XXXV E 43: *Magnificat à 5 voci concertato con Stromenti Del Sig. r Giuseppe Vignati.*

314 SLUB, Mus. 2246-D-1: *Salve Regina à 5 2 Canti A. T. B. Violini unisoni Viola concertato col Organo del Sig. r G. Vignati.*

315 CZ-Pkřiz XXXV E 45.

316 CZ-Pkřiz XXXV E 77.

317 CZ-Pak 1347a e CZ-Pak 1347b.

autoreferenziale, subì l'influsso dell'opera veneziana e dell'azione di musicisti francesi e tedeschi che, negli stessi anni, importarono un linguaggio alternativo e nuovi strumenti nei Collegi de' Nobili e nelle orchestre cittadine. La presenza di Antonio Vivaldi (1678-1741) a Milano nel biennio 1721-1722,³¹⁸ residente continuativamente o trasferito temporaneamente in città per seguire l'allestimento teatrale de *La Silvia* e l'oratorio per la confraternita dell'Immacolata in S. Fedele, è una pista suggestiva che apre prospettive inedite, sia per individuare nel Prete Rosso il responsabile dell'evidentissima svolta nella pratica musicale milanese sia per determinare il ruolo dei compositori veneziani che nel terzo decennio del Settecento monopolizzarono la scena meneghina. Divenuto maestro di cappella del Duca di Mantova Filippo D'Assia-Darmstadt (1661-1736) nel 1718, Vivaldi intraprese un'intensa attività operistica che l'avrebbe portato a comporre cinque titoli in tre anni: *Armida al campo d'Egitto*, *Teuzzone* e *Scandemberg* nel 1718, *Tito Manlio* nel 1719 e *La Candace* nel 1720. Forte delle referenze offerte dal Duca di Mantova Vivaldi poté approdare a Milano nel 1721 con *La Silvia*,³¹⁹ rappresentata al Teatro Regio-Ducale il 28 agosto per celebrare il compleanno dell'imperatrice Elisabetta Cristina d'Asburgo (1691-1750).³²⁰ L'esecuzione di una *serenata teatrale* per il genetliaco dell'imperatrice è documentata a Milano fra il 1719 e il 1732: dopo il lancio dell'iniziativa con il centone *Ambles*³²¹ affidato ai tre più affermati maestri di cappella operanti al momento in città (Carlo Balliani, Giuseppe Vignati e Giacomo Cozzi), negli anni '20 si susseguirono sei titoli composti da operisti veneziani e un allestimento musicato dal torinese Andrea Stefano Fiorè (1686-1732).³²² Dopo *La Silvia* di Vivaldi (1721) e l'*Agrippa*³²³ di Fiorè (1722), che fu scritturato per il carnevale del 1723 con l'*Ariodante*³²⁴ e per quello del 1725 con *Elena*,³²⁵ nel 1723 il compleanno di Elisabetta d'Austria fu celebrato con *L'Arianna nell'isola di Nasso*³²⁶ musicata dal veneziano Giovanni Porta (1685-1755):³²⁷ il successo ottenuto gli meritò la scritturazione per il successivo carnevale con il nuovo titolo *La caduta de' decemviri*.³²⁸ Fra Bologna e Venezia si muoveva Giuseppe Maria Buini (1685ca-1739)³²⁹ cui fu commissionata la favola pastorale del 1724, *L'Agrippa tetrarca di Gerusalemme*,³³⁰

318 CESARE FERTONANI, *Aspetti della musica strumentale a Milano nel secondo Settecento*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a c. di Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degradà e Fernando Mazzocca, Cisalpino, Milano 2000, p. 862.

319 *La Silvia drama pastorale Da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano In occasione di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperatrice Regina delle Spagne &c.*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1721.

320 FREDERIC DELAMEA, *La Silvia*, RV 734: ombres et lumières sur l'opéra milanais de Vivaldi, «Studi Vivaldiani», I/2001, pp. 27-116.

321 *Ambles drama da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano In occasione di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperatrice Regina delle Spagne &c. sotto gli auspicj di S. E. il Signor Girolamo del Sacro Romano Impero Conte Colloredo [...]*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1719.

322 *Andrea Stefano Fiorè (1686-1732). Musicista dal "vasto talento"*, SVEN HANSELL, Fiorè, Stefano Andrea, in NGMO e PAOLA ROSA, Fiorè, Stefano Andrea, in DBI. Nonostante i natali milanesi, Fiorè può essere considerato a tutti gli effetti un musicista sabaudo avendo trascorso l'intera sua carriera a Torino e negli ambienti vicini alla cappella reale sabauda. Fiorè fu attivissimo sulle scene milanesi con sei titoli, tutte nuove commissioni per il Teatro Regio-Ducale: *L'Engelberta* (1707), *La Svanita* (1708), *Publio Cornelio Scipione* (1718), *L'Agrippa* (1722), *Ariodante* (1723), *Elena* (1725).

323 *L'Agrippa drama per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano In occasione di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperatrice Regina delle Spagne &c. sotto gli auspicj di S. E. il Signor Girolamo del Sacro Romano Impero Conte Colloredo [...]*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1722.

324 *L'Ariodante drama per musica da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano Nel carnevale dell'anno 1723 [...]*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1723.

325 *Elena drama per musica del dottor Claudio Nicola Stampa Da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano Nel Carnovale dell'anno 1725 [...]*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1725.

326 *L'Arianna nell'isola di Nasso drama pastorale del dottore Claudio Nicola Stampa Da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano In occasione Di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regina delle Spagne &c &c.*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1723.

327 VALENTINA ANZANI, Porta, Giovanni, in DBI e FAUN TANENBAUM TIEDGE, Porta, Giovanni, in NGMO.

328 *La caduta de Decemviri drama per musica Da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano l'anno 1723 consacrato All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Girolamo del Sacro Romano Impero Conte Colloredo [...]*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1723.

329 ANNE SCHNOEBELN, Buini [Bovini], Giuseppe Maria, in NGMO e ARIELLA LANFRANCHI, Buini, Giuseppe Maria, in DBI.

330 *L'Agrippa tetrarca di Gerusalemme drama Da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano In occasione Di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regina delle Spagne &c &c.*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1724.

veneziano era anche Giovanni Francesco Brusa (1700-1768) che musicò l'*Arsace*³³¹ del 1725.³³² Due insigni rappresentanti della scuola veneziana soggiornarono a Milano per intonare l'opera celebrativa alla fine del decennio: Tomaso Albinoni (1671-1751)³³³ con *La forza al cimento* (1729)³³⁴ e Johann Adolph Hasse (1699-1783)³³⁵ con *Arminio* (1730).³³⁶ La moda veneziana principia prima dell'avvio del 'drama pastorale' eseguito il 28 agosto per il compleanno dell'imperatrice Elisabetta Cristina d'Asburgo: opere di Francesco Gasparini (1661-1727),³³⁷ Benedetto Vinaccesi (1666-1719)³³⁸ e Albinoni cominciarono ad essere rappresentate al Teatro Regio-Ducal di Milano negli ultimissimi anni del Seicento.³³⁹ Nonostante la presenza duratura e continuata di allestimenti operistici veneziani a Milano, furono l'azione di Vivaldi e la sua pratica strumentale i veri progenitori della sinfonia milanese e di uno stile musicale che si pose in rottura con la tradizione locale precedente. Oltre a *La Silvia* del 1721, che fu solo uno dei moltissimi titoli veneziani replicati nel teatro milanese o per questo commissionati nell'arco di un trentennio, un punto di contatto più evidente fra la pratica musicale sacra veneziana e le consuetudini invalse *in loco* è certamente l'oratorio *L'adorazione delli tre Magi al Bambino Gesù nella capanna di Betlemme* commissionato a Vivaldi dalla congregazione dell'Immacolata in S. Fedele per la solennità dell'Epifania del 1722.³⁴⁰ Fra il 1719 e il 1726 la congregazione di cavalieri posta sotto il patrocinio dell'Immacolata con sede nella Casa Professa dei gesuiti di S. Fedele solennizzò il giorno dell'Epifania con un oratorio sacro a tema composto da maestri di cappella milanesi.³⁴¹ Nel 1719,³⁴² 1721³⁴³ e 1724³⁴⁴ la stesura della musica fu affidata all'organista del Duomo Giovanni Maria Marchi, nel 1720³⁴⁵ al maestro di cappella di S. Maria delle Grazie Giovanni Perroni e nel 1726 al neoletto maestro di cappella della congregazione del SS. Entierro, Giovanni Battista

331 *Arsace drama Da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano In occasione Di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regina delle Spagne* & &, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1725.

332 PIERO WEISS, Brusa, (Giovanni) Francesco, in NGMo e ENRICO CARONE, Brusa, Giovanni Francesco, in DBI, vol. XIV/1972.

333 Si rimanda, per completezza, alle voci dei repertori enciclopedici RICCARDO NIELSEN, *Albinoni, Tomaso*, in DBI, vol. II/1960 e MICHAEL TALBOT, *Albinoni, Tomaso*, in NGMo, nonché alla monografia curata dal medesimo MICHAEL TALBOT, *Tomaso Albinoni: the venetian composer and his world*, Clarendon Press, Oxford 1990.

334 *La fortezza al cimento drama Da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano In occasione Di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regina delle Spagne* & &, Giuseppe Vigone, Milano 1729.

335 SVEN HANSELL, Hasse, Johann Adolph, in NGMo.

336 *Arminio drama Da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano In occasione Di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regina delle Spagne* & &, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1730.

337 DENNIS LIBBY, *Gasparini, Francesco*, in NGMo, ALBERTO IESUÈ, *Gasparini, Francesco e Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo Convegno internazionale. Camaiore, 29 settembre-1 ottobre 1978*, a c. di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Olschki, Firenze 1981.

338 MARCO BIZZARINI, *Vinaccesi, Benedetto*, in DBI e MICHAEL TALBOT, *Vinaccesi, Benedetto*, in NGMo.

339 Il Teatro Regio Ducale di Milano ospitò rappresentazioni di opere di Francesco Gasparini fra gli ultimi anni del Seicento e i primi due decenni del secolo successivo: *Bellerofonte* (1696), *L'Alciade* (1709), *L'Amor generoso* (1709), *Il comando non inteso e obbidito* (1713), *Intermedi recitati dalla Polacchina* (1714), *Zamberluccho* (1715), *Statira* (1716), *Costantino* (1717), *Eumene* (1719), *La pace fra Seleuco e Tolemeo* (1720), *Il più fedele fra' vassalli* (1720), *Astianatte* (1721), *Flavio Anicio Olibrio* (1722). Di Tomaso Albinoni furono rappresentati a Milano *Astrato* (1710), *L'ingratitude castigata* (1711), *Didone Abbandonata* (1728), *La fortezza al cimento* (1729), *L'impresario delle Canarie* (1730). (1701) di Benedetto Vinaccesi venne riallestita per il teatro milanese nel 1711.

340 ROBERT KINTZEL, *Vivaldi's Lost Exodus and Epiphany Oratorios. 2. L'Adorazione delli Tre Re Magi al Bambino Gesù nella capanna di Betlemme*, RV 645, «Studi vivaldiani», VII (2007), pp. 53-108 e MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1995, p. 166.

341 SEIFERT, *Oratorios by composers active in Milan*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, p. 31.

342 *Oratorio per il SS.mo Natale Da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella Casa Proffessa di S. Fedele de' RR.PP. della Compagnia di Gesù il dì 6 genaro 1719. Musica del sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana*, Domenico Bellagatta, Milano 1719.

343 *L'Angelo a pastori Oratorio da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella Casa Professa di S. Fedele de' RR.PP. della Compagnia di Gesù il dì 7 gennajo 1721. Musica del sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana*, Eredi di Domenico Bellagatta, Milano 1721.

344 *Li elementi in gara nell'osequio di Gesù Bambino Oratorio da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella Casa Professa di S. Fedele de' RR. padri della Compagnia di Gesù il giorno 7 genaro dell'anno 1724. Musica del sig. Gio. Maria Marchi organista della metropolitana*, Eredi di Domenico Bellagatta, Milano 1724.

345 *Dialogo pastorale a gloria del nato Redentore. Da recitarsi il dì 7 gennajo 1720 nella Ven. Congregazione dell'Immacolata Vergine posta nella Casa Professa di S. Fedele de' RR.PP. della Compagnia di Gesù. Musica del signor Giovanni Perroni maestro di Capella in S. Maria delle Grazie* &, Domenico Bellagatta, Milano 1720.

Sammartini.³⁴⁶ Non solo le devozioni quaresimali o il culto di santi del calendario particolare di qualche ordine regolare erano impreziosite dalla proposizione di oratori e cantate sacre ma, almeno dagli inizi del secolo, anche il tempo di Natale era occasione per proporre oratori e cantate, sebbene con minor assiduità.³⁴⁷ La mancata conservazione della partitura dell'oratorio milanese composto da Vivaldi non inficia eccessivamente la buona riuscita di un'indagine che non è fatta soltanto di musica che oggi è possibile riascoltare ma anche di tracce che consentono di immergersi in un contesto lontano al fine di conoscerlo. Il libretto de *L'adorazione delli tre Magi* si rivela, perciò, fonte fondamentale per collocare il Prete Rosso all'interno di una rete di rapporti che, proprio come per i maestri di cappella residenti in città, si snodava con disinvoltura fra il palcoscenico e l'altare, avverando la fluidità di un ambiente privo di compartimenti stagni. A differenza degli altri compositori 'forastieri' scritturati dagli impresari del Regio Ducale, che in caso di successo ricevevano ulteriori commissioni di titoli operistici per il medesimo teatro, Vivaldi viene invitato a scrivere un oratorio per una delle congregazioni più esclusive e potenti nel panorama delle centinaia di aggregazioni laicali milanesi. Vicini nella successione di numeri chiusi e nell'aderenza a un libretto che è spesso pretesto per fare musica alla maniera più moderna, l'opera e l'oratorio sacro vedono a Milano il coinvolgimento quasi inversamente proporzionale fra le maestranze autoctone: tanto i maestri di cappella meneghini sono oberati d'impegni ecclesiastici e compongono oratori per confraternite e conventi, tanto più si disinteressano alla prospettiva di una carriera teatrale che avrebbe comportato l'allontanamento dalla città e la perdita dei benefici derivanti dalla collaborazione quotidiana con i molti enti ecclesiastici; i più acclamati operisti, di contro, muovendosi senza sosta da un teatro all'altro raramente venivano coinvolti in iniziative promosse da realtà religiose locali. Cinquant'anni dopo il passaggio milanese di Vivaldi, Johann Christian Bach, Giuseppe Sarti e Carlo Monza si scontrarono con l'impossibilità di sostenere contemporaneamente il servizio chiesastico come maestri di cappella e la carriera teatrale con i frequenti spostamenti attraverso l'Italia e l'Europa per seguire gli allestimenti dei propri titoli operistici: mentre i primi due rinunciarono rispettivamente al posto di organista e maestro di cappella del Duomo per inseguire velleità teatrali, Carlo Monza concluse una discreta carriera operistica ottenendo il posto in cattedrale. Salvo sporadiche eccezioni, nel corso del Settecento la commissione di nuovi titoli o riallestimenti operistici per il teatro di Milano fu affidata prevalentemente a musicisti non milanesi, quella di oratori e cantate sacre quasi esclusivamente a maestranze cittadine.³⁴⁸ Non sarebbe, del resto, passata dalla commissione di oratori la contaminazione fra l'uso milanese e lo stile in voga a Venezia, Torino, Roma o Napoli ma attraverso le opere allestite nei teatri e le incalcolabili occasioni di fruizione di musica propiziate dalla brulicante sociabilità milanese. Le sinfonie 'avanti l'opera' poste in apertura dei lavori teatrali di Vivaldi, Gasparini, Albinoni e degli altri operisti veneziani attivi sulle scene del Teatro Regio-Ducale può aver giocato un ruolo dirimente nel veicolare a Milano non solo una forma ma anche uno stile. Oltre alle vicende biografiche di Alexis Saint-Martin, dei figli Giuseppe e Giovanni Battista Sammartini e di Antonio Vivaldi, che sembrano essersi incrociate prima nei teatri di Venezia e, poi, durante il soggiorno milanese del Prete Rosso, l'apporto veneziano nei repertori e nella prassi locale è rintracciabile innanzitutto nella pratica strumentale e

346 *Gesù bambino adorato dalli pastori. Oratorio da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella casa professa di S. Fedele de' RR.PP. della Compagnia di Gesù il giorno 11 gennajo 1726 Musica del sig. Gio. Battista S. Martini*, Eredi di Domenico Bellagatta, Milano 1726.

347 I domenicani di S. Maria della Rosa commissionarono nel 1713 a Francesco Antonio Messi l'oratorio *Il mondo sollevato dalle presenti calamità nel nascere del Verbo incarnato oratorio sacro da cantarsi nella novena del Santo Natale nella chiesa di S. Maria della Rosa de RR. PP. Domenicani [...]* Posto in Musica dal Sig. Cavaliere Francesco De Messi, più antica attestazione del fenomeno degli oratori natalizi che vede una parabola durata poco più di dieci anni, considerando come ultimo esempio di tale pratica l'oratorio composto da Sammartini per la congregazione dell'Immacolata in S. Fedele nel 1726.

348 Pur non citando puntualmente tutti i maestri di cappella milanesi che non tentarono la carriera teatrale, o quei pochi che nel proprio variegato *curriculum* potevano vantare anche la composizione di qualche opera, è bene ricordare la figura di Giovanni Battista Lampugnani (1708-1788). Nato a Milano, debuttò poco più che ventenne al Teatro Regio-Ducale con *Candace* (1732), riscosse discreti successi nei teatri italiani e inglesi, fu per qualche tempo direttore del King's Theatre di Londra e, ristabilitosi definitivamente nella propria città natale, fu primo cembalo sia al Regio-Ducale che alla Scala dal 1778. La sua vastissima produzione comprende almeno 34 opere, sinfonie e musica da camera e solo una decina di composizioni sacre che suonano più come *contrafacta* da celebri passi teatrali. Per un profilo biografico più completo si vedano ANTONIO ROSTAGNO, *Lampugnani, Giovanni Battista*, in DBI e ANNA SZWEYKOWSKA, *Lampugnani, Giovanni Battista*, in NGMo.

orchestrare.³⁴⁹ Analogie formali, armoniche e onomastiche accomunano le *Sinfonie* di Vivaldi – i concerti per archi senza strumento solista articolati in 3 movimenti, collocati fra il numero 110 e il numero 169 del catalogo di Ryom³⁵⁰ – e i primi tentativi sinfonici condotti da Giovanni Battista Sammartini negli anni '20 del Settecento³⁵¹ mentre il ricordo del passaggio di Vivaldi in città era ancora vivo e altri operisti veneziani erano scritturati al Teatro Regio-Ducale. Nella prefazione all'edizione critica delle prime sinfonie di Sammartini la curatrice del volume nonché redattrice del catalogo tematico delle opere, Bathia Churgin, suddivide la produzione sinfonica sammartiniana in tre periodi, il primo dei quali – stando alle evidenze stilistiche, formali e biblioteconomiche – spazierebbe fra il 1725 e il 1740.³⁵² Relativamente a questo quindicennio sopravvivono le partiture di almeno sedici sinfonie, cui si aggiunge come diciassettesima la sinfonia introduttiva al *Memet*, opera composta da Sammartini per il teatro di Lodi nel 1732. La Sinfonia in La maggiore J-C 16 del catalogo sammartiniano fu diretta dallo stesso Vivaldi ad Amsterdam nel 1738 in un concerto dato per l'inaugurazione del teatro Stadsschouwburg.³⁵³ L'esecuzione di una sinfonia di Sammartini all'interno di un programma di musiche vivaldiane può essere letta come pubblico riconoscimento dell'ascendenza veneziana da parte dell'eponimo di quella pratica sinfonica non solo della fiorente produzione sammartiniana ma, più in generale, anche della scuola sinfonica milanese.³⁵⁴ Forte di questo portato, la sinfonia emerge come uno dei punti di forza e degli elementi identitari della pratica musicale milanese settecentesca, adattandosi trasversalmente a tutti i contesti nei quali era previsto l'ascolto di musica. Anteposta alle opere rappresentate in teatro, eseguita sugli spalti del Real Castello durante i trattenimenti serali estivi offerti dal governatore di Milano Gianluca Pallavicino³⁵⁵ e repertorio d'elezione delle accademie frequentemente allestite nelle dimore del patriziato urbano,³⁵⁶ la sinfonia –

349 JEHOASH HIRSHBERG - SIMON MCVEIGH, *The 'Virtuosi Instrumenti' and the Milanese Concerto in the Early Eighteenth Century*, in *Giovanni Battista Sammartini and his Environment*, pp. 203-44 e II, *The Italian solo Concerto, 1700-1760. Rhetorical Strategies and Style History*, The Boydell Press, Rochester 2004, pp. 267-78.

350 PETER RYOM - FEDERICO MARIA SARDELLI, *Vivaldi Werkverzeichnis*, Breitkopf & Härtel, Lipsia 2018. Per un approfondimento sulla musica strumentale di Vivaldi e sulla sua produzione sinfonica si rimanda a CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1998, MICHAEL TALBOT, *The improvisata: a characteristic Sinfonia by Vivaldi?*, «Studi Vivaldiani», I/2001, pp. 119-35, ID. *A new Vivaldi Sinfonia*, «Studi Vivaldiani», XXIII (2023), pp. 33-51 e FABRIZIO AMMETTO, *Le Sinfonie RV 122, 135 e 165 di Antonio Vivaldi: analisi e ipotesi di testo originale*, «Esercizi: musica e spettacolo», X/2005, pp. 7-50.

351 *Thematic catalogue of the works of Giovanni Battista Sammartini: orchestral and vocal music* by Newell Jenkins and Bathia Churgin, Harvard University Press, Oxford 1976.

352 *The Symphonies of G. B. Sammartini*, edited by Bathia Churgin: Volume 1 – *The Early Symphonies*, Harvard University Press, Cambridge 1968; EDWARD R. REILLY, *Giovanni Battista Sammartini: The Symphonies; Vol. I: The Early Symphonies*. Edited by Bathia Churgin. (Harvard Publication in Music, 2) «The Musical Times», CXVI (1975), pp. 345-47; NEWELL JENKINS - BATHIA CHURGIN, *Ho trovato il padre dello stile di Haydn*, «Chigiana», XXXII (1975), pp. 373-77; *Ten Symphonies. Giovanni Battista Sammartini*, a c. di Bathia Churgin, Garland, New York-London 1984 e LUIGI INZAGHI, *Giambattista e Giuseppe Sammartini di Georges de Saint-Foex*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, pp. 143-62.

353 *Giovanni Battista Sammartini: The Symphonies; Vol. I: The Early Symphonies*, p. 6.

354 CESARE FERTONANI, *La sinfonia "milanese". Il contributo allo sviluppo di un 'nuovo' stile strumentale*, in *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo. Atti del Convegno internazionale Alessandria, 20-21 settembre 2008*, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2011, pp. 17-44, RUDOLF RASCH, *Evoluzioni formali della sinfonia (1738). Una raccolta manoscritta per il Teatro di Amsterdam*, in *Antonio Brioschi*, pp. 105-18 e BERTIL VAN BOER, *A radical change. Brioschi and the development of the symphonies of Johann Helmich Roman*, in *Antonio Brioschi*, pp. 119-36. Da più di un ventennio un gruppo di ricerca costituitosi in seno all'Università degli Studi di Milano indaga con successo la nascita della cosiddetta 'sinfonia milanese' nel secondo decennio del Settecento, seguendo l'evoluzione del fenomeno sino al suo naturale esaurimento e nella sua importanza nel più vasto contesto della sinfonia europea classica. Sotto il cappello della 'sinfonia milanese' sono comprese non soltanto le composizioni dei musicisti operanti nel capoluogo ambrosiano ma, in accezione più ampia, anche i lavori sinfonici di autori residenti e operanti nel resto della Lombardia austriaca e in territori confinanti come la parte più prossima dei domini di terraferma della Serenissima o il Piemonte orientale. L'ascendenza vivaldiana della cosiddetta sinfonia milanese viene individuata una prima volta da FERTONANI, *Aspetti della musica strumentale a Milano*, p. 862 e proposta come prodromo dell'evoluzione della sinfonia sammartiniana, tuttavia lo studioso non segnala evidenze puntuali di derivazione vivaldiane in partiture di Sammartini.

355 ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Settecento*, Bramante-Equestre edizioni, Busto Arsizio 1978, vol. II, p. 1218.

356 La stampa periodica e il *Diario milanese* di Giovanni Battista Borroni citano ricorrentemente la proposizione di sinfonia all'interno delle dimore cittadine, su balconate e piattaforme posticce aggettanti sulle strade, nei giardini o nelle contrade della città in occasione di accademie e festeggiamenti con manifestazioni di pubblico giubilo. Le lettere dei viaggiatori, i diari di viaggio e le cronache (Charles de Brosses, Leopold Mozart, Charles Burney, ad esempio) ragguagliano circa l'abitudine di proporre sinfonie durante le accademie almeno fra il terzo e l'ottavo decennio del Settecento.

nella consueta articolazione in tre movimenti o, più spesso, estrapolandone il primo – fungeva da preludio alle celebrazioni liturgiche e introduceva i luoghi dell'*ordinarium* e *proprium* *Missæ*, così come i salmi del vespro o altri testi che il rituale prevedeva fossero intonati con polifonia e strumenti.³⁵⁷ Approdata a Milano nella forma del concerto per archi a quattro parti, la sinfonia di stampo pre-galante in poco tempo venne rielaborata e conformata alle esigenze contingenti, implementando gli organici strumentali e sostituendo il *Presto* conclusivo in 3/8 con il più moderno minuetto.³⁵⁸

4.2.2 La ricettività dell'ambiente musicale milanese: la lezione corelliana e napoletana

L'autosufficienza di un ambiente musicale rimasto tendenzialmente autarchico sino all'ultimo scorcio del Seicento trasse elementi utili per una singolare rielaborazione stilistica non solo dalla sinfonia veneziana ma anche dalla lezione corelliana che la circolazione delle partiture da una parte e l'azione di allievi diretti di Arcangelo Corelli (1653-1713) dall'altra imposero nel panorama musicale milanese sin dagli inizi del XVIII secolo. Spesso ricordato insieme a Corelli come violinista più virtuoso della sua generazione, Carlo Ambrogio Lonati (1645-1715ca.)³⁵⁹ nacque a Milano ma si allontanò presto dalla città natale per seguire una fortunatissima carriera che lo portò a suonare e allestire titoli operistici nelle più importanti città d'Italia e d'Europa. La sua permanenza a Napoli, Roma, Madrid, Mantova, Modena non ebbe ripercussioni dirette sulla pratica violinistica milanese, piuttosto la sua città natale lo vide tornare nelle vesti di operista, cantante e musicista di scena per alcuni titoli andati in scena al Teatro Regio Ducale fra il 1686 e il 1694.³⁶⁰ Nonostante non vi siano evidenze di un particolare beneficio tratto dai musicisti milanesi dall'opera teorica e pratica dell'illustre concittadino, la fioritura di Lonati nel contesto milanese degli anni '50 e '60 del Seicento solleva interrogativi che restano irrisolti circa la presenza *in loco* di una solida scuola di formazione violinistica. Decisamente più impattante sugli usi milanesi fu la inevitabile ricezione della lezione corelliana che avvenne attraverso la circolazione di partiture manoscritte e a stampa delle sue raccolte di sonate³⁶¹ e la residenza in città del violinista Carlo Zuccari (1704-1792),³⁶² discepolo dell'allievo cremonese di Corelli, Gasparo Visconti (1863-1713ca.).³⁶³ Completata la formazione con Visconti a Cremona, Carlo Zuccari ottenne i primi successi alla corte imperiale di Vienna ove si trattenne sino alla metà degli anni '30 del Settecento, stabilendosi successivamente a Milano nel 1736 dove cominciò a suonare nell'orchestra del Teatro Regio Ducale e ad insegnare violino al Collegio de' Nobili. Il carteggio di padre Giambattista Martini (1706-1784) tramanda lo scambio epistolare fra Zuccari, la contessa Elena Groana Tornielli, sua protettrice milanese, e il religioso bolognese in merito a un non precisato concorso che nel 1744 avrebbe visto in competizione per la stessa piazza di maestro di cappella lo Zuccari e Pietro Valle (+1789).³⁶⁴ Negli anni '60 il violinista si trasferì a Londra, rientrando a Milano nel decennio successivo e ritirandosi definitivamente nella natia Casalmaggiore nel 1778, ove morì nel 1792. La risonanza milanese della lezione violinistica di Zuccari è testimoniata dalla stampa delle *Sonate a Violino e*

357 BURNEY, *The present State of Music*, p. 97: «long and ingenious introductory symphonies to each *concerto*, as each part of division of the mass is sometimes called».

358 FERTONANI, *La sinfonia "milanese"*, e DAVIDE VERGA, *Tempeste di mare a Milano. Sviluppi della sinfonia milanese nella produzione di Carlo Monza*, in Antonio Brioschi, p. 357n.

359 NORBERT DUBOWY, *Lonati, Carlo Ambrogio*, in DBI e ID., *Lonati, Carlo Ambrogio*, in NGMo.

360 Per il Teatro Regio Ducale di Milano Carlo Ambrogio Lonati compose nel 1686 *L'Enea* insieme a Francesco Ballarotti (1660-1712ca.), nel 1692 con Paolo Magni *Scipione Africano* e nel 1694, con Ballarotti e Magni, *L'Aiace*.

361 A titolo esemplificativo del tipico corredo teorico-pratico di uno studente di musica, sembra opportuno citare almeno il manoscritto MS 1 m/tt dell'Archivio del Seminario di Brescia, ossia un volume miscelaneo assemblato in area milanese negli anni '50 del XVIII secolo che colleziona le 12 sonate dell'Opera V di Corelli e i Solfeggi di Leonardo Leo come compendio a una raccolta di sonate cembalistiche di esponenti della scuola milanese (Giovanni Battista Corbella, Giovanni Battista Sammartini, Gianandrea Fioroni, Gaetano Piazza, Felice Piazza, Giuseppe Paladino e Pietro Valle).

362 MICHAEL TALBOT, *Zuccari, Carlo*, in NGMo.

363 MICHAEL TALBOT, *Visconti, Gasparo* e JOHN WALTER HILL, *Visconti, Gasparo*, in NGMo.

364 MATTEO MARNI, *Studiare sotto sì gran maestro. Maestri di cappella milanesi alla scuola di padre Martini*, [in corso di stampa].

Basso,³⁶⁵ opera prima, dedicata al conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti (1698-1763)³⁶⁶ mentre la sua notorietà a livello continentale venne consacrata con l'edizione londinese del metodo *The true Method of playing an Adagio*.³⁶⁷ Le dodici sonate di Zuccari vengono composte nel momento in cui nelle accademie e nei trattenimenti domestici milanesi prende piede la formula della sonata notturna per due o tre strumenti e continuo, articolata in due tempi di cui il secondo è sempre un minuetto. Zuccari differenzia le proprie sonate violinistiche dall'archetipo corelliano e riduce la struttura penta o quadripartita in una successione di tre soli movimenti, solitamente un tempo lento iniziale, uno allegro centrale e uno ternario finale che può essere un *presto* o un minuetto, assecondando la moda che anche a Milano si stava diffondendo alla metà del secolo.

Oltre alla lezione veneziana di Vivaldi e a quella romana di Corelli, negli anni '40 del Settecento la pratica contrappuntistica napoletana approda a Milano insieme a Gianandrea Fioroni, eletto maestro di cappella del Duomo nel 1747. Il musicista pavese si formò per un quindicennio a Napoli, fra il 1730 e il 1745 circa, alla scuola di Leonardo Leo (1694-1744) presso il Conservatorio della Pietà de' Turchini.³⁶⁸ Benché la notizia del periodo di formazione napoletana di Fioroni risalga ad una raccolta di informazioni stilata dal primo biografo del musicista, il milanese Carlo Gervasoni (1762-1819),³⁶⁹ l'assenza di tracce sulla militanza giovanile del futuro maestro del Duomo sia nella natia Pavia che a Milano possono corroborare quanto le ricostruzioni hanno successivamente tramandato.³⁷⁰ I trascorsi napoletani sembrano aver agevolato la vittoria di Fioroni sugli altri concorrenti per il posto di maestro di cappella della cattedrale, meritandogli la successiva stima del mondo musicale italiano e l'apprezzamento di padre Giambattista Martini, che già si espresse a suo favore nella votazione del concorso del 1747.

365 *Sonate a Violino e Basso o Cembalo di Carlo Zuccari, di CasalMaggiore dedicate al merito impareggiabile dell'Ill.mo e Signor Conte Gioseff Antonio Arconati Visconti [...] Opera Prima*, [s.e.], [s.l.] [s.a.].

366 Benché l'edizione non sia né datata né localizzata, alcune fonti parlano di una stampa milanese degli anni '50 del Settecento. L'assenza di una datazione esplicitata e di un luogo di stampa può essere parzialmente supplita dalla dedica al conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti di cui si ritrova sul frontespizio la blasonatura araldica – una croce azzurra su fondo oro (che ad un occhio inesperto potrebbe sembrare lo stemma della città di Milano con la croce rossa su fondo bianco), seppur allo stadio attuale delle ricerche non si ravvisano in città stampatori di musica lungo tutto il secolo: se Zuccari dedica all'Arconati Visconti una raccolta di sonate, non è scontato che la stampa dell'edizione sia stata tirata a Milano; alcuni studiosi collocano l'impressione della raccolta di sonate di Zuccari attorno al 1747 (cfr. FERTONANI, *La sinfonia 'milanese'*, p. 33) Giuseppe Arconati Visconti è figura interessante nel panorama del mecenatismo culturale milanese di metà Settecento, essendo protettore e ospite dei soggiorni ambrosiani di Carlo Goldoni e proprietario di una delle più rinomate ville di delizia. Per un approfondimento sul profilo politico e mecenatistico del conte si rimanda a NICOLA RAPONI, *Arconati Visconti, Giuseppe Antonio*, in DBI, e ROBERTA CARPANI, *Pratiche teatrali del patriziato e dei nobili a Milano*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, vol. I, pp. 375-432; una descrizione della villa di delizia del conte è offerta nella dedicatoria anteposta a *La putta onorata* da Carlo Goldoni (*Le Commedie del Dottor Carlo Goldoni avvocato veneto*, Giuseppe Bettinelli, Venezia 1753, vol. II, pp. 69-71).

367 *The true Method of playing an Adagio made easy with twelve examples, in a plain manner with a bass, then with all their graces, adapted for those who study violin composed by Carlo Zuccari of Milan*, R. Bremner, Londra 1765ca.

368 Per un inquadramento del sistema formativo dei Conservatori napoletani si rimanda a *Dai Conservatori al Collegio: l'insegnamento della musica a Napoli fra Sette e Ottocento*, a c. di Rosa Cafiero, LIM, Lucca 2023 e *La formazione musicale nel Meridione d'Italia fra Viceregno e Regno*, a c. di Rosa Cafiero e Paologiovanni Maione, Turchini edizioni, Napoli 2022.

369 CARLO GERVASONI, *Nuova teoria di Musica*, Parma, Blanchon 1812, pp. 139-40: «Fioroni Giovanni Andrea, nato in Pavia verso il 1704 [recte, 1716] e morto in Milano nel 1779 [recte, 1778]. Egli fu celebre compositore di Musica ecclesiastica e maestro della rinomatissima cappella del Duomo di Milano. Apprese in tutta la sua estensione la Scienza dell'armonia in Napoli sotto l'ottima direzione dell'eccellente maestro Leonardo Leo pel corso di ben quindici anni. Le sue messe ed i suoi vesperi a otto parti reali ed altri non pochi pezzi di Musica ecclesiastica, che si conservano nell'archivio della suddetta cappella, che io pure varie volte ho inteso, e che in diverse circostanze tuttora si replicano dimostrano chiaramente il profondo sapere di questo virtuoso filarmonico». Una menzione all'ascendenza partenopea di Fioroni si ritrova anche in GIANAGOSTINO PEROTTI, *Dissertazione di Gianagostino Perotti di Vercelli*, Tipografia Picotti, Venezia 1811, p. 30: «In Milano successe a Carlo Balioni [recte, Balliani] peritissimo compositore il Fioroni, che potea competere co' migliori capi-scuola Napoletani».

370 MARCO ROSSI, *Gianandrea Fioroni, maestro di cappella in Duomo a Milano: le versioni del "Salve Regina" nel repertorio liturgico mariano*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 191-212; SVEN HANSELL, *Fioroni, Gianandrea*, in NGMo e CRISTINA CICCAGLIONE BADII, *Fioroni, Giovanni Andrea*, in BDI.

4.2.3 La ricettività dell'ambiente milanese: docenti *forastieri* ai Collegi de' Nobili

Nella sinfonia, nelle sonate solistiche, nelle sonate notturne e negli *alleluia* conclusivi dei mottetti sacri il minuetto segna la ricezione del linguaggio musicale più aggiornato trasversalmente ad ogni ambito di produzione e fruizione della musica. Il suo approdo milanese sembra coincidere con l'impiego di musicisti francesi all'interno del corpo docente dei Collegi de' Nobili, dove il minuetto era danza privilegiata nei festeggiamenti accademici.³⁷¹ Insieme all'apporto veneziano e ai frutti di una pratica strumentale di ascendenza corelliana, anche la presenza in città di musicisti provenienti dalla Francia e dalla Germania contribuì a caratterizzare lo stile galante milanese affinato fra il quarto e il quinto decennio del XVIII secolo. I libretti dei festeggiamenti accademici allestiti annualmente dagli allievi dei collegi nobiliari milanesi restituiscono, insieme ai testi recitati o intonati e l'elenco dei convittori, anche l'organigramma dei docenti di discipline umanistiche, artistiche, ginniche e musicali. Tali fonti sono state prodotte con costanza a partire dagli anni '20 del Settecento e la loro pubblicazione perdurò sino alla soppressione del Collegio de' Nobili gestito dai gesuiti nel 1773 e all'accorpamento delle istituzioni educanti nel Collegio Imperiale Longone al cambio di dirigenza impostato dalla rivoluzione repubblicana francese nel 1796. Pur nella scarsa successione di nomi e qualifiche, i libretti risultano più interessanti per consistenza e continuità rispetto alla frammentaria documentazione archivistica fortunatamente sopravvissuta.³⁷² La rilevanza dei collegi aristocratici come centri di formazione non solo della classe dirigente ma anche di un gusto condiviso non è stata ancora colta appieno dagli studiosi,³⁷³ tuttavia la compresenza dei migliori musicisti operanti in città e dei virgulti delle famiglie patrizie propiziò una diffusione endemica e rapida delle forme musicali e dello stile più alla moda attraverso i trattenimenti domestici. Le convenzioni invalse fra membri dell'aristocrazia milanese contemplavano varie forme di sociabilità, dall'assidua frequentazione del Teatro Regio Ducale, alla partecipazione a feste e accademie pubbliche sino ad occasioni più riservate come le conversazioni e i trattenimenti che si offrivano ad una ristretta cerchia di amici e convitati nelle residenze urbane e nelle ville di delizie.³⁷⁴ I carteggi settecenteschi, le testimonianze diaristiche e la stampa periodica mostrano come i contemporanei avvertissero la differenza di contesto,

371 ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza teatrale a Milano nel Settecento*, in *L'amabil rito*, vol. I, pp. 835-58.

372 Documenti sulla gestione dei piani di studi dei collegi nobiliari sopravvivono in ASMi, AG Studi P.A., b. 52.

373 Dai contributi volti a delineare un inquadramento storico delle dinamiche stilistiche milanesi settecentesche contenuti nei volumi miscelanei *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*. e *Giovanni Battista Sammartini and his musical environment*, non si coglie l'importanza dei collegi nobiliari nella formazione di un gusto musicale condiviso presso l'aristocrazia meneghina. Aspetti specifici della docenza musicale o coreutica nei collegi nobiliari sono stati dedicati alla danza (cfr. DAVIDE DAOLMI, *Il ballo negli allestimenti settecenteschi del collegio imperiale Longone di Milano*) e alla docenza del mandolino (cfr. MARGHERITA CAPUTO, *L'insegnamento del mandolino nei Collegi dei Nobili di Milano*). Uno sguardo complessivo sul fenomeno, sulle abitudini musicali, sui docenti e discenti coinvolti è stato condotto dallo scrivente: MARNI, *Trattenimenti musicali nelle dimore milanesi settecentesche*.

374 ALESSANDRO CONT, *Giovin signori. Apprendisti del gran mondo nel Settecento italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2017, pp.71-85 e CESARE MOZZARELLI, *Villa, villeggiatura e cultura politica tra Cinque e Settecento: riflessioni del caso milanese*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», III (1997), pp. 155-71.

partecipanti e repertori che distingueva l'accademia pubblica³⁷⁵ dal trattenimento domestico.³⁷⁶ La scelta degli autori da eseguire per diletto personale nei trattenimenti serali o l'affidamento della direzione della parte musicale dell'accademia a musicisti di chiara fama, seppur locali, riflette l'adesione consapevole a un gusto che i giovani aristocratici avevano conosciuto e assorbito negli anni della permanenza nei collegi. Parallelamente alla fiorente scuola cembalistica milanese, rappresentata da Sammartini, Corbella, Paladino, Valle e dai fratelli Piazza, l'affermazione della sonata notturna in due movimenti come genere proprio del repertorio cameristico milanese passa anche attraverso la militanza di musicisti forestieri. Dal libretto della festa accademica *Le gare di onore ne' cimenti de' giuochi olimpici*³⁷⁷ si apprende che nel 1730 al Collegio de' Nobili gestito dai gesuiti in Porta Nuova erano attivi come maestro di violino il Todeschino e come docente di violoncello il Fiamminghino. Di origini tedesche o elvetiche, Johan Friederich Schraifoghel – Gianfederico Todeschino – è registrato una prima volta nel 1711 come violinista nell'orchestra che partecipò alle celebrazioni centenarie novaresi per il patrono S. Gaudenzio,³⁷⁸ militò successivamente nelle fila dell'orchestra del Teatro Regio-Ducale e fu primo violino della cappella reale dal 1721;³⁷⁹ nel 1734 risulta iscritto alla congrega de' Musici in S. Fedele.³⁸⁰ Il Todeschino mantenne

375 Nel luglio 1770 Charles Burney partecipa ad un'accademia domestica e ne lascia un'accurata descrizione: «In Italia un concerto privato prende il nome di accademia; al primo cui assistetti partecipavano soltanto dilettanti; il padrone di casa era il primo violino ed aveva un'ottima mano; vi erano inoltre dodici o quattordici esecutori tra cui alcuni buoni violinisti, due flauti traversieri, un violoncello e un piccolo contrabbasso. Eseguiro a abbastanza bene alcune sinfonie del nostro Bach, che differiscono da quelle stampate in Inghilterra; tutta la musica qui è manoscritta. Ma quello che mi piacque di più fu la parte vocale del concerto, eseguita dalla padrona di Casa: aveva una bella voce dal timbro gradevole, eseguiva bene i trilli, con gusto ed espressione appropriati allo stile della musica. Cantò stando seduta, con il foglio sul leggio dello strumento, alcune graziose arie di Traetta con grande semplicità» (BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, p. 41). Si citano inoltre, a titolo d'esempio, alcune recensioni comparse sulla stampa periodica milanese circa accademie allestite nelle residenze urbane di famiglie aristocratiche: *Ragguagli di Varj Paesi* dell'11 settembre 1748: «Fu Sua Eccellenza il Sig. Generale Conte Gian-Luca Pallavicini Governatore di questo Reale Castello ec. durante la sua dimora fatta in questa Metropoli, trattato nella propria Casa co' più manifesti segnali di magnificenza e stima da Sua Eccellenza il Sig. Don Filippo Sforza Visconti Doria Marchese di Caravaggio, essendovi tenuta Venerdì sera copiosa Accademia di Suoni e Canti de' più celebri Professori; ed in quella del seguente Sabato un'altra non meno applaudita di Signori Dilettanti nel Suono e nel Canto». *Ragguagli di Varj Paesi* del 3 novembre 1751: «Giovedì scorso arrivò da Genova la Signora Marchesa Donna Selvaggia Doria, Sposa del Sig. Marchese Fiorenza, accompagnata da sua Madre la Signora Donna Lelia Grimaldi Doria, Principessa d'Angri, e da altra Nobiltà sì Genovese, che di questa Città, portatasi ad incontrarla, i quali furono tutti da Sua Eccellenza il Sig. Conte Governatore accolti a sontuosissimo pranzo, e cena. Domenica sera poi la medesima Eccellenza Sua diede ne' soliti suoi magnifici Appartamenti, splendidamente illuminati, un'Accademia di suono e canto, dove tra' bellissimi concerti del celebre nostro San Martini, s'udirono più volte con estremo gradimento i rinomati 2 Signori Cantanti, la Viscontini, ed Egiziello; essendovi intervenuta tutta la Nobiltà, sì masculina, che femmenina, che si trovava in Milano. Dopo l'Accademia, la medesima S. E. diede una lautissima Cena, servita di tutte le Regalie, che dar poteva la Stagione, di frassi e di magro, e de' più isquisiti liquori, a tutta la Nobiltà, che v'intervenne, la qual cena fu seguita dal Ballo, che durò fin verso le undici della notte». *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 dicembre 1766: «Desiderandosi i Signori Presidenti al governo della Biblioteca Ambrosiana, di cui il Prelato Borromeo è perpetuo Conservatore, di attestare al Pubblico la concepita allegrezza per l'esaltazione alla Sagra Porpora dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Vitaliano Borromeo, non furono contenti di una nobile illuminazione per tre sere, subito che ne fu recata la felice nuova, ma inoltre decretarono, che se ne rendessero solenni grazie a Dio con tutta la magnificenza possibile nella vicina Chiesa del Santo Sepolcro giovedì scorso 18 del corrente mese ... la Funzione, la quale fu in ogni sua parte compitissima sì per l'affollato concorso, come per la squisitissima Musica, e scelta Sinfonia, da cui fu accompagnata [...] Nelle sopradette due sere poi per compimento della decorosa solenne Festa si vide illuminata la grande Sala della Biblioteca restata aperta tutto il giorno per appagare la curiosità de' Concorrenti, ove miravasi esposto il Ritratto del novello Porporato, e tennesi replicata sontuosa Accademia di Sinfonia da più esperti Dilettanti di questa Città, con frapporsi Cantate di valente Professore».

376 Attraverso l'espedito letterario di uno scambio epistolare fittizio il conte Pietro Verri affida alla redazione della rivista illuminista *Il Caffè* il resoconto delle consuetudini invalse nell'aristocrazia cittadina in occasione dei soggiorni nelle ville suburbane. Tra svaghi, conversazioni, esercizi ginnici e trattenimenti alla musica è riservato un posto di riguardo: «Le altre sere talvolta le passiamo colla musica, tre della nostra compagnia son buoni sonatori, e formano un concerto a tre, eseguendo delle sonate a tre stromenti, delle quali come appunto di più facile esecuzione il Marchese ha fatto una copiosa e scelta raccolta ne' suoi viaggi, e la conserva legata in diversi volumi. Frattanto altri giuoca, o legge, o ascolta, o ragiona come piace» ([Pietro Verri], *Le delizie della villa, in Il Caffè*, Pietro Pizzolato, Venezia 1766, vol. I, pp. 196-207).

377 *Le gare di onore ne' cimenti de' giuochi olimpici. Accademia di lettere, e d'arti cavalleresche tenuta da' signori convittori del Collegio de' Nobili di Milano de' padri della Compagnia di Gesù [...]*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1730.

378 *Enciclopedia della Musica*, Rizzoli-Ricordi, Milano 1970, vol. IV, p. 191.

379 ASM, AG Culto P.A., b. 1079.

380 RIVA, *La Congrega de' Musici*, p. 131.

l'insegnamento nel collegio gesuita per tutti gli anni '30, verosimilmente sino alla seconda metà del decennio successivo; la non molta musica che gli è sopravvissuta potrebbe essere stata prodotta per le esigenze accademiche e didattiche del collegio gesuita. Michael Talbot analizzando le sonate per violino solo e continuo e i concerti per violino e archi del Todeschino ne sottolinea l'estraneità alla lezione corelliana, diretta o mediata da Gasparo Visconti, rintracciando piuttosto affinità col bolognese Giuseppe Torelli.³⁸¹ Il libretto dell'azione accademica del 1730 cita un altro musicista forestiero impiegato come docente di strumento al Collegio de' Nobili, il violoncellista Antonio Goré detto Fiaminghino. Proprio fra gli anni '20 e gli anni '30 del secolo il violoncello gode in città di un momento di grazia, giusta la compresenza dei violoncellisti e compositori Giovanni Perroni e Antonio Negri; il Fiaminghino s'inserisce nel solco di una tradizione recente e fortunata mantenendo incarichi in città per oltre mezzo secolo, se si può identificare in lui l'Antonio Fiaminghino cui sono versate retribuzioni come maestro di cappella della chiesa di S. Maria alla Porta nel 1785³⁸² e S. Maria delle Grazie nel 1786.³⁸³

Philibert Journal, musicista francese che fra il 1734 e il 1741 è registrato dai libretti come docente di traversiere (o *flutta*) al collegio gesuita, può essere considerato uno dei responsabili dell'introduzione a Milano di uno degli strumenti più caratteristici e apprezzati nei decenni centrali del Settecento. Sulla prassi milanese che vede l'impiego frequente del flauto dritto sia nel repertorio solistico che in quello cameristico³⁸⁴ – curiosamente non in quello sacro, mancando qualsiasi occorrenza – s'innesta e si affianca l'uso del flauto traverso che, nel giro di un paio di lustri, soppiantò totalmente il flautino. L'insegnamento del flautino è proposto al Collegio Longone dei barnabiti sino al 1733 e al Collegio de' Nobili dei gesuiti sino al 1736, mentre Journal è regolarmente nel corpo docente dal 1734. Dal 1750 il tedesco Giovanni (Johann) Aber terrà contemporaneamente la docenza di traversiere in entrambi i collegi, in quello dei gesuiti sino alla soppressione del 1773 mentre in quello dei barnabiti la sua presenza è segnalata almeno fino al 1787; secondo Alberto Basso, Giovanni Aber risulterebbe ancora fra le fila degli orchestrali del Teatro alla Scala nel 1799.³⁸⁵ La biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano ha ricevuto attraverso le donazioni del collezionista Gustavo Nosedà alcuni concerti, sonate a tre e quattro parti composte da Giovanni Aber nella seconda metà del Settecento dai quali si evince il superamento della forma della sonata notturna pur a fronte del rispetto delle convenzioni dello stile galante.³⁸⁶

La coincidenza fra l'avvento dei musicisti francesi e la riproposizione pressoché esclusiva di minuetti nei contesti accademici sembra segnare, fra gli anni '30 e '40 del Settecento, un cambio di passo nelle convenzioni milanesi: i giovani aristocratici che nei collegi si sono formati suonando o danzando minuetti³⁸⁷ accumulano un repertorio di consumo spendibile nelle occasioni domestiche che ricalca quanto sperimentato nel quinquennio di formazione.³⁸⁸ Suonare e danzare minuetti divenne uno *status* che apportò notevoli ripercussioni sulle abitudini della sociabilità milanese, agevolando la propagazione dello stile galante in teatro, nelle accademie, nei trattenimenti domestici e sulle cantorie delle chiese,

381 MICHAEL TALBOT, *Certainly Milanese, possibly Swiss: the violinist and composer Johann Friedrich Schreivogel (fl. 1707-1749)*, «Schweitzer Jahrbuch für Musikwissenschaft», pp. 41-68.

382 ASMi, AmFR, b. 1463.

383 ASMi, ArFR, b. 1435.

384 Le edizioni londinesi delle sonate composte da Giuseppe e Giovanni Battista Sammartini citano infatti nei frontespizi il termine *german flute* che, nell'uso coevo, indica più che il flautino (flauto a becco) il traversiere (flutta); essendo state tirate negli anni '40 in un ambiente culturalmente e geograficamente distante da Milano, queste attestazioni possono essere considerate come la consacrazione continentale di uno strumento che già da un paio di decenni stava riscontrando in maniera sempre maggiore il favore dei suonatori e degli ascoltatori.

385 ALBERTO BASSO, *Aber, Johann*, in NGMo.

386 Aber, adottando spesso la struttura bipartita per i suoi trii e le sue sonate, non mantiene il minuetto come secondo tempo ma preferisce adottare un tempo binario veloce.

387 ZANLONGHI, *Teatri di formazione*, pp. 305-07 e ANNA LAURA BELLINA, *Mitridate, Ruggiero e Lucio Silla. Tre allestimenti intorno a Parini*, in *L'amabil rito*, vol. I, p. 761.

388 Dalla compulsazione dei libretti a stampa si può ricavare una durata approssimativamente quadriennale o quinquennale del periodo di formazione collegiale dei giovani aristocratici milanesi. La frequentazione dei collegi nobiliari è una costante trasversale nella formazione del patriziato italiano nei secoli XVII e XVIII, riscontrando nelle più importanti città scuole deputate a questo scopo affidate alle cure di gesuiti, barnabiti, somaschi e scolopi. Sull'uso di formare la classe dirigente nei collegi nobiliari si veda il contributo più aggiornato di CONT, *Giovini signori* (un'ampia nota bibliografica sui testi dedicati ai collegi disseminati per l'Italia si trova a p. 10).

arrivando a contaminare persino l'ambiente istituzionalmente asettico della cattedrale con le 'galanterie'.³⁸⁹ Quando la fisionomia della declinazione milanese dello stile galante era ormai codificata, due musicisti stranieri del calibro di Johann Christian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart si misurarono con il linguaggio musicale in voga a Milano ottenendo discreti risultati, l'uno con alcuni saggi di grandi partiture sacre,³⁹⁰ l'altro con *Mitridate*, *Ascanio in Alba*, *Lucio Silla* ed *Exultate, jubilate*.³⁹¹ Da uno sguardo retrospettivo al contesto che ha visto prima formarsi e poi fiorire i maestri di cappella milanesi attivi nei decenni centrali del XVIII secolo si comprende come la posizione geografica della città di Milano abbia determinato anche la fisionomia di uno stile musicale *sui generis*. Ideale centro della pianura padana, tappa obbligata negli scambi commerciali, nelle trattative diplomatiche e negli itinerari dei *grandtouristi* (sebbene meno interessante di Roma o Napoli, per quanti ricercavano i fasti della classicità greco-romana),³⁹² il capoluogo ambrosiano seppe distillare nel proprio linguaggio musicale quanto i frequentatori delle sue dimore, del suo teatro, dei suoi collegi e delle sue chiese seppero apportare, giovandosi al contempo di una posizione invidiabile per esportare il suo stile nel resto d'Europa guardando verso Vienna, Londra e Parigi. Giuseppe Carpani (1751-1825)³⁹³ si accorse dell'ascendenza milanese delle sinfonie dei classicisti viennesi, evidenziando la derivazione sammartiniana delle prime sinfonie di Franz Joseph Haydn.³⁹⁴ Il librettista milanese impreziosisce la trattazione sulla genesi della sinfonia classica viennese con la sua testimonianza diretta sulle commissioni periodiche che Sammartini riceveva dai dignitari della corte viennese negli ultimi anni della sua vita.³⁹⁵ Mentre a Milano lo stile

389 MARILENA LATERZA, *Galanterie sotto le guglie: galant schemata e funzioni formali nella produzione di Giuseppe Sarti per il Duomo di Milano*, «Rivista italiana di Musicologia», LII (2017).

390 Benché gli archivi milanesi non ne abbiano ancora restituito l'atto di battesimo, premessa indispensabile per far ottenere all'ultimo figlio di Johann Sebastian Bach, Johann Christian, il posto di secondo organista del Duomo dietro interessamento del cavaliere Agostino Litta, Giovanni Bacchi diede prova di aver assimilato il linguaggio musicale, la prassi e le consuetudini vigenti nelle cappelle musicali meneghine con il battesimo compositivo di un grandioso vespro e messa da Requiem che videro la luce nel 1757 con la benedizione di padre Giambattista Martini. Il soggiorno milanese di Giovanni Bacchi è stato studiato approfonditamente, specialmente nel suo rapporto con padre Martini e il benefattore Agostino Litta, da RICCARDO ALLORTO, *Gli anni milanesi di Johann Christian Bach*, Ricordi, Milano 1992.

391 Si omette la citazione alle molte monografie mozartiane e alle pubblicazioni più o meno scientifiche che raccolgono le memorie dei ripetuti soggiorni mozartiani a Milano fra il 1769 e il 1773, rimandando piuttosto ad una attenta disamina del confronto fra Mozart e lo stile galante milanese esplicitato attraverso scelte formali, contenutistiche e d'organico: COLLARILE, *Reminiscenze milanesi nel Requiem in Re minore*, pp. 161-206 e PALIDDA, *Exultate, jubilate: musica sacra?*, pp. 207-26, in «*La nostra musica di chiesa è assai differente...*», RENATO MEUCCI, *Les "serpentine" utilisés par Mozart à Milan*, «Musique image-instruments», VI (2004), pp. 180-87 e MARNI, *Mottetti sacri nella Milano del XVIII secolo*.

392 Per un inquadramento del fenomeno del *grand tour* settecentesco si rimanda a ATTILIO BRILLI, *Le vie del Grand Tour*, Il Mulino, Bologna 2025 e CESARE DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2014, dai cui volumi emerge come l'assenza di notevoli sopravvivenze archeologiche d'età classica abbia pregiudicato la città di Milano nel percorso consueto dei *grandtouristi*, benché per scendere verso Roma o Napoli tutti dovessero comunque passarci e visitarla.

393 GIAN PAOLO MARCHI, *Carpani, Giuseppe*, in DBI.

394 GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine*, Candido Buccinelli, Milano 1812, pp. 56-57: «Di quanti sopra ho nominati e di quanti altri per brevità tralascio, nessuno io credo somministrò più occasione di meditare e di osservare al nostro Haydn, che il già nominato Emanuele Bach, ed il milanese Sammartini. Haydn confessava apertamente ciò che doveva (e lo diceva moltissimo) al Bach, ma più volte mi disse di non dover nulla al secondo, aggiungendo di più ch'egli era un imbroglione. Io però ne appello a chiunque vorrà imparzialmente esaminare le prime composizioni dell'Haydn, e confrontarle con quelle del Sammartini. Vedrà di quante idee, di quante bizzarrie e di quante invenzioni di questo rinomato scrittore si giovasse l'Haydn, non già da vile plagio ma da maestro». La questione è stata ampiamente sviscerata e commentata anche da FERTONANI, *La sinfonia 'milanese'*, pp. 20-40.

395 CARPANI, *Le Haydine*, pp. 61-2: «Mi resta a spiegarvi come l'Haydn di Vienna potesse trar profitto dai parti originali e numerosi del Sammartini di Milano. Non mi sarà difficile, se m'ascoltate. Prima del Pallavicini, era stato governatore della Lombardia Austriaca il conte d'Harrach. Questi aveva il primo portata a Vienna la musica del Sammartini, la quale subito ottenne applausi e voga in quella gran capitale così amante d'un tal genere di passa tempi. Il conte Palsi gran cancelliere d'Ungheria, il conte Schomborn e il conte Mortzin, facevano a gara in procurarsene della nuova, e la sfoggiavano in que' loro concerti quasi giornalieri. L'Haydn, giovinetto e studioso, poté e dovette udirla più volte, e più ancora quando passò dal servizio del conte Motzin a quello del principe Niccola Esterhaszy, dove se ne aveva di nuova ogni mese, atteso che il principe fissato aveva al suo servizio, siccome il conte Palsi, anche la lontana penna di Sammartini. Sino allo spirare di questo maestro vi fu in Milano un banchiere di nome Castelli, destinato dal principe a pagargli otto zecchini d'oro per qualunque composizione gli desse per sua altezza. Sammartini doveva darne almeno due al mese; ma era in suo balia fornirne di più al prezzo indicato. Io mi sovvengo benissimo d'aver udito nella mia gioventù il banchiere lagnarsi col Sammartini, già fatto vecchio e pigro nello scrivere, che da gran tempo non gli aveva fatto continue ricerche: al che il Sammartini sogghignando soleva rispondere: "farò,

sammartiniano andava incontro ad una inevitabile caduta semantica, originata dall'evoluzione tardosettecentesca della sensibilità galante ad opera di autori di seconda generazione come Felice Piazza, Francesco Pogliani (1731-1791) o Carlo Monza, a Vienna le sinfonie milanesi suscitavano interesse, incontravano il favore del pubblico e divennero tratto distintivo del modo più moderno di comporre musica.

5 La geografia della musica e della cultura milanese

La ricognizione delle fonti musicali primarie impone una riflessione sulla circolazione contemporanea della musica composta per Milano lungo tutto il Settecento che non prescinda dalla comprensione dell'influsso esercitato dalle vicende della storia politica sulle dinamiche prettamente biblioteconomiche. La localizzazione delle partiture milanesi negli archivi musicali italiani e stranieri non è un mero esercizio di censimento ma avvia una riflessione sulla ricezione di questo repertorio in ambienti più o meno permeabili che restituisce rapporti di discepolanza, ammirazione e consumo. Limitando l'indagine alla musica sacra – giacché i fondi musicali delle famiglie aristocratiche confluirono solo recentemente in archivi e biblioteche pubbliche seguono spesso le complesse dinamiche dei passaggi ereditari – si nota come la lezione milanese sia stata recepita disordinatamente e senza una apparente *ratio* in contesti sia prossimi che molto lontani. Indipendentemente dalla questione rituale, sostanzialmente inesistente o non avvertita sino al tramonto della società d'antico regime e all'avvento dei rivoluzionari francesi in ragione della perfetta birtualità vigente in città e dell'impiego simultaneo dei musicisti milanesi nelle chiese di entrambi i riti, il naturale bacino d'utenza della locale produzione sacra coincide con il vasto territorio diocesano. Molte chiese prepositurali – ovvero poste a capo di una circoscrizione ecclesiastica e territoriale che raccoglieva mediamente una decina di borghi con le relative parrocchie – alla metà del Settecento risultano dotate di una cappella musicale o, almeno, di un organista stabilmente stipendiato. Compatibilmente con lo stato degli studi è stato possibile ricostruire le abitudini musicali di alcune delle più insigni chiese del forese fra il XVII e il XIX secolo, applicandone per estensione il funzionamento anche alle basiliche dei borghi più popolati, alle collegiate e alle prevosture.

Il Duomo di Monza, la basilica di Varese, il santuario di Vimercate e alcune prepositurali della campagna milanese conservano documentazione archivistica e partiture utili per restituire la prassi liturgico-musicale invalsa nel Settecento, esemplificando il legame di mutuo scambio sussistente fra la città e il forese attraverso la circolazione di partiture e musicisti. La Collegiata di S. Giovanni Battista in Monza, sede di un capitolo che per antica tradizione celebra il rito romano pur trovandosi sottoposto all'autorità dell'arcivescovo ambrosiano, da tempi remoti disponeva di un collegio di cantori che divenne cappella musicale. Nel Settecento s'infittirono i rapporti con l'ambiente musicale milanese giusta l'assunzione di Giuseppe Orlandi Confalonieri come nuovo maestro di cappella nel 1729, musicista dichiarato allievo del milanese Giacomo Cozzi³⁹⁶ e la presenza di membri della famiglia Zucchinetti – maestri di cappella della basilica di Varese,³⁹⁷ trasferitisi nella seconda metà del secolo nel Duomo monzese³⁹⁸ – nei concorsi per l'elezione dei maestri di cappella e degli organisti del Duomo di Milano.³⁹⁹ L'archivio musicale della Collegiata di S. Giovanni Battista in Monza attesta, come prevedibile, l'impiego secolare di musica milanese spaziando dal secondo Seicento all'età napoleonica e oltre, con una Messa solenne composta dal maestro di cappella di corte di Eugenio di Beauharnais, Bonifazio Asioli.⁴⁰⁰ Altri autori milanesi

farò, ma il cembalo m'ammazza" ciò non ostante il solo archivio musicale di casa Palsi vanta più di mille composizioni di questo autore».

396 ROSSANA DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, Forni, Bologna 1969, pp. XXXIX-XL.

397 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, p. XLI.

398 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*: Giovanni Bernardo Zucchinetti venne eletto maestro di cappella del Duomo di Monza nel 1757 mentre era ancora impegnato per contratto a Varese; a causa dell'età avanzata nel 1784 fu coadiuvato dai figli Giovanni Maria e Luigi che ressero la cappella e furono organisti sino al 1820, quando fu assunto Feliciano Strepponi, padre della seconda moglie di Giuseppe Verdi.

399 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, pp. XLI-XLIII.

400 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, p. 101: *Messa del Maestro Bonifazio Asioli*, b. 289.

presenti sono Barnaba Bonesi,⁴⁰¹ Paolo Brambilla,⁴⁰² Giacomo Cozzi,⁴⁰³ Gianandrea Fioroni,⁴⁰⁴ Carlo Monza,⁴⁰⁵ Francesco Pogliani,⁴⁰⁶ Pietro Ray⁴⁰⁷ e Bonaventura Terreni.⁴⁰⁸

Ancorché ecclesiasticamente meno rilevante del Duomo della vicina Monza, un consistente fondo di partiture milanesi si trova depositato presso l'archivio del Santuario della Madonna del Rosario e la chiesa prepositurale di S. Stefano di Vimercate (MB). Oggetto di un attento studio⁴⁰⁹ e catalogazione, il fondo musicale della località brianzola testimonia l'attività di una cappella musicale del forese le cui incombenze erano ordinariamente assolute da musicisti operanti *in loco* ma che, in occasioni straordinarie, ricorreva annualmente alle prestazioni di maestri di cappella, cantori e strumentisti provenienti dalla città. Con i suoi 685 manoscritti musicali prevalentemente settecenteschi il fondo musicale di Vimercate raccoglie partiture di tutti i maestri di cappella operanti a Milano che, stando alle evidenze documentali, erano soliti recarsi nel santuario o nella prepositurale vimercatese per dirigere l'esecuzione delle proprie musiche. Fra i maestri di cappella milanesi attestati a Vimercate si annoverano Giovanni Maria Appiani,⁴¹⁰ Johann Christian Bach,⁴¹¹ Giovanni Battista Beluschi,⁴¹² Ferdinando Bonazzi,⁴¹³ Barnaba Bonesi,⁴¹⁴ Paolo Bonfichi,⁴¹⁵ Giovanni Cantù,⁴¹⁶ Michelangelo Caselli,⁴¹⁷ padre Giandomenico Catenacci,⁴¹⁸ Melchiorre Chiesa,⁴¹⁹ Giovanni Colombo,⁴²⁰ Giacomo Cozzi,⁴²¹ Andrea Stefano Fiorè,⁴²² Gianandrea Fioroni,⁴²³ don Giorgio Formenti,⁴²⁴ Francesco Mazzucchelli,⁴²⁵ Francesco Antonio Messi,⁴²⁶ Ambrogio Minoja,⁴²⁷ Carlo

401 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza: Motetto a voce sola di Basso Del Sig.r Barnaba Bonesi*, b. 301.

402 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, p. 103: *Graduale per la Messa del S.to Natale* (b. 297) e *Christe Eleison a Due Cori Del Sig. Maes.o Brambilla* (b. 296).

403 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, pp. 106-07: *Responsoria Hebdomadae Sanctae* (bb. 56. 57 e 59).

404 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, p. 107: *Per l'Assunzione della B.V.M. Motetto a voce sola di Basso del Sig.r Fioroni*, b. 301.

405 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, p. 112: *Cantata a voce sola di Basso per il Giorno di S. Pietro Apostolo e Motetto per voce sola di Basso del Sig.r Carlo Monza per il giorno di tutt'i Santi* (b. 301).

406 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, p. 157: *Motetto a voce sola di Basso per la Messa della notte del SS.mo Natale del Sig.r Pogliani*, b. 301.

407 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, pp. 157-61. L'archivio del Duomo di Monza conserva 14 composizioni di Pietro Ray che, pur non assumendo titolarmente la piazza di maestro di cappella, fu contemporaneamente attivo in città e impegnato nella chiesa milanese di S. Maria della Passione, oltre che docente al Conservatorio.

408 DALMONTE, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, p. 168: *Motetto a voce sola di Basso Per la Dedicazione della S.ta Chiesa Del Sig.re Bonaventura Terreni*, b. 301.

409 MARIATERESA DELLABORRA, *Il sacro sconosciuto: inediti sammartiniani a Vimercate*, «Fonti Musicali Italiane», VI (2001), pp. 7-19, EAD., *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 2000, EAD., *Le cappelle musicali della pieve di Vimercate in età barocca*, in *Barocco Padano 2*, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 1999, pp. 363-84 e EAD., *Storia delle cappelle musicali in Vimercate tra 16 e 19 secolo*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XIX/2-1998, pp. 67-94).

410 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, p. 49: 1 partitura.

411 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 49-51, 4 partiture.

412 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 51-84. Giovanni Battista Beluschi, dopo anni di direzione della cappella musicale di Vimercate, concluse la propria carriera con le medesime mansioni nei primi anni '90 del Settecento quando risulta stipendiato dalle chiese milanesi di S. Bartolomeo, S. Girolamo, S. Maria del Giardino e S. Maria della Visitazione in S. Sofia; 81 partiture.

413 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 84-5, 2 partiture.

414 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, p. 85, 1 partitura.

415 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 85-6, 3 partiture.

416 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 88-9, 1 partitura.

417 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, p. 89, 2 partiture.

418 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 89-90, 2 partiture.

419 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 90-1, 3 partiture.

420 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, p. 91, 1 partitura.

421 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 91-92, 2 partiture.

422 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, p. 92, 1 partitura.

423 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 93-126, 99 partiture.

424 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, p. 126, 1 partitura.

425 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 130-31, 1 partitura.

426 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 131-33, 8 partiture.

427 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 133-35, 5 partiture.

Mojoli,⁴²⁸ Carlo Monza,⁴²⁹ Giuseppe Paladino,⁴³⁰ Carlo Pestalozza,⁴³¹ Felice Piazza,⁴³² Gaetano Piazza,⁴³³ Francesco Pogliani,⁴³⁴ Agostino Quaglia,⁴³⁵ Giovanni Battista Sammartini,⁴³⁶ Giuseppe Sarti,⁴³⁷ Bonaventura Terreni,⁴³⁸ Pietro Valle,⁴³⁹ Giuseppe Vignati⁴⁴⁰ e Carlo Zuccari,⁴⁴¹ per un totale di 282 partiture. Pur non avendo conservato partiture ma solo documentazione archivistica comprovante la presenza di una cappella musicale, si possono citare le chiese prepositurali di Gorgonzola (MI)⁴⁴² e Settala (MI).⁴⁴³

Il capoluogo ambrosiano si trovava al centro di una fittissima rete di rapporti che lo legava con tutti i borghi del forese, dei cui diritti feudali erano detentori molti esponenti del patriziato urbano. I titoli comitali, marchionali e ducali della nobiltà milanese trovano corrispondenza nell' infeudazione di località del vasto contado e talvolta superano la giurisdizione diocesana, aggregando gran parte delle diocesi di Pavia e alcune zone di quelle di Lodi, Tortona e Novara.⁴⁴⁴ Il caso quantitativamente più rilevante è legato alla potente famiglia Borromeo che conserva tutt' ora nel palazzo dell' Isola Bella un nutritissimo archivio musicale sedimentato lungo gli ultimi quattro secoli, con partiture di autori milanesi destinate al trattenimento domestico, alle accademie e alle funzioni allestite nelle cappelle palatine e nelle chiese di giurisdizione disseminate fra la città e il contado. La composizione dei repertori di casa Borromeo, pubblicati nel recente catalogo del fondo musicale,⁴⁴⁵ trova corrispondenza e restituisce corpo ad allestimenti musicali occasionali documentati dalle fonti coeve per solenni celebrazioni patrocinate, esecuzioni domestiche nelle residenze urbane e nelle ville di delizia e altre occasioni di sociabilità nobiliare.⁴⁴⁶

Come testimoniato da recensioni apparse sulla stampa periodica milanese, da qualche libretto, da pubblicazioni encomiastiche e documenti d' archivio, il mecenatismo musicale degli aristocratici milanesi non era limitato ad altari o chiese di patronato in città ma sovente ricadeva anche sulle parrocchie dei borghi da loro infeudati. Il *Giornale di Milano* riferisce dei solenni festeggiamenti con musica allestiti fra l' estate e l' autunno del 1743⁴⁴⁷ per l' elezione alla cattedra arcivescovile di Milano di monsignor Giuseppe

428 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, p. 135, 1 partitura.

429 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 135-38, 7 partiture.

430 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 138-41, 11 partiture.

431 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, p. 142, 2 partiture.

432 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 143-45, 6 partiture.

433 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 145-48, 10 partiture.

434 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 149-52, 11 partiture.

435 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, p. 153, 1 partitura.

436 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 153-55, 4 partiture.

437 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, p. 155, 1 partitura.

438 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 157-59, 6 partiture.

439 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, pp. 159-60, 3 partiture.

440 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, p. 160, 1 partitura.

441 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell' Archivio Plebano di Vimercate*, p. 161, 2 partiture.

442 MATTEO MARNI, *Laus ejus in ecclesia Sanctorum. Storia della musica nella chiesa nella Prepositurale di Gorgonzola*, «Storia in Martesana», XIII (2022), pp. 1-12 e ID., *Tre secoli di storia della musica nel territorio della Martesana*, «Storia in Martesana», XII (2020), pp. 1-15.

443 TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto*, pp. 7-20.

444 MILANO, *le grandi famiglie. Nobiltà e borghesia, le radici del carattere milanese e lombardo*, a c. di Roberto Cordani, Celip, Milano 2008 e DANTE ZANETTI, *La demografia del patriziato milanese nei secoli XVII, XVIII e XIX*, Istituto di storia economica, Pavia 1968.

445 ENRICO BOGGIO, *Il fondo musicale dell' Archivio Borromeo dell' Isola Bella*, LIM, Lucca 2003.

446 ADELE BURATTI MAZZOTTI, *Clelia Grillo Borromeo Arese: una femme savante del Settecento milanese nelle carte dell' archivio di famiglia*, Cattaneo Editore, Annone Brianza 2020; *Clelia Grillo Borromeo Arese: un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica*, a c. di Dario Generali e Andrea Spiriti, Olschki, Firenze 2011 e CINZIA CREMONINI, *Ritratto politico cerimoniale con figure: Carlo Borromeo Arese e Giovanni Tapia, servitore gentiluomo*, Bulzoni, Roma 2008.

447 La prima recensione compare sul *Giornale di Milano* del 26 giugno 1743, il resoconto degli ultimi festeggiamenti, che proseguirono almeno fino a ottobre, compaiono sul numero del 9 ottobre e riferiscono della parrocchia del Vigentino nei Corpi Santi di Milano: «Domenica scorsa nella Parrocchiale di Vigentino, per render grazie a S. D. M. della degnissima promozione alla Sacra Porpora di S. E. il Sig. Cardinale Pozzobonelli nostro Arcivescovo, da quel Sig. Curato Carlo Luigi Proserpio, assistito da numeroso Clero, e dal concorso del Popolo, fu intonato solenne Te Deum, proseguito da scelta Musica, e quindi cantata la gran Messa di Nostra Signora del SS. Rosario, per implorare col patrocinio della B. Vergine prosperità e salute al Porporato Pastore. Tal funzione fu prevenuta nella sera antecedente con illuminazione copiosa del Campanile e della facciata della Chiesa, ornata con Iscrizione, e l' Effigie di S. Em., colle scariche de' Mortari, e molti Razzi; essendosi replicata la

salva all'intonamento dell'Inno Ambrosiano, con numerosissimo concorso di Persone, intervenute da varie parti, ancora lontane».

Pozzobonelli nelle chiese di Bollate (MI),⁴⁴⁸ Arosio (CO),⁴⁴⁹ Vermezzo (MI),⁴⁵⁰ Lomazzo (CO),⁴⁵¹ Figino (CO),⁴⁵² Caronno Pertusella (VA),⁴⁵³ Arluno (MI),⁴⁵⁴ Binago (CO)⁴⁵⁵ e Buscate (MI),⁴⁵⁶ tutti possedimenti

448 *Giornale di Milano* del 26 giugno 1743: «Giunta alli 19 a Novate Pieve di Bolate questa faustissima notizia, mentre il numeroso Clero e Popolo stava congregato per celebrare in quella Chiesa la Festa de' gloriosi Martiri Tutelari Protaso e Gervaso, subito quel zelante Parroco Sig. Gianandrea Redaello fece cantare solenne Te Deum a più Cori di scelta Musica e Sinfonia, sotto il festevole rimbombo di Timpani e Trombe, e la scarica di una copiosa Salva di Mortaretti; interrotta dalle acclamazioni, e da' Viva giulivi del copiosissimo Popolo, colà accolto da tutte le parti di quel contorno».

449 *Giornale di Milano* del 26 giugno 1743: «Ricevutasi Mercoledì in Arosio la notizia della più volte mentovata promozione a questo nostro Arcivescovado nella Persona di Monsignor Pozzobonelli, il Sig. Conte Canonico Don Benedetto Balbiani fece in essa Villa cantare con tutta solennità il Te Deum, essendo concorso tutto quel Popolo e Parrochi convicini a rendere più distinta una tale dimostrazione di giubilo».

450 *Giornale di Milano* del 3 luglio 1743: «Dopo divoto Triduo celebrato nella Parrocchiale di Vermezzo, Pieve di Rosate, stata ornata per ogni parte con ben'intesi apparati a grottesco, co' simulacri delle morali Virtù, Iscrizioni, e ritratti del Regnante Sommo Pontefice e del novello nostro Arcivescovo Monsignor D. Gioseffo Pozzobonelli, principale fra Compadroni di quel Territorio, Protettore di quel Popolo e Benefattore della Chiesa, fu Domenica scorsa cantata, con isquisita Musica e Sinfonia, la Messa Pontificale da Monsig. Proposto D. Gioseffo Visconte con l'assistenza de' Minsognori D. Gaspero Lancellotto Birago, D. Gioseffo Calchi, e D. Giulio Visconti, tutti Mitrati dell'Illustriss. E Reverendiss. Capitolo Metropolitano, serviti dal Clero di quella Pieve, avendola preceduta elegante Orazione panegirica, recitata dal Sig. Dott. Pier Antonio Ciocca; ed in appresso l'inno Te Deum, cantato sotto la scarica di copiosi Mortari, e col festevole suono di timpani e trombe, in ringraziamento a S. D. M. per sì degna ed applaudita promozione. Al dopo pranzo furono cantati i Vespri Pontificali, data la Benedizione Sacramentale all'affollato Popolo concorso, sotto reiterate scariche de' Mortari, essendosi veduti in quella sera, come nella precedente illuminati la facciata ed il Campanile, e parimenti ogni Abitazione di quel Territorio. Palesò manifestamente il suo giubilo e piacere quel Parroco il Sig. Gioseffo Codara, che nel precorso Sabato fece dare a Poveri in elemosina pane, vino, cacio e danaro». Un'altra funzione fu allestita in settembre, ragguagliata dal *Giornale di Milano* del 25 settembre 1743: «Domenica scorsa nella Parrocchiale di Vermezzo Pieve di Rosate, vagamente ornata di nobilissimi apparati a grottesco, ne' quali vedevansi intrecciate diverse Pastoral, e Cardinalizie insegne, con isquisita Musica, e Sinfonia a più Cori fu cantata Messa Pontificale all'uso de' Vescovi dall'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Don Gaetano Castiglione Arcidiacono Metropolitano, servito da tutto il Clero di quella Pieve, e da altro in buon numero, avendola preceduta eruditissima Orazione Panegirica recitata dal Sacerdote Giuseppe Maria Beretta; ed in appresso l'inno Te Deum, cantato sotto la scarica di copiosissimi Mortari, e col festevole suono di Timpani, e Trombe in ringraziamento a S. D. M. per la tanto applaudita esaltazione alla Sagra Porpora dell'E.mo Sig. Cardinale nostro Arcivescovo Don Gioseffo Pozzobonelli, principale tra' Compadroni di quel Luogo, Protettore di quel Popolo, e Benefattore di questa Chiesa. Al dopo pranzo furono in simil forma cantati i Vespri Pontificali, e data la Benedizione dell'Augustissimo Sacramento all'affollato Popolo, da diverse anche remote parti concorso, sotto le reiterate scariche de' Mortari; ed alla sera, replicate le illuminazioni, già fatte nella precedente facciata, Campanile, finestre tutte, e contrade di quel Territorio, dopo lo sbarro di quantità numerosa di razzi, fu fatta giocare una macchina assai ben'intesa di fuochi artificiali, che coronarono con soddisfazione, ed applauso universale così degna, e decorosa fonzione».

451 *Giornale di Milano* del 10 luglio 1743: «In rendimento di grazie a S. M. D. per la felicissima esaltazione al Soglio Arcivescovile di questa Metropoli dell'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Gioseffo Pozzobonelli, Domenica scorsa fu cantata solenne Messa, e Te Deum nel vasto Tempio dell'Insigne Borgo di Lomazzo, ornato con nobil e vaga Tapezzeria, e con erudite Iscrizioni allusive alla medesima promozione, sotto la replicata Scarica e Salva di Mortaretti, essendo stata ordinata sì decorosa Fonzione dallo Zelo de' R.R. Signori Curiali della medesima Chiesa in rimostranza del loro giubilo per l'elezione di così degno Pastore».

452 *Giornale di Milano* del 10 luglio 1743: «Anche nella terra di Figino, Pieve di Gagliano, appena ricevuto sì fausto annunzio fu subito per ordine del Sig. Marchese Fratello del nuovo Arcivescovo, ed uno fra' Compadroni della medesima per mano di quel R. Parroco Ratti fatta distribuire copiosa limosina di pane à poveri; Indi da quel benemerito Popolo Sabato scorso fu fatta generale Illuminazione con molti Fuochi d'Artificio, poi nelle seguente Domenica fu cantato solenne Te Deum dal Sig. Proposto di Canturio, e Vicario Foraneo Basellino con l'assistenza de' RR. Curati della Pieve, e di molti altri Sacerdoti, sotto le scariche di grande quantità di Mortaretti, essendo ancora stata recitata dal Sig. Gioseff Antonio Porro erudita Orazione in lode del medesimo Prelato. Concorsero a tale Fonzione molta Nobiltà, e Forastieri, per essere ancora spettatori dell'alta Illuminazione di Torchj e Fanali, che Domenica sera uno di que' Gentiluomini Compadroni fece fare dentro e fuori della sua Casa con suoni di vari Istromenti, e scariche di Mortari».

453 *Giornale di Milano* del 10 luglio 1743: «Nel mentovato giorno in Carono Pieve di Nerviano fu pure per lo stesso motivo cantato con Musica Solenne Te Deum, Fonzione promossa da quel zelante Parroco, e condecorata con l'intervento del Regio Feudatario e Compadroni del Territorio».

454 *Giornale di Milano* del 17 luglio 1743: «I Compossessori della Comunità di Arluno Feudo della Illustrissima Casa Pozzobonelli, in attestato del loro godimento per la degnissima promozione alla Mitra Milanese di Monsignor Don Gioseffo Pozzobonelli, Lunedì 8 del corrente fecero rendere in quella Chiesa le solenni grazie all'Altissimo, con Messa cantata da Monsignor Bernardino Campi Vescovo di Bobio con l'assistenza di varj Proposti, e Parrochi, e del Clero di quel Contorno, come pure con numerosa sceltissima Musica, e Sinfonia Nazionale e Forastiera. Dopo la quale dal medesimo Prelato fu intonato l'inno Te Deum. Restò condecorata questa gran Festa colla maggior pompa, che forse siasi veduta fuori dal recinto

del feudo della famiglia del presule; la promozione cardinalizia di Vitaliano Borromeo fu celebrata nell'oratorio della Bovisa, nei Corpi Santi di Milano, e nella chiesa prepositurale plebana di Cantù nel 1766.⁴⁵⁷ Sebbene nessuna delle recensioni nomini i maestri di cappella coinvolti nelle iniziative legate alla promozione dell'arcivescovo Pozzobonelli e del cardinale Borromeo è verosimile pensare che gli allestimenti musicali fossero affidati a professionisti assoldati dalla città più che agli organisti o responsabili delle cappelle musicali operanti presso le più insigni chiese prepositurali del forese. Qualche conferma in merito si ricava da analoghe recensioni pubblicate sui *Ragguagli di Varj Paesi* per altri allestimenti musicali in chiese extraurbane: Giuseppe Paladino fu ad Abbiategrasso (MI) nell'ottobre 1747 per dirigere la musica in occasione della canonizzazione dei santi Fedele da Simarinza e Giuseppe da Leonessa⁴⁵⁸ e a Valduggia (NO) per la traslazione del corpo di S. Costanzo nel 1752.⁴⁵⁹ per onorare i

di questa Città, tanto per la preceduta illuminazione e con fuochi d'artificio, e replicate Salve illuminate, quanto per l'intervento di copioso numero di Nobiltà, per la generosità del Sig. Marchese e Feudatario fratello del nuovo Arcivescovo, il quale fece illuminare con Torchie, di dentro e fuori il suo Palazzo e Giardino, e scorrere per una Fontana copiosa quantità di Vino a libero uso de' Contadini, concorsi anche da' luoghi più discosti per ammirare la stima singolare ed effetto di que' Signor Compossessori verso del loro Pastore.

455 *Giornale di Milano* del 24 luglio 1743: «Nel Sabato della scorsa si cantò Solenne Messa, e Te Deum nella Terra di Binago Pieve di Appiano con numeroso concorso de' Rever. Signori Curati del contorno e Popolo, e ciò in rendimento di grazie a S. M. D. per la degnissima promozione di Monsignor Pozzobonelli a questa Sedia Arcivescovile. Alla sera poi del giorno suddetto si sbarrò gran quantità di Mortaletti con illuminazione alle finestre, ed a tutto il Campanile, con quantità di Fanali esposti in cima alla Torre di uno de' Signori principali Compadroni del Luogo, da cui si gettò quantità di razzi, e guochi d'artificio, accompagnati dallo strepito di due maestose Salve, l'una al Te Deum, l'altra alla sera, e tutto fu pomposo, e disposto dall'ossequioso amore delli due Signori Parroci del Luogo suddetto ad un sì degno, ed applaudito Pastore, quali magnificamente in tal fatto distinsero la loro generosità e zelo, come pure il suo pieno giubilo il Popolo in tale bella, e decorosa Funzione».

456 *Giornale di Milano* del 24 luglio 1743: «Volendo pure dar pubblico attestato di gioja e della parziale servitù esposta all'eletto Monsignor Arcivescovo il Sig. Curato Vicario di Buscate D. Filippo Fermino della Congregazione degli Obblati, fece cantare Domenica scorsa nella sua Parrocchiale ugualmente apparata con Iscrizione sopra la Porta da Monsignor D. Gioseffo Visconti Proposto della Metropolitana, e Nipote del novello Pastore con l'assistenza di altri 3 Proposti in capamagna, e molti Parrochi de' Luoghi convicini dopo di cui fu intonato l'Inno Ambrosiano, cantato sotto il suono delle Campanie, di varj stromenti, e della scarica copiosa di Mortaretti, avendo alla Gran Messa elegante Orazione, recitata dal Sig. Canonico Cedroni, e parimenti al dopo pranzo furon cantati i Vespri Pontificali, sempre col concorso di numerosa Nobiltà e foltissimo Popolo, essendo stata fatta quella sera, come nella precedente, vaga illuminazione Lunedì poi dal Sig. Prevosto della Pieve fu cantata altra Messa Solenne colla stessa Musica e Sinfonia assistita da varj Parrochi».

457 *Ragguagli di Varj Paesi* del 12 novembre 1766: «Correndo la Festa del Gloriosissimo S. Carlo Borromeo, in segno di particolar divozione a sì gran Santo, ed ad un tempo stesso di vero giubilo per la Promozione alla Sacra Porpora di Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Vitaliano Borromeo seguita il dì 26 dello scorso Settembre, il Sig. Ferrante Balsamo incaricato degli affari di Sua Eccellenza il Sig. Conte Renato Borromeo Aresi, e che ha pure l'onore di prestare la di lui servitù all'Eccellentissima Signora Contessa Donna Clelia Grillo Borromea [...] ha voluto che nell'Oratorio della Bovisa, Villaggio distante da questa Città circa due miglia fuori dalla Porta Fontana, in tal giorno siasi cantata solenne Messa, e Te Deum colla maggiore decorazione in rendimento di grazie all'Altissimo per la conservazione e del medesimo Porporato: Perché più divota apparisse una tale Funzione, precedette a questa la Benedizione dell'Augustissimo Sacramento per otto sere antecedenti, comparando la sera della Vigilia della Festa, tra lo sparo de' Razzi, e Mortajetti, illuminata la di lui Casa di Campagna a Torchie. E la contigua Strada pubblica. Il Giardino poi, e le Statue, che vi sono collocate ad ornamento del medesimo, da quantità di Fanali di diversa specie simetricamente disposti che formavano un vaghissimo oggetto ... Dopo un convenevole numero di Messe fu cantata a Cori di scelta Musica, e Sinfonia, e trà replicati spari de' Mortajetti la Messa solenne dal M. R. Sig. Preposto di Cantù vicario foraneo di quella Pieve, Zio del sudetto Sig. Ferrante».

458 *Ragguagli di Varj Paesi* del 18 ottobre 1747: «Parimente li PP. Cappuccini dell'Insigne Regio Borgo di Abbiate-grasso terminarono nell'ora scorsa Domenica l'Ottavario celebrato per onorare li nominati due Santi. [...] Nella Chiesa, pomposamente ornata con misto di Architettura e Zendadi a fiori e frutti, il medesimo Sig. Proposto fece il primo Panegirico, e poi cantò la Gran Messa, avendo fatto il simile negli altri giorni gli Insigni Capitoli di quel vicinato, servito sempre con Musica scelta, e Sinfonia, e con l'assistenza del celebre Sig. Maestro di Cappella Palladino, da cui fu composto, e fatto cantare, per 2 volte un'applauditissimo Oratorio allusivo alla solennità».

459 *Ragguagli di Varj Paesi* del 9 agosto 1752: «Si è solennizzato nel Borgo di Valduggia nella Valsesia con magnifico Triduo il trasporto del Corpo del Glorioso Martire S. COSTANZO. Aprirono la gran Festa 4 Reverendissimi Canonici della Cattedrale di Novara, invitati, e trattati con grande gentilezza dal M. R. Sig. Don Carlo Girolamo Bertazzini d'Oleggio Arciprete del detto Borgo. In essa Funzione si è segnalato il Signor Maestro di Cappella Palladini con bizzarro componimento a più cori di scelta Musica, e Sinfonia delli più applauditi di questa Città. Nel terzo giorno seguì il trasporto del Santo, collocato in ricco, e sfarzoso Deposito. Vago e pomposo si era l'apparato del Tempio, e della Piazza vicina, strepitoso il rimbombo de' Fuochi Artificiali, innumerabile il concorso de' Forestieri, tanto delle vicine, quanto delle lontane regioni».

medesimi santi Giovanni Battista Sammartini diresse una compagnia di dilettanti sul lago d'Orta nel 1748.⁴⁶⁰ Il mecenatismo artistico finalizzato al miglioramento degli edifici di culto e alla dotazione di arredi sacri – organi compresi – è una delle manifestazioni peculiari del vincolo di beneficenza e munificenza che legava i feudatari locali agli abitanti del borgo. Dopo aver coperto le spese per la costruzione o la riedificazione delle chiese e averne arricchito gli altari di tele, marmi, argenterie e arredi preziosi, i nobili spesso provvedevano al mantenimento delle spese di culto non solo con donazioni, legati di messa e contributi vitalizi ma anche sostenendo completamente o in parte le spese per l'installazione dell'organo, il salario dell'organista e la ricompensa per i musicisti e la sinfonia straordinaria intervenuti alle celebrazioni. Presentando il catalogo degli strumenti realizzati entro il 1729 come referenze per ottenere l'incarico di manutentore degli organi del Duomo, l'organaro Giovanni Paolo Binago elenca alcuni strumenti realizzati per chiese del milanese, del pavese e del novarese dietro commissione dei feudatari locali:⁴⁶¹ nel milanese a Sedriano,⁴⁶² Bestazzo,⁴⁶³ Casorezzo, Garbagnate,⁴⁶⁴ Paderno Dugnano⁴⁶⁵ e Trezzo sull'Adda; in Brianza a Concorezzo,⁴⁶⁶ Limbiate⁴⁶⁷ e Nova Milanese;⁴⁶⁸ nel pavese a Sartirana Lomellina, Pieve del Cairo,⁴⁶⁹ Valle Lomellina,⁴⁷⁰ Lomello, Garlasco,⁴⁷¹ Ottobiano⁴⁷² e Ss. Giacomo e Filippo in Pavia; nella bergamasca a Pontirolo Nuovo e Civate al Piano,⁴⁷³ nel cremonese a Spino d'Adda e in S. Giacomo Maggiore a Cremona; in Piemonte a Intra,⁴⁷⁴ Sizzano,⁴⁷⁵ Arizzano, Cannobio, Druogno⁴⁷⁶ e Varzo. Tali consuetudini

460 *Ragguagli di Varj Paesi* del 30 ottobre 1748: «Al ritorno de' Signori Dilettanti s'è inteso dal Borgo di Orta, essersi fatto da que' RR. PP. Cappuccini il solenne Ottavario de' SS. Fedele da Simiraga e Giuseppe da Lionessa, con vaghissimo industrioso apparato e scelta Musica, accompagnata da' sudetti Signori, e diretta dal Sig. Giambattista SanMartino, essendovi stato per ogni giorno erudito discorso col successivo intervento di uno degli Insigni Capitoli di S. Giulio di Borgomanero, e d'Omegna, in seguito de' quattro Vicariati vicini, e per ultima chiusa dell'insigne Capitolo di Gozano, terminato con fuochi artificiali, universale applauso, numeroso anche forastiere concorso».

461 ALESSANDRO RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 245-62 e LORENZO GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi ed appunti su organari di area milanese tra XVI e XVIII secolo*, «L'Organo», XXV-XXVI (1987-1988), pp. 73-95. Ghelmi pubblica la trascrizione integrale della *Nota delli Organi fabricati tutti di novo, e posti in opera da me Gio. Paolo Binago Milanese nelle rispettive Chiese di questa Città, Ducato, Stato di Milano, e Piemonte*.

462 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*, p. 78: «Altro [organo] simile fabricato e posto in opera nella Chiesa Parrocchiale del luogo di Sedriano vicino a Vittuone d'ordine dell'Illustrissimo Sig. Conte Giuseppe Simonetta».

463 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro [organo] simile con due registri de cornetti fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parrocchiale di Bestazzo, Compadrone Illustrissimo Sig. Don Cesare Landriani».

464 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro [organo] simile fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parrocchiale del luogo di Garbagnate nell'anno 1728 prossimo scorso, Compadre l'Illustrissimo Sig. Marchese Coradi».

465 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*, p. 79: «Altro [organo] fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parochiale di Paderno, Feudo dell'Illustriss. Sig. Conte Corio».

466 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*, p. 78 «Altro [organo] simile fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parrocchiale del luogo di Concorezzo Feudo dell'Illustrissimo Sig. Conte dei Capitanei».

467 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro [organo] simile fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parrocchiale del luogo di Limbiate, d'ordine del fù Illustrissimo Sig. Conte Giuseppe Visconti altre volte Feudatario».

468 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro [organo] simile tutto di stagno di piedi otto fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parrocchiale del luogo di Nova, Compadrone l'Illustrissimo Sig. Marchese don Gaetano Brivio».

469 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*, p. 77: «Altro [organo] simile fabricato, e posto in opera nella Chiesa della Pieve di Cairo Lumellina, Feudo dell'Illustrissimo Sig. Marchese Isimbardi».

470 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*, p. 79: «Altro [organo] simile fabricato, e posto in opera nella Chiesa Prepositurale di Valle in Lumellina, Feudo dell'Illustrissimo Sig. Marchese Litta».

471 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro [organo] simile fabricato, e posto in opera nella Chiesa della Santissima Trinità del luogo di Garlasco, Feudo del fù Illustrissimo Sig. Conte don Ferdinando Castiglione».

472 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro [organo] simile fabricato, e posto in opera nella Chiesa di San Michele del luogo d'Ottubiano Lumellina, con la direzione del Sig. Carlo Francesco Lucino banchiere di Milano».

473 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*, p. 78: «Altro [organo] simile al sudetto fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parochiale di San Nicolò nel luogo di Civate vicino a Olio, Stato Bergamasco, d'ordine del fù Illustrissimo Sig. Marchese Crevenna».

474 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Un organo di piedi num. 12, e registri num. 14 con tutto il principale di stagno, la cui canna maggiore è longa braccia 7 fabricato, e posto in opera nella Chiesa di S. Martino sopra Intra, Feudo dell'Illustr. Sig. Marchese Moriggia, qual Organo hà li contrabassi di piedi 16, ed è riuscito di tutta perfezione».

475 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro [organo] simile fabricato, e posto in opera nella Chiesa Arcipresbiterale del luogo di Sizzano Novarese, Compadrone l'Illustrissimo Conte Fiscale Caccia».

476 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro [organo] di registri num. 13, ed otto contrabassi di piedi n. 16 fabricato e posto in opera nella Chiesa di S. Silvestro Val Veggiezzo d'ordine del fu Sig. Pietro Andreoli Banchiere di Milano».

furono praticate anche nella città di Milano, dove si distinse il mecenatismo musicale e organologico del duca Gian Galeazzo Serbelloni⁴⁷⁷ e di altri esponenti del patriziato urbano.⁴⁷⁸

Il mecenatismo dei feudatari del luogo o la devozione di potenti confraternite ha permesso l'esportazione nel forese di Milano e nei territori culturalmente gravitanti nella sfera del capoluogo ambrosiano non soltanto di musica straordinaria per le messe ma anche di ricercati oratori sacri composti dai migliori maestri di cappella operanti in città. In onore del cappuccino S. Felice nel 1712 nel borgo di Oleggio (NO) venne eseguito l'oratorio *Le delizie notturne della santità* musicato dai fratelli Giuseppe e Giovanni Perroni,⁴⁷⁹ riallestito a Monza l'anno successivo;⁴⁸⁰ la città di Rho (MI) commissionò a Giuseppe Maria Perroni le musiche per una serenata di argomento edificante nel 1716.⁴⁸¹ Nella chiesa confraternale

477 Per la ricostruzione della vicenda biografica del duca Gian Galeazzo Serbelloni si rimanda alla voce di ELENA RIVA, *Serbelloni, Gian Galeazzo*, in DBI, mentre sul mecenatismo musicale esercitato dal duca giacobino nei confronti di musicisti attivi a Milano nell'ultimo quarto del Settecento si rimanda a MATTEO MARNI, *Nicola Zingarelli e la musica sacra a Milano (1785-1796)*, in *Nicola Zingarelli. Il maestro, il compositore e il suo tempo*, a c. di Giovanna Carugno e Paolo Sullo, Editoriale Scientifica, Napoli, 2023, pp. 59-76 e ID., *Giovanni Bianchi. Compositore, maestro di cappella e organista a Gorgonzola fra Sette e Ottocento*, Comune di Gorgonzola, Gorgonzola 2019. Gian Galeazzo Serbelloni incarna l'ideale del mecenate e del filantropo aristocratico illuminista, distinguendosi in città e nel suo feudo di Gorgonzola per il sostegno alle arti e per gli sforzi volti a migliorare le condizioni degli abitanti dei borghi del suo feudo. A Milano fu benefattore del collegio delle Malmaritate, alla cui chiesa donò un organo costruito da Giovanni Bossi di Bergamo (cfr. PAOLO GIANI, *L'organo, e particolarmente del grandioso organo di S. Colombano e del di lui Autore Adeodato Bossi Urbani di Bergamo*, Lodi, Wilmant e Figli 1843, pp. 43-4) e dove fece educare alla musica le fanciulle più promettenti che nel 1785 si esibivano anche in pubbliche esecuzioni (cfr. *Notizie dal mondo* del 24 aprile 1785: «Nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì della settimana scorsa [settimana santa] nel Collegio delle donne malmaritate vi è stato un numeroso concorso della primaria Nobiltà e persone di distinzione, avendo esse per la prima volta cantato ogni dopo pranzo in musica sotto la direzione di questo Sig. Maestro Sarti della Cappella della Metropolitana, dal quale furono istruite, le Lamentazioni di Geremia, il Miserere ed altri Salmi con tal bravura ed abilità che riscossero le maggiori lodi anche dai più valenti Professori di musica che v'intervennero» e *Notizie dal mondo* del 9 luglio 1785: «Il luogo Pio delle donne abbandonate dette Malmaritate che co' suoi propri figli colà si rifugiavano viene ad essere fissato come Casa Regia per quelle sole che non avessero tuttora appoggio sicuro. Elleno avranno in essa l'abitazione, il letto, il lume e soldi dodici al giorno. I figli poi che non oltrepassano l'età fissata per gli Orfanotrofi resteranno presso le proprie madri con un giornale assegno per ciascun dei medesimi; gli altri poi già abitanti per l'età agli Orfanotrofi sono stati colà trasferiti, cioè i maschi a quello di S. Pietro in Gessate, e le femmine a quello della Stella. Queste in detto Luogo Pio fatte con sì buon esito ammaestrare nel canto e nel suono con patricolare patriottico zelo ed a proprie spese da S. E. il Duca Serbelloni, più distintamente riguardate da S. M. Imp. nell'ora passato suo soggiorno, e per il loro profitto, e per un giusto applausimento a sì illustre loro Precettore, hanno avuto un assegno di quattrocento scudi ripartito in quattro anni per anticiparsi all'occasione del loro collocamento. La migliore di esse, la più virtuosa, divenuta un'eccellente soprana verrà quantoprima trasferita, a Vienna, dove continuando a godere le grazie di S.M. si perfezionerà in un'arte sì nobile»). Interessato all'arte organaria e a questioni di temperamento, dopo lo strumento con tutti i quarti di tono commissionato a Bossi nel 1780 per il Collegio delle Malmaritate di Milano fece costruire dall'organaro milanese Antonio Fontana un organo enarmonico per la chiesa prepositurale di Gorgonzola, suo feudo, nel 1792 (cfr. GIUSEPPE SERASSI, *Sugli Organi. Lettere*, Stamperia Natali, Bergamo 1816, p. 23. La datazione è stata ricavata da una ricevuta emessa nel 1792 dalla prepositurale di gorgonzola nei confronti della parrocchiale di S. Agata Martesana che, avendo ricevuto il vecchio organo di Gorgonzola ceduto per far posto allo strumento donato dal duca, offre in titolo di gratificazione 400 lire. (ASMi, AG Culto P.A., b. 901). Il duca Serbelloni risulta aver commissionato anche un organo all'organaro Paolo Chiesa nel 1795 per la chiesa milanese di S. Maria Immacolata dei Cappuccini in Porta Orientale (ASMi, AmFR, b. 1886).

478 Il conte Giuseppe Antonio Arconati si fece carico delle spese per la costruzione dell'organo della chiesa di S. Maria alla Porta, realizzato da Giovanni Paolo Binago entro il 1729; nei primi anni '90 del Settecento il Marchese Trivulzio e il conte Benedetto Arese Lucini commissionarono all'organaro Paolo Chiesa alcuni strumenti di cui, però, non viene fornita la collocazione (cfr. GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*, pp. 79 e 85). Il conte Arese Lucini fu anche il dedicatario e mecenate della prima edizione a stampa delle sonate per organo del milanese padre Giandomenico Catenacci (1791). La contessa Castelbarco d'Adda fu benefattrice del giovane maestro di cappella milanese Melchiorre De Vincenti (cfr. MARNI, *Studiare sotto sì gran maestro.*); è noto il patrocinio culturale del cavaliere Agostino Litta nei confronti di Johann Christian Bach tanto nel periodo di formazione bolognese alla scuola di padre Martini quanto nel quinquennio milanese (cfr. ALLORTO, *Gli anni milanesi di Johann Christian Bach*).

479 *Le delizie notturne della santità nel ricevere S. Felice Capuccino nelle braccia il Bambino Gesù, favoritogli dalla Beatissima Vergine. Oratorio consegnato all'impareggiabile devozione de' signori, e devoti del santo dell'insigne borgo d'Oleggio. Poesia del padre Tomaso da Varese Capucino. E posto in musica dalli signori fratelli Perroni virtuosi di S.A.S. di Parma*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1712.

480 *Le delizie notturne della santità nel ricevere S. Felice Capuccino nelle braccia il Bambino Gesù, fauoritogli dalla beatissima Vergine. Oratorio dedicato alla pietà e nobiltà di molti diuoti di S. Felice Capuccino, celebrandosi le glorie della canonizzazione del Santo de' padri Capuccini nell'imperiale città di Monza, il dì 3. settembre. Poesia del p. Tomaso da Varese sacerdote capuccino, posto in musica dalli signori fratelli Perroni virtuosi di S.A.S. di Parma*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1713.

481 *La gara amorosa tra la gloria, la fama, e 'l valore per lo felicissimo nascimento del serenissimo Leopoldo arciduca festeggiato nel borgo insigne di Rò con serenata in musica. Posta in musica dal sig. Giuseppe Maria Perroni, Fratelli Sirtori*, Milano 1716.

dell'Immacolata Concezione di Trezzo sull'Adda (MI) nel 1752 venne eseguito l'oratorio *L'Eresia convinta dalla Religione*⁴⁸² di cui, nonostante sul libretto non siano riportati nomi dei committenti o del compositore della musica, per argomento, struttura e forma risulta imparentato con le cantate poste come intermezzo alle dispute della dottrina cristiana allestite annualmente nell'oratorio cittadino di S. Dalmazio.

Le confraternite della dottrina cristiana, del Santissimo Sacramento, i consorzi dedicati a santi di particolare devozione e le fondazioni degli ordini regolari maschili allargarono la circolazione di oratori e cantate sacre composte per Milano anche nei territori circostanti, specialmente se ricadenti entro i confini geografici e politici del Ducato asburgico. A Cremona nel 1714 i domenicani allestirono nella propria chiesa di S. Domenico l'oratorio *L'avvocato di Chiesa*,⁴⁸³ dedicato a S. Tommaso d'Aquino, commissionandone la musica a Francesco Messi, maestro di cappella delle chiese milanesi dell'ordine dei predicatori: S. Maria delle Grazie e S. Maria della Rosa. I domenicani cremonesi nel 1722 si rivolsero nuovamente a Giovanni Perroni per commissionare l'oratorio *L'impegno delle virtù*⁴⁸⁴ eseguito nella medesima occasione.⁴⁸⁵ Anche i Servi di Maria di Cremona si rivolsero ai correligionari milanesi per ottenere nel 1727 da Antonio Negri la musica dell'Oratorio ad onore di S. Pellegrino Laziosi.⁴⁸⁶ Nei decenni precedenti i francescani cremonesi del convento di S. Francesco chiesero al maestro di cappella milanese Francesco Castelli di comporre la musica per l'oratorio *Il martire del desiderio* (1700);⁴⁸⁷ nel 1715 i teatini cremonesi riproposero l'oratorio *Le contese tra le virtù teologali*, eseguito una prima volta nella chiesa teatina di S. Antonio Abate di Milano due anni prima.⁴⁸⁸ A Pavia i carmelitani del convento di S. Maria delle Grazie commissionarono al maestro di cappella milanese Antonio Negri la composizione della musica dell'Oratorio in lode di S. Giovanni della Croce, eseguito per la canonizzazione del santo nel 1727.⁴⁸⁹ Le salesiane di Alzano Lombardo (BG) nel 1768 vollero solennizzare la canonizzazione di S. Francesca di Chantal con le musiche composte dal maestro di cappella del Duomo di Milano, Gianandrea Fioroni, per le consorelle milanesi della chiesa di S. Maria della Visitazione in S. Sofia.⁴⁹⁰

482 *L'Eresia convinta dalla Religione, e dalla Fede nella Venerazione delle Sante Reliquie, Cantata da recitarsi in musica nell'oratorio dell'Immacolata Concezione di M. V. SS. nel Borgo di Trezzo*, Pietro Francesco Malatesta, Milano 1752.

483 *L'avvocato di S. Chiesa rappresentato in S. Tomaso d'Acquino quinto dottore della Chiesa. Oratorio sacro da cantarsi ne la Chiesa di S. Domenico di Cremona nella festa dello stesso Santo solennizzata da Padri Studenti dell'Ordine de' Predicatori nel 1714 li 28 Genaro. Consegroato alle glorie del loro angelico maestro. Poesia d'un divoto del Santo, Posta in Musica dal Sig. Cavaglier Messi, Ferrari, Cremona 1714.*

484 *L'impegno delle virtù. Oratorio da cantarsi nella chiesa di S. Domenico di Cremona in occasione si solenneggia dallo studio di detto convento la festa dell'angelico loro maestro S. Tomaso d'Acquino quinto dottor della Chiesa consecrato All'Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignor Alessandro Litta Vescovo di detta Città. Poesia di Gesalte P.A. Posto in Musica dal Sig. Giovan Perroni, Maestro di Cappella nella Città di Milano, Pietro Richini, Cremona 1722.*

485 La commessa di oratori per la festa di S. Tommaso d'Aquino non era affidata esclusivamente a maestri di cappella milanesi: sopravvive, ad esempio, un libretto per il 1703 dell'oratorio *Il Serafino nell'amare e il Cherubino nell'intendere* composto da Paris Francesco Alghisi, maestro di cappella del Duomo di Brescia.

486 *Oratorio ad onore di S. Pellegrino Laziosi. Dell'Ordine de Servi di M.V. nuovamente canonizzato dalla Santità del Sommo Pontefice Benedetto XIII. Dedicato a [...] il sig. conte Lodovico di Piosasco [...] governatore della città e provincia di Cremona. Composto da un religioso dello stesso ordine. Posto in musica dal sig. Antonio Negri maestro di capella della città di Milano. Da recitarsi in occasione del solenne ottavario che si farà ad onore del santo nella chiesa di S. Vittore de Servi di M.V. di Cremona, Francesco Gaetano Ferrari, Cremona 1727.*

487 *Il martire del desiderio. Oratorio da recitarsi nella chiesa de mm. rr. padri Conventuali di S. Francesco, in Cremona, nella festa del santo di Padoa. Musica del sig. Francesco Castelli maestro di capella di Milano, Eredi Ghisolfi, Milano 1700.*

488 *Le contese tra le virtù teologali in coronare il trionfo in cielo di S. Andrea Auellino chierico regolare palesate in terra in occasione dell'ottavario per la solennità della sua canonizzazione, celebrate nella chiesa di S. Antonio de' rr. pp. Teatini. Oratorio dedicato da medemi padri all'illustrissima nobiltà di Cremona, Pietro Ricchini, Cremona 1715.*

489 *In lode di san Giovanni della Croce compagno di santa Teresa di Gesù nella fondazione dell'Ordine de' Carmelitani scalzi Oratorio da cantarsi nella città di Pavia nella chiesa di S. Maria delle grazie In occasione della di lui seguita canonizzazione Posto in musica dal signor Antonio Negri, maestro di cappella nelle chiese di S. Antonio di S. Barnaba, di Santa Maria de' Servi, e del collegio elvetico di Milano, Giovanni Antonio Ghidini, Pavia 1727.*

490 *Viva Gesù. Relazione del sacro e magnifico ottavario solennemente festeggiatosi dalle venerande salesiane nella loro Chiesa di Alzano, per la Canonizzazione della loro fondatrice, e Madre, Santa Giovanna Francesca Fremiot di Chantal, Francesco Locatelli, Bergamo 1768, pp. XII-XIII.*

5.2 Le partiture milanesi nei fondi musicali italiani: adesione (o rifiuto) al gusto meneghino

Sebbene nel Settecento istanze differenti abbiano giustificato e richiesto la circolazione della musica sacra milanese oltre i confini della giurisdizione territoriale dell'arcidiocesi ambrosiana, il rinvenimento di partiture prodotte dai maestri di cappella operanti a Milano nelle biblioteche e negli archivi musicali di altre città d'Italia o d'Europa non è sempre indice dell'impiego di quel repertorio alle medesime latitudini. La ricezione di manoscritti musicali provenienti da istituzioni ecclesiastiche milanesi sopresse, i passaggi ereditari dinastici, il mercato antiquario o il collezionismo hanno disseminato partiture ben oltre i confini della città di Milano, a partire dall'età della Restaurazione. La presenza (o l'assenza) di composizioni milanesi negli archivi capitolari e cattedrali delle diocesi suffraganee o di città culturalmente gravitanti nella sfera d'influenza meneghina consente di ricostruire la circolazione e la ricezione delle partiture, dei musicisti e degli usi, compatibilmente con lo stato frammentario delle campagne di catalogazione del patrimonio musicale,⁴⁹¹ al fine di delineare una geografia della musica milanese. Cantate e oratori sacri sembrano seguire altre dinamiche e vie di diffusione fra il capoluogo e i centri della pianura rispetto alla musica destinata al culto, in ragione delle competenze richieste ai maestri di cappella incaricati di comporre oratori e musica liturgica ordinaria. Rilevando come i musicisti di chiesa attivi a Lodi, Pavia, Cremona o Novara avessero meno occasioni di misurarsi con la stesura di oratori rispetto ai più acclamati colleghi milanesi, il ricorso all'operato di quest'ultimi non è infrequente in talune cattedrali, ove le partiture di composizioni destinate alla messa o al vespro non necessariamente erano seguite dalla presenza del loro autore. La varietà delle concause che hanno determinato la conformazione dei repertori e dei fondi musicali settecenteschi e la loro sedimentazione negli archivi di alcune cattedrali lombarde e piemontesi sono molteplici e non sempre significative degli effettivi trascorsi di quelle istituzioni, tuttavia seguendo le direttrici che hanno immesso negli usi locali le partiture milanesi si riscontrano reti di rapporti professionali, mecenatistici e formativi che aiutano a comprendere l'estensione spaziale del fenomeno della musica milanese.⁴⁹² L'influsso della cultura e delle abitudini musicali in vigore a Milano passa anche per la ricezione di partiture e forme musicali milanesi negli archivi delle famiglie aristocratiche piemontesi. Nonostante la cattedrale di Casale Monferrato (AL) non sembri essersi avvalsa dell'operato di musicisti di chiesa milanesi,⁴⁹³ sonate notturne e sonate della locale scuola cembalistica sono pervenute attraverso donazioni alla Biblioteca Civica.⁴⁹⁴

491 Fra le diocesi suffraganee di Milano ricadenti entro i confini del Ducato asburgico (Cremona, Lodi, Pavia e Vigevano) solo quella di Pavia ha visto la redazione, in anni recenti, di un meticoloso inventario del fondo musicale della propria cattedrale che consente di formulare qualche considerazione sulla musica impiegata nelle liturgie cattedrali: MARIATERESA DELLABORRA - MARIA CECILIA FARINA, *Il fondo musicale del Duomo di Pavia. Catalogo, studi e documenti (XVI-XVIII secolo)*, IBIMUS, Roma 2013. L'Istituto per i Beni Musicali del Piemonte sta, invece, promuovendo una sistematica campagna di catalogazione dei fondi musicali delle cattedrali della regione che sta portando discreti risultati.

492 Ai fini di circoscrivere i confini dell'area d'influenza del repertorio sacro milanese sono stati consultati cataloghi di fondi musicali di cattedrali di regioni limitrofe al Ducato di Milano che, per ragioni politiche, culturali o geografiche, non hanno però intrattenuto scambi con l'ambiente musicale milanese. Non vi sono tracce dell'opera dei maestri di cappella meneghini negli inventari delle partiture della Biblioteca Capitolare di Brescia (MARIELLA SALA, *Catalogo del fondo musicale dell'Archivio capitolare del Duomo di Brescia*, EDT, Torino 1982) nei consistenti fondo musicali della basilica del Santo di Padova (GIOVANNI TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella antoniana in Padova*, Tipografia e Libreria Antoniana, Padova 1895) nell'Archivio capitolare del Duomo di Vicenza (VITTORIO BOLCATO - ALBERTO ZANUTELLI, *Il fondo musicale dell'Archivio capitolare del Duomo di Vicenza*, EDT, Torino 1986) o nell'Archivio del Duomo di Piacenza (FRANCESCO BUSSI, *Piacenza. Archivio del Duomo. Catalogo del fondo musicale*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1967). Non si riscontrano musiche di autori milanesi nemmeno nell'archivio musicale della Cattedrale di Savona, anche se nel 1621 gli organari milanesi Cesare e Stefano Ferrari consegnarono un nuovo organo collocato entro cassa lignea realizzata da Francesco Castelli, artigiano parimenti milanese (FLAVIO SCOGNA, *Vita musicale a Savona dal XVI al XVIII secolo*, Cassa di Risparmio di Savona, Savona 1982, p. 58). Sia il fondo musicale del Seminario patriarcale di Venezia (FRANCO ROSSI, *Catalogo del fondo musicale del Seminario patriarcale di Venezia*, Olschki, Firenze 2016) né quello della chiesa di S. Maria della Consolazione (*Venezia S. Maria della Consolazione, detta "della Fava" già sede della congregazione di S. Filippo Neri. Catalogo del fondo musicale*, a c. di Paolo Pancino, Istituto editoriale italiano, Milano 1969) conservano musiche di autori milanesi.

493 *Le fonti musicali in Piemonte vol. IV: Alessandria e Provincia*, LIM, Lucca 2014, pp. 111-14, STEFANO BALDI, *La musica nella cattedrale di Casale Monferrato*, in *Il Duomo di Casale Monferrato. Storia, Arte e Vita liturgica. Atti del Convegno di Casale Monferrato, 16-18 aprile 1999*, Interlinea edizioni, Novara 2000, pp. 255-68, ENRICO PESCE, *L'archivio musicale del capitolo della Cattedrale di Casale*, pp. 269-72 e PAOLO MONTICELLI, *L'archivio musicale del capitolo di Sant'Evasio in Casale Monferrato*, pp. 273-75.

494 *Le fonti musicali in Piemonte vol. IV*, pp. 126-35.

5.3 Pavia e Vigevano

Prendendo in esame i due casi paralleli degli archivi musicali delle cattedrali di Pavia e Vigevano si nota come la distanza chilometrica fra le due città e Milano non sia stata un fattore determinante per la ricezione di composizioni prodotte per le chiese del capoluogo ambrosiano. Nonostante Pavia abbia sempre gravitato nella zona d'influenza milanese e la sua classe dirigente risulti pressoché sovrapponibile sin dall'età viscontea a quella di Milano, il censimento del fondo musicale della cattedrale pavese non ha restituito nemmeno una partitura composta dai maestri di cappella meneghini lungo tutto il Settecento. Musicisti, partiture e libretti circolarono fra le due città nei decenni precedenti, ben prima che il più illustre teorico lombardo del XVIII secolo – Gianandrea Fioroni – da Pavia si trasferisse a Napoli per formarsi e poi vincere il concorso per il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano.

Accomunata a Pavia dai trascorsi viscontei e sforzeschi, la città di Vigevano gravita attorno alla corte ducale milanese e condivide con il capoluogo gusti, usi e patronato, essendo la sua cattedrale dedicata a S. Ambrogio. Benché la locale circoscrizione ecclesiastica abbia acquisito la giurisdizione diocesana solo alla metà del XVI secolo con l'erezione della sua chiesa principale in cattedrale e il suo territorio, dopo le guerre di inizio Settecento, si trovi aggregato allo Stato Sardo con tutta la Lomellina, grazie all'azione di un vescovo erudito e illuminato come Juan de Caramuel (1606-1682) la città prosperò in una vivida stagione di crescita culturale e musicale.⁴⁹⁵ L'archivio musicale della cattedrale, confluito nei fondi dell'Archivio Diocesano di Vigevano, tramanda un *corpus* omogeneo di 15 partiture composte dal francescano milanese padre Giandomenico Catenacci. Diversificate fra luoghi del *proprium* e *ordinarium Missæ*, salmi per il vespro, magnificat, litanie e Tantum ergo⁴⁹⁶ la preminenza delle tre voci virili sulle quattro convenzionali lascerebbe intuire la provenienza dei manoscritti da una fondazione francescana, forse lo stesso convento di S. Francesco in Vigevano soppresso dai giacobini a fine secolo. Fortunatamente riparate nell'archivio musicale della cattedrale, le musiche di padre Catenacci restituiscono le consuetudini di una pratica connaturata nell'ordine dei frati minori e, in assenza di fonti milanesi ad eccezione di una già citata messa di Francesco Antonio Messi, funge da modello cui guardare per analogia nello sforzo di immaginare le consuetudini invalse e i repertori praticati dai francescani milanesi di S. Angelo, convento presso cui il musicista risiedeva e aveva ricoperto gli incarichi di maestro di cappella e organista. L'archivio musicale del Duomo di Vigevano non è ancora stato oggetto di un inventario a stampa o di uno studio sistematico che ne chiarisca i trascorsi storici e le dinamiche che gli hanno conferito l'attuale consistenza, tuttavia l'assenza di partiture riconducibili ad altri maestri di cappella milanesi lascerebbe supporre che il *corpus* omogeneo di musiche di padre Catenacci sia approdato seguendo altre strade.

5.4 Vercelli

Geograficamente più distante ma culturalmente, religiosamente e politicamente assai più vicina,⁴⁹⁷ la città di Vercelli e il suo territorio mostrano un rapporto più stretto con gli usi e le abitudini milanesi. Non solo in alcune parrocchie dell'arcidiocesi eusebiana nel Settecento si celebrava ancora secondo il rito ambrosiano – lontana memoria dell'età medievale in cui il vescovo di Vercelli era suffraganeo dell'arcivescovo ambrosiano⁴⁹⁸ – ma i maestri di cappella della locale cattedrale si formarono con Gianandrea Fioroni a Milano prima di perfezionarsi a Bologna con padre Martini.⁴⁹⁹ Risulta così giustificata la presenza di partiture di maestri di cappella milanesi all'interno del fondo musicale della

495 CARLO RAMELLA, *Il linguaggio armonico: note di vita musicale nella storia di Vigevano*, Arkedizioni, Vigevano 2000.

496 Ringrazio Carlo Ramella che molto gentilmente mi ha fornito le riproduzioni digitali di tutte le partiture vigevanesi di padre Catenacci. Il *corpus* consta di due *Messe brevi* per il rito romano, due *Credo*, una *Messa da Requiem*, un *Laudate Pueri*, un *Nisi Dominus*, un *Magnificat*, due *Pange lingua*, tre *Tantum ergo* e un *Te Deum*.

497 *Le fonti musicali in Piemonte vol. V. Vercelli e Provincia*, a c. di Stefano Baldi, LIM, Lucca 2021, pp. 222-23. Vengono ricostruiti i legami politici e culturali che, passando attraverso la nobiltà, legano il Ducato di Milano al novarese e al vercellese.

498 GIONATA BRUSA, *Influssi ambrosiani nella tradizione liturgico-musicale di Vercelli*, «Studi gregoriani», XXXIV (2018), pp. 37-73.

499 BRUSA, *Influssi ambrosiani nella tradizione liturgico-musicale di Vercelli*, pp. 294-95 e 343.

cappella della cattedrale di vercellese⁵⁰⁰ che riflette abitudini, prassi e stile invalsi nel capoluogo ambrosiano.⁵⁰¹ Insieme alla produzione dei maestri di cappella locali si conservano partiture di Carlo Balliani,⁵⁰² Giovanni Cantù,⁵⁰³ Melchiorre De Vincenti,⁵⁰⁴ Gianandrea Fioroni,⁵⁰⁵ Giovanni Antonio Grossi,⁵⁰⁶ Bartolomeo Mantelli,⁵⁰⁷ Francesco Antonio Messi,⁵⁰⁸ Antonio Negri,⁵⁰⁹ Giuseppe Paladino,⁵¹⁰ Gaetano Piazza⁵¹¹ e Giovanni Battista Sammartini.⁵¹² I rapporti fra la cappella musicale eusebiana e la città di S. Ambrogio s'intensificano nella prima metà del Settecento, quando l'organista vercellese Pietro Valle si trasferisce a Milano⁵¹³ per intraprendervi una fortunata carriera di maestro di cappella e quando un Carlo Ignazio Monza – troppo spesso confuso con il quasi omonimo e più noto maestro della cattedrale milanese Carlo, con il quale poteva essere imparentato – fu nominato alla guida della cappella del duomo vercellese.⁵¹⁴ Musicisti e suonatori milanesi vengono regolarmente ingaggiati a Vercelli per prendere parte alla solennità musicali allestite ogni anno il 2 agosto per la festa del patrono S. Eusebio.⁵¹⁵ L'influsso culturale milanese a Vercelli e nel vercellese è dimostrato anche dal ricorso all'operato di organari residenti a Milano per dotare di nuovi strumenti molte chiese del territorio: insieme agli strumenti dei Valvassori, di Stefano e Michele Carbone e della famiglia Brunelli che furono realizzati per le chiese di Vercelli, della diocesi e di una vasta zona del Piemonte orientale⁵¹⁶ giunsero convenzioni, abitudini liturgico-stilistiche e – probabilmente – partiture.⁵¹⁷

Le musiche composte per le chiese di Milano, o commissionate a maestri di cappella milanesi per funzioni celebrate in altre città, alla metà del Settecento venivano richieste non solo per la fama dei loro autori ma anche per l'esemplarità della loro scrittura. Se nei decenni centrali del secolo l'opulenza delle sinfonie e la

500 La presenza *in loco* di validi studiosi e musicisti di chiesa ha permesso d'illustrare la storia della cappella musicale della cattedrale di Vercelli dalla fondazione all'età contemporanea, mettendone talvolta in luce i rapporti di mutuo scambio e influsso culturale esercitati dalle istituzioni musicali milanesi. Si vedano: PAOLO CAVALLO e DENIS SILANO, *La musica nella Cattedrale di Vercelli*, Società Storica Vercellese, Vercelli 2022; PAOLO CAVALLO, *I mottetti sacri su testo latino di Giovanni Maria Brusasco (c. 1685-1772)*, «Bollettino Storico Vercellese», XLIX (2020), pp. 153-74 e ID., *Tra stile concertato e stile pieno. I salmi di Giovanni Ambrogio Bissone, Giovanni Antonio Costa e Giovanni Maria Brusasco nella prima metà del Settecento*, «Bollettino Storico Vercellese», XLVII (2018), pp. 95-122.

501 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli (sec. XVI-XIX). Manoscritti musicali inediti della cappella eusebiana. Catalogo*, a c. di Dante Destefanis, Rotary Club Vercelli, Vercelli 1983. Verranno riportati per ciascun compositore i numeri progressivi d'inventario indicati nel catalogo.

502 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, pp. 3-4: *Gloria a 8 concertato* (1435), *Kyrie* (1436), *Domine ad adjuvandum* (1547) e *Dixit Dominus* (1548).

503 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, p. 52: *Nisi Dominus a 2* (1533).

504 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, pp. 78-9: *Tantum ergo* (1438), *Miserere* (1784), *Te Deum* (1829) e *Stabat Mater* (1926). Si riportano le composizioni di Melchiorre De Vincenti nonostante sia molto probabile che queste approdino a Vercelli quando il musicista era già stato eletto maestro di cappella della cattedrale di Alessandria.

505 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, p. 82: *Tantum ergo* (1439).

506 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, p. 97: *Lætatus sum* (170).

507 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, p. 105: *Lamentazioni per il giovedì santo* (1602), *Lamentazioni per il venerdì santo* (1559-1600-1601-1603).

508 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, p. 120: *Magnificat* (1527), *Kyrie* (1891) e *Gloria* (1892).

509 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, pp. 125-26: *Dixit Dominus* (893).

510 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, p. 128: *Gloria* (355), *Tantum ergo* (1259), *Mottetto per S. Eusebio* (1750), 2 *Tantum ergo* (1751 e 1752). I compilatori del catalogo confondono un fantomatico Jean Paul Paladin, vissuto a Lione nella seconda metà del Cinquecento, con il maestro di cappella milanese Giuseppe Paladino autore di composizioni dai titoli e dagli organici inequivocabilmente settecenteschi.

511 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, p. 147: *Litanie* (1478).

512 *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli*, p. 154: *Gloria e Credo concertati* (1887), *Gloria concertato breve* (1888), *Gloria concertato con Trombe* (1889) e *Credo concertato* (1890).

513 STEFANO BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli tra Controriforma ed età moderna: un profilo e nuovi documenti*, in *Barocco Padano 4*, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 2006, pp. 371-406 (pp. 394-95).

514 BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli*.

515 CAVALLO, *I Mottetti Sacro su testo latino di Giovanni Maria Brusasco*, pp. 160-61.

516 *Le Fonti Musicali in Piemonte vol. V*, pp. 40-6 e ALBERTO GALLAZZO, *La scuola organaria piemontese*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1990.

517 Il censimento delle fonti musicali rinvenute nelle chiese di Vercelli e del vercellese nomina sovente, oltre ai manoscritti dei maestri di cappella milanesi settecenteschi, edizioni a stampa tirate a Milano fra la fine del Cinquecento e tutto il secolo successivo (*Le Fonti Musicali in Piemonte, vol. V*).

cantabilità delle linee melodiche marcatamente galanti hanno favorito la diffusione delle partiture milanesi di stile concertato fuori dal cotesto urbano e diocesano, con la progressiva maturazione di una riflessione critica sullo stile più appropriato per la musica da impiegare in liturgia si cominciò a guardare alla pratica compositiva di stile ‘pieno’ e osservato caratteristico del Duomo come ad un paradigma. Pur non mancando validi maestri di cappella bergamaschi, le visitandine del monastero di Alzano Lombardo nel 1768 vollero abbellire i festeggiamenti della loro Santa fondatrice con musiche di Gianandrea Fioroni, non solo perché questi aveva già composto messe, vespri e oratori per le consorelle milanesi ma anche, e soprattutto, perché la sua musica corrispondeva alle indicazioni vescovili circa lo stile e gli strumenti musicali ammessi in liturgia.⁵¹⁸ Nell’ultimo quarto del secolo la nomea dell’ortodossia musicale e liturgica della pratica milanese, della cappella musicale del Duomo e del suo direttore – ancorché deceduto – Gianandrea Fioroni viene consacrata dal violinista e teorico vercellese Carlo Giovanni Testori (1715-1782)⁵¹⁹ ne *L’arte di scrivere a otto reali* (1782).⁵²⁰ Nella prefazione⁵²¹ al supplemento anteposto al quarto volume de *La musica ragionata* Testori si rivolge ‘alla gioventù studiosa’ con una finzione letteraria: il prefetto del capitolo della Cattedrale di Vercelli per l’annuale festeggiamento eusebiano vuole proporre «uno stile di musica affatto nuovo [...] gran quantità di cantanti, che fossero accompagnati dagli organi, e da buon numero di contrabassi» e, a questo proposito, affida la composizione delle musiche al locale maestro di cappella, Giuseppe Re, a Gianandrea Fioroni e a Quirino Gasparini, maestro di cappella del Duomo di Torino:⁵²² entrambi i musicisti – come altri maestri di cappella della cattedrale vercellese Vaccari e Perotti – furono allievi prima di Fioroni a Milano e, successivamente, di padre Martini a Bologna.⁵²³

5.5 Genova, Bologna e il circuito francescano

Il ‘Fondo antico’ della Biblioteca del Conservatorio “N. Paganini” di Genova custodisce una discreta collezione di partiture di musica sacra, profana e cameristica composta nei decenni centrali del Settecento da maestri di cappella milanesi. Il catalogo stilato da Salvatore Piantacuda nel 1966⁵²⁴ individua 131 composizioni concepite o prodotte per Milano da dieci musicisti operanti in città: Johann Christian

518 *Viva Gesù*, pp. XII-XIII: «La Musica, sì del presente, che degli altri giorni in tutte le sacre Funzioni, Oratorj, a riserva di due Vespri eseguiti dal Signor Carlo Lenzi Maestro di Capella di Santa Maria Maggiore di Bergamo, fu del Signor Gianandrea Fioroni Maestro di Capella della Metropolitana di Milano, e Accademico Filarmonico di Bologna, la quale fu udita per i più scelti Professori di fiato, e di arco. Le Messe però si cantarono solamente coll’Organo, e co’ bassi, e contrabassi, per savio sentimento, ed Ordine rispettabilissimo di Monsignor nostro Vescovo, che mosso dal suo spirito Ecclesiastico volle per maggior divozione, e gravità della sacrosanta azione, che fosse regolata a norma del vero rito della Chiesa».

519 PAOLO CAVALLO, *Testori, Carlo Giovanni*, in DBI.

520 *L’arte di scrivere a otto reali e supplemento alla Musica Ragionata, opera di Carlo Giovanni Testori maestro di musica e professore di violino in Vercelli. Libro Quarto*, Giuseppe Panialis, Vercelli 1782.

521 *L’arte di scrivere a otto reali e supplemento alla Musica Ragionata*, pp. III-IV: «Nacque in mente al Sig. Canonico nuovo Prefetto di Chiesa della nostra Cattedrale un sano pensiero di volere solennizzare in quest’anno la festa del glorioso nostro S. Eusebio con uno stile di musica affatto nuovo in tale solennità: ed è, ch’egli si prefisse di adoperar solamente gran quantità di cantanti, che fossero accompagnati dagli organi, e da buon numero di contrabassi. Fattasi appena palese l’intenzione del Sig. Canonico Prefetto, subito uscì la voce, che la musica in quest’anno doveva essere *a otto reali*, come l’intese il dottissimo musico sig. Fioroni Maestro di Cappella del Duomo di Milano, eccellente Scrittore in ogni stile di Musica. Ma per fregiare di varietà cotale musica ripartì il detto sig. Prefetto di Chiesa questa gran funzione di musica in tre soggetti: cioè il primo Vespro fu assegnato al Canonico minore sig. D. Giuseppe Re Maestro di Cappella della nostra Cattedrale; il secondo Vespro al sig. D. Quirino Gasparini Maestro di Cappella del Duomo di Torino; ed in mezzo a questi due assistenti prescelse il già detto sig. Fioroni per la Messa. In tali disposizioni di questa solenne funzione pensai a voi, Giovanetti amatissimi, e ricordandomi di non avervi fatto almen qualche piccol dettaglio fu di questo scriver *a otto reali* pensai di darvi un quarto libro nel solito Dialogo in supplemento alla mia *Musica ragionata*, da cui poteste impararne l’artificio. Ecco che adesso vel presento collo stesso fine degli altri, cioè per giovarvi colla semplicità del mio scrivere, e comunicarvi (senza ritenere una parola in me stesso) quanto l’infinita bontà dell’Altissimo hammi concesso per intercessione della B. Vergine Maria in questa scienza insieme, ed arte. Leggetelo attentamente, e pregate qualche volta per me. Addio».

522 Oltre che nella voce del DBI curata da Paolo Cavallo, della figura di Carlo Giovanni Testori si parla anche in *Fonti Musicali in Piemonte*, vol. V, p. 265.

523 *Fonti Musicali in Piemonte*, vol. V, pp. 294-95.

524 *Genova. Biblioteca dell’Istituto Musicale “Niccolò Paganini”*, a c. di Salvatore Piantacuda, Istituto editoriale italiano Milano 1966.

Bach,⁵²⁵ Melchiorre Chiesa,⁵²⁶ Melchiorre De Vincenti,⁵²⁷ Giovanni Battista Lampugnani,⁵²⁸ Carlo Monza,⁵²⁹ Felice Piazza,⁵³⁰ Gaetano Piazza,⁵³¹ Giovanni Battista Sammartini,⁵³² Bonaventura Terreni⁵³³ e Pietro Valle.⁵³⁴ Variamente assortite fra grandiose opere sacre, sinfonie e sonate notturne, in mancanza di conferme da parte degli studi biblioteconomici sulla composizione e sedimentazione del 'fondo antico' del Conservatorio di Genova, non è possibile tracciare l'itinerario compiuto dalle partiture o il loro arrivo alla Superba. Pare tuttavia suggestiva la pista che collega le partiture milanesi alla città ligure nella figura del conte Gian Luca Pallavicino (1697-1773) che fu governatore di Milano per conto di Maria Teresa fra il 1749 e il 1753.⁵³⁵ Benché il matrimonio con una nobildonna bolognese l'abbia portato a risiedere nella città felsinea al termine del governatorato milanese, Pallavicino continuò a curare i propri affari e amministrare il proprio patrimonio nella natia Genova sino alla morte. Differentemente da altri territori limitrofi, la città di Genova e il suo stato nel Settecento furono più sensibili agli scambi culturali con l'ambiente milanese e si lasciarono influenzare dal capoluogo ambrosiano non solo nel gusto, nella moda e nella musica ma anche nel ricorso ad uno degli architetti milanesi più insigni, Simone Cantoni (1739-1818), per la ricostruzione del Palazzo Ducale nel 1783. Cantoni era architetto di fiducia di parecchie famiglie dell'aristocrazia meneghina, in modo particolare si ricorda il duraturo sodalizio artistico e mecenatistico con il duca Gian Galeazzo Serbelloni.⁵³⁶

Allontanandosi progressivamente dal capoluogo ambrosiano le fonti musicali milanesi reperibili negli archivi pubblici, privati ed ecclesiastici diminuiscono sensibilmente, non solo a causa dell'assenza di edizioni a stampa che avrebbero agevolato la circolazione di partiture meneghine oltre i confini dello stato e dei territori direttamente gravitanti nella sua sfera d'influenza, ma anche per la concorrenza inevitabilmente esercitata dalle floride scuole romane, veneziane e napoletane. La famiglia francescana esula da tali dinamiche e dai canali che ordinariamente muovono partiture e musicisti attraverso gli scambi propiziati dal bacino d'utenza aristocratico.⁵³⁷ Caratterizzata dall'alta mobilità dei membri del proprio ordine, la prassi francescana vede sovente spostare predicatori, maestri dei novizi, musicisti e artisti nelle molte sedi disseminate sul territorio peninsulare, agevolando la creazione di una *koine* stilistica che abbatte la separazione sussistente fra ambienti geograficamente lontani.⁵³⁸ Come saggi emblematici dell'opera del sommo teorico padre Giambattista Martini furono recepiti nella Milano di metà Settecento sia attraverso gli scritti eruditi sia grazie a partiture che venivano predisposte e spedite per impieghi milanesi, così alla fine del secolo le raccolte a stampa di sonate e versetti organistici del milanese padre Giandomenico Catenacci vengono accolti nelle biblioteche musicali francescane di Bologna, Padova e Assisi.⁵³⁹

5.6 Partiture milanesi in Svizzera e nel resto d'Europa

Prima che il mercato antiquario e un collezionismo esteso su scala globale falsasse la percezione della disseminazione disordinata di manoscritti musicali milanesi negli archivi e nelle biblioteche di vari paesi del mondo, alcuni canali preferenziali agevolarono la circolazione in tempo reale delle partiture prodotte per il capoluogo ambrosiano, specialmente in talune fondazioni monastiche maschili dell'Europa centrale.

525 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", pp. 90-7.

526 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", pp. 148-49.

527 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", p. 180.

528 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", pp. 185-86.

529 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", pp. 314-16.

530 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", p. 356.

531 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", pp. 356-57.

532 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", pp. 401-2.

533 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", p. 435.

534 Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini", p. 448.

535 CINZIA CREMONINI, *Pallavicino, Gian Luca*, in DBI.

536 NICOLETTA OSSANNA CAVADINI, *Simone Cantoni architetto*, Electa, Milano 2003.

537 MARNI, *Storia, teoria e pratica della musica*.

538 FRANCESCO LORA, "Di gran fuoco ed armonia": la mobilità territoriale dei musicisti francescani nel caso di Francesco Passarini, «Artes», I (2022), pp. 99-114.

539 MARNI, *Storia, teoria e pratica della musica nei conventi francescani*.

Gli studi di Claudio Bacciagaluppi e Luigi Collarile hanno indagato gli spostamenti dei benedettini dell'abbazia territoriale di Einsiedeln e San Gallo nei pellegrinaggi verso Roma e nei frequenti contatti con i correligionari della Lombardia austriaca.⁵⁴⁰ Alcuni inventari della fondazione benedettina segnalano la presenza in repertorio di partiture milanesi sin dall'ultimo quarto del XVII secolo con la ricezione di alcune edizioni di Carlo Donato Cossoni e Francesco Della Porta, mostrando come nel corso del Settecento l'adesione al linguaggio musicale e al gusto milanese s'intensificò con la sedimentazione di manoscritti di composizioni dei più celebri maestri di cappella meneghini. Il legame fra la chiesa cattolica svizzera e l'arcidiocesi di Milano era ulteriormente rinsaldato dall'estensione della giurisdizione territoriale arcidiocesana sino alle tre valli ambrosiane del Canton Ticino e dalla presenza, in città, del Collegio Elvetico preposto alla formazione dei sacerdoti che avrebbero svolto il ministero nelle zone periferiche della diocesi a contatto con l'eresia protestante. Fondato da S. Carlo, cui fu intitolato dopo la canonizzazione, il Collegio Elvetico non era solo il seminario dedicato al clero diocesano che avrebbe operato in Svizzera ma, con il passare dei decenni, fu anche individuato come sede preferenziale per il perfezionamento degli studi di sacerdoti appartenenti a diocesi transalpine. L'approvvigionamento di partiture milanesi per le funzioni delle chiese svizzere fra la fine del Seicento e l'invasione giacobina ha provvidenzialmente assicurato la sopravvivenza di centinaia di esemplari che, stanti le traversie subite dagli archivi ecclesiastici, a Milano sarebbero andate altrimenti perdute. Formatosi al gusto milanese di Sammartini, Fioroni, Piazza e Monza i monaci dell'abbazia di Einsiedeln perpetrarono per buona parte dell'Ottocento la pratica galante continuando ad eseguire e copiare la musica dei maestri di cappella settecenteschi ben oltre il naturale esaurimento della stagione rococò o il loro impiego nelle chiese di Milano.⁵⁴¹ Non sembra inoltre improbabile che al momento della soppressione delle fondazioni benedettine milanesi, con conseguente dispersione degli archivi musicali, i correligionari svizzeri abbiano ricoverato nelle loro abbazie, risparmiate dalle feroci politiche di riassetto ecclesiastico, molti materiali. Compulsando i cataloghi delle biblioteche musicali italiane e repertori globali come il RISM appare evidente la prevalenza degli archivi svizzeri nella conservazione di partiture settecentesche milanesi. Se si esclude il fondo musicale della cappella del Duomo, che si mostra come testimonianza insuperata dello stile osservato e contrappuntistico per voci e organo tipico della cattedrale, la conoscenza dei repertori e della prassi liturgico-musicale seguita nelle altre chiese della città viene restituita con maggior verosimiglianza dai molti manoscritti musicali che sono conservati negli archivi elvetici.⁵⁴² Quantitativamente gli archivi musicali della cappella del Duomo e dell'abbazia di Einsiedeln possono essere equivalenti giacché entrambi conservano migliaia di esemplari, tuttavia qualitativamente offrono un patrimonio diversificato per arco cronologico, molteplicità stilistica e trascorsi biblioteconomici. Nonostante il fondo musicale della fondazione benedettina elvetica non preservi esclusivamente partiture milanesi settecentesche ma annoveri queste ultime in un *corpus* più ampio e variegato, l'allineamento al gusto galante dei benedettini garantì un approvvigionamento continuativo di musica transalpina lungo l'intero secolo. Attraverso la copiatura di padre Marianus Müller, allievo di Paladino a Milano, abate e maestro di cappella dell'abbazia di Einsiedeln, potrebbero essere giunti nel fondo musicale della cattedrale di Bruxelles sette mottetti per canto solo e sinfonia attribuiti dai frontespizi a Melchiorre Chiesa.⁵⁴³ La mediazione dell'aristocrazia boema e l'approdo del culto di S. Giovanni Nepomuceno a Milano in concomitanza con il passaggio della Lombardia nella sfera d'influenza asburgica aprì un canale preferenziale di scambio di culti, mode, partiture e maestranze fra il capoluogo ambrosiano e Praga. Il convento ceco dei Crocigeri della Stella Scarlatta conserva partiture composte da Giuseppe Vignati fra il secondo e il terzo decennio del XVIII secolo per il solenne ottavario dedicato al Santo praghese che si

540 BACCIAGALUPPI, *Artistic disobedience : music and confession in Switzerland*, ID., *Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici*, COLLARILE, *Reminiscenze milanesi nel Requiem in Re minore K 626 di Mozart* e ID. Fioroni nel fondo del monastero benedettino di Einsiedeln. Per un ritratto di più ampie vedute sull'argomento si rimanda anche a *Itinera italica I. Diari romani dal monastero di San Gallo*, a c. di Peter Erhart e Luigi Collarile, Stiftsarchiv St. Gallen – Folio Verlag, Bolzano-Vienna 2015 e a *Itinera italica II. Diari romani dal monastero di San Gallo*, a c. di Peter Erhart e Luigi Collarile, Stiftsarchiv St. Gallen – Folio Verlag, Bolzano-Vienna 2016.

⁵⁴¹ ALLORTO, *Gli anni milanesi di Johann Christian Bach*, pp. 19-24.

⁵⁴² BACCIAGALUPPI, *Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici*.

⁵⁴³ Ringrazio la prof.ssa Biancamaria Brumana per la segnalazione dei titoli, testi e partiture dei sette mottetti: *Arva colles, arva montes; Aurae sacrati amoris; De torrente maris unda; Eja, chori intonate; In tetro horrendo carcere; Jam canorus tuba; Sum offensa ad arma*.

celebrava nella cappella regio-imperiale di S. Maria della Scala, insieme ai manoscritti di alcuni oratori quaresimali commissionati a Giovanni Battista Sammartini per la congregazione nobiliare del SS. Entierro. Più della capitale dell'Impero e di altre città ricadenti sotto l'ampia giurisdizione territoriale della Casa d'Austria, la città di Praga mostra – musicalmente parlando – un legame più stretto con Milano che perdurerà sino all'ultimo quarto del secolo con i soggiorni milanesi di Václav Pichl (1741-1805)⁵⁴⁴ e Franz Serafin Lauska (1764-1825), che Pietro Lichtental (1780-1853) ricorda aver studiato organo e composizione in città grazie alla munificenza del duca Gian Galeazzo Serbelloni.⁵⁴⁵

Il repertorio cameristico, sinfonico e operistico milanese, giovandosi della mobilità di compositori ed esecutori come Giuseppe Sammartini,⁵⁴⁶ Carlo Zuccari o Giovanni Battista Lampugnani, delle edizioni a stampa delle partiture e della nomea della cosiddetta 'scuola sinfonica milanese', ebbe una circolazione immediata e più ampia rispetto alla produzione sacra. La sonata notturna così come praticata a Milano nei collegi dei nobili e nelle residenze aristocratiche conquistò i salotti europei grazie alle stampe tirate ad Amsterdam e Londra e alla parallela diffusione attraverso numerosissime testimonianze manoscritte. Titoli operistici di Carlo Monza e Lampugnani, infine, furono commissionati non solo per il Teatro Regio-Ducale di Milano ma anche per i teatri di Venezia, Roma e Napoli, esportando in altri antichi stati della penisola italiana la produzione teatrale in voga nel capoluogo ambrosiano.

Seguendo le piste delle partiture, dei libretti e degli spostamenti dei musicisti milanesi si nota come varie espressioni della produzione musicale meneghina alla vigilia delle soppressioni e dell'avvento dei giacobini avesse raggiunto disordinatamente differenti realtà del continente europeo anche molto distanti da Milano. Dopo la parentesi rivoluzionaria, la musica sacra di Bonifazio Asioli, maestro di cappella di corte di Eugenio di Beauharnais, di Carlo Bigatti (1779-1853) maestro di cappella del santuario di S. Celso, di Agostino Quaglia e Benedetto Neri venne inviata dai rispettivi autori o fu richiesta da archivi di enti ecclesiastici e biblioteche musicali come saggio della declinazione neoclassica e restaurata di una maniera osservata di comporre musica sacra sia in stile pieno e osservato, come praticato in Duomo, sia avvalendosi per le ultime volte di grandiose compagini vocali e strumentali. Carlo Bigatti afferma d'aver inviato ai «Sig.ri Professori, e dilettanti di Gand nei paesi bassi» una trentina di partiture di sue composizioni fra messe, salmi, *Te Deum* e *Tantum ergo*⁵⁴⁷ recepiti e accolti dalla medesima cattedrale che trent'anni prima aveva fatto copiare una raccolta di sette mottetti milanesi composti da Melchiorre Chiesa.

544 ROSA CAFIERO, *Un kammerdiener per l'Arciduca Ferdinando: Václav Pichl (1741-1805)*, in *La corte asburgica a Milano. Protagonisti, istituzioni e cultura artistica*, a c. di Paola Cordera, Centro di Documentazione delle Residenze Reali lombarde, Monza 2022, pp. 193-212.

545 PIETRO LICHTENTAL, *Dizionario e Biografia della musica*, Antonio Fontana, Milano 1826, vol. IV, p. 205: «Lauska, Franz Seraphicus, compositore e professore di Cembalo a Berlino, nato a Brunn nella Moravia il 14 gennaio 1764, morto a Berlino il 18 aprile 1825 [...] Essendo ancora giovane, l'Autore si distinse nell'arte di preludere sull'Organo a Milano, e visse qualche tempo a Roma, come cembalista, nella casa del duca Serbelloni. Un de' suoi più noti allievi di Pianoforte è il rinomato maestro Meyerbeer».

546 Fratello maggiore di Giovanni Battista, Giuseppe Sammartini dal 1730 si trasferì stabilmente a Londra dove divenne anima di una stagione di rinascita della moda barocca corelliana del concerto grosso e della sonata per strumento solista, divenendo uno dei compositori italiani più alla moda che poté giovare anche della stampa per i tipi di Walsh per molta sua musica. Per un approfondimento si rimanda a CESARE FERTONANI, *Sammartini, Giuseppe*, in DBI; BATHIA CHURGIN, *Sammartini, Giuseppe*, in NGMo e ALESSANDRO NARDIN, *Giuseppe Sammartini e il concerto per organo nella Londra musicale e massonica*, Editoriale Jouvence, Sesto San Giovanni 2019.

547 Carlo Bigatti depositò presso l'archivio musicale del Santuario di S. Celso non solo tutta la musica sacra che compose per contratto dopo essere stato assunto dall'istituzione come maestro di cappella nel 1811, ma anche partiture composte nei periodi precedenti, sia in occasione dei primi incarichi professionali in città nei primissimi anni dell'Ottocento che nel quinquennio trascorso a Nizza e Marsiglia per seguire alcuni allestimenti operistici. Scorrendo lo schedario del fondo musicale di S. Celso, ora confluito nell'Archivio Storico Diocesano di Milano, sono almeno trentuno le partiture autografe di Bigatti sul cui frontespizio si legge che l'originale è stato spedito a Gand dopo le prime esecuzioni avvenute a Milano nel primo quinquennio dell'Ottocento, a Marsiglia nel secondo e una buona parte fu composta ed eseguita nel giugno 1812 a Novara per l'ottavario celebrato ogni cento anni in onore della traslazione delle reliquie del patrono S. Gaudenzio.

PARS SECUNDA

Ritualità e musica nello spazio urbano

La liturgia e il suo corredo di gesti, riti, suoni, immagini e suggestioni trovano una naturale ambientazione nel contesto sociale, politico, culturale e artistico milanese degli ultimi decenni della stagione d'antico regime. Il coinvolgimento collettivo e trasversale di ogni strato della popolazione urbana nei festeggiamenti solenni quotidianamente allestiti in qualche chiesa della città è prova non solo della religiosità dei milanesi, ma anche dell'inscindibilità delle dimensioni trascendente e immanente, della consapevolezza condivisa dell'intervento divino nelle vicende umane. La preghiera d'intercessione può cambiare il corso delle calamità naturali, delle pestilenze, delle guerre o delle malattie e morti del papa, dell'imperatore, dei governanti. Essendo il potere dei reggitori del mondo una emanazione vicaria dell'onnipotenza divina, il popolo innalza al cielo una preghiera unisona per impetrare benedizioni o manifestare la propria gratitudine. Giacché in ogni momento della vita soggettiva o comunitaria è riconosciuta la presenza rassicurante e benedicente dell'Altissimo, la liturgia viene intesa come azione corale e i benefici da questa derivanti ricadevano sull'intera città, sullo stato e sull'orbe cristiano.

Parallelamente all'amministrazione dei sacramenti, aspetto che più spesso riguardava la soggettività dell'anima dinnanzi al suo Creatore,⁵⁴⁸ il popolo di Dio volentieri assisteva a funzioni liturgiche che non potevano essere contenute entro le mura delle chiese. La processione è una espressione caratteristica della devozione controriformistica che manifesta, insieme alla partecipazione corale di migliaia di devoti, l'adesione formale dell'apparato statale e della gerarchia governativa ai precetti della religione cattolica. Uscendo dai luoghi di culto e muovendosi per le strade della città la processione funge da pubblico ammonimento, professione di fede, autorappresentazione effettiva e normativa della variegata composizione delle classi sociali che, concordi, precedono l'ostensorio con il Santissimo Sacramento, preziose reliquie e venerati simulacri. La ritualità barocca si alimenta della sinestesia di immagine, parola, suono, luce e profumo d'incenso, imponendosi nella geografia urbana e nel paesaggio sonoro con apparati effimeri innalzati sulle facciate delle chiese, addobbi lungo le contrade dove i cortei avrebbero sfilato, illuminazioni esterne di chiese e campanili, salmodiare di chierici e confratelli, canto dei musicisti delle cappelle e «cori di Sinfonia da fiato»: culmine di tutto questo erano le celebrazioni solenni officiate sugli altari, dove si incontravano la religiosità e la cultura del tempo.

Le restrizioni imposte alle pubbliche forme di culto dalle politiche giuseppine e i feroci divieti inflitti dai rivoluzionari francesi svelano più efficacemente di qualsiasi cronaca il valore coalizzante delle manifestazioni popolari di culto intese come riconoscimento della bontà dello *status quo* politico e religioso. La scansione dell'anno civile era modellata sul calendario liturgico, così come appuntamenti salienti per la chiesa di Milano venivano a coincidere con la sospensione delle attività lavorative o segnavano aperture e chiusure di tribunali, collegi e organi di governo. Le processioni eucaristiche cittadine del pomeriggio della festa del Corpus Domini e le due allestite a maggio e settembre per la festa dell'invenzione ed esaltazione della S. Croce con il Santo Chiodo⁵⁴⁹ prevedevano l'intervento del

548 La moderna funzione catechetica della forma pubblica della somministrazione dei sacramenti non era stata ancora completamente elaborata alla metà del Settecento. Basti pensare che allora non era ancora prevista una messa di prima comunione con annessa predicazione e che la cresima veniva amministrata dall'ordinario diocesano o da un suo ausiliare anche ogni dieci o quindici anni nelle chiese prepositurali del forese.

549 GIANANTONIO BORGONOVÒ-MARCO NAVONI, *Il chiodo di Cristo. Storia di una Reliquia del Duomo di Milano*, BookTime, Milano 2016 e FAUSTO RUGGERI, *Il Santo Chiodo venerato nel Duomo di Milano*, NED, Milano 1993. La reliquia più preziosa custodita nella cattedrale milanese sin dall'episcopato di S. Ambrogio è il Santo Chiodo, uno dei chiodi della crocifissione di Gesù che la tradizione vuole essere stato ritrovato miracolosamente dal santo arcivescovo nella bottega di un fabbro che non riusciva a modificarne la forma per adattarlo allo zoccolo di un cavallo. Con la costruzione del Duomo la reliquia venne collocata in un tabernacolo sospeso nel catino absidale a più di 40 metri da terra; durante l'episcopato di Federico Borromeo le maestranze della Fabbrica del Duomo progettarono un ascensore a forma di nuvola – detto popolarmente *nivola*, in dialetto milanese – con cui un canonico poteva essere sollevato sino alla quota della custodia per prelevare e riporre il Santo Chiodo. La preziosa reliquia, dopo essere stata portata processionalmente attorno al perimetro del Duomo e della sua piazza, veniva

governatore di Milano o dell'arciduca, se presente in città, del senato, dei tribunali e collegi, del clero secolare e regolare, delle confraternite, degli orfani e dei poveri assistiti dai luoghi pii. Dopo la sospensione autunnale per consentire agli aristocratici di recarsi nelle proprie ville di delizia a sovrintendere ai lavori agricoli di fine estate, che cominciava l'8 settembre con il pontificale di S. Maria Nascente titolare del Duomo, le attività civili e forensi e l'anno accademico di collegi e istituzioni formative ricominciavano con la festa di S. Carlo del 4 novembre. L'acquisizione di reliquie di beati e santi di nuova proclamazione, la collocazione di nuove statue sugli altari delle chiese o la realizzazione di nuovi stendardi processionali erano festeggiate da partecipatissime processioni che mostravano all'intera città gli oggetti di culto cui venivano dedicati tridui, ottavari e novene decorati da musica, illuminazione straordinaria, prediche e apparati effimeri. Con particolare dispendio di mezzi erano solennizzate anche le cerimonie di consacrazione o riapertura di chiese costruite *ex novo*, ampliate o restaurate, come si desume dal libello encomiastico stampato nel 1754 per la riedificazione e dedizione del rinnovato oratorio di S. Bernardino alle Ossa.⁵⁵⁰

La spettacolarizzazione intrinseca alla ritualità liturgica festiva milanese post-tridentina ben si prestava a incarnare la rappresentazione di un potere temporale sacralizzato e intriso di elementi trascendenti nel quale il corpo del sovrano era immagine dell'intero stato, come la Chiesa è corpo mistico di Cristo. A beneficio della salute fisica e spirituale dell'imperatore e della famiglia imperiale venivano indette celebrazioni penitenziali che spesso assumevano la forma di cortei avviati dal Duomo alla basilica santambrosiana o al santuario regio-imperiale della Madonna di S. Celso, così come per ordine arcivescovile o governativo il clero secolare e regolare era invitato ad applicare specifiche intenzioni nella celebrazione delle messe. Le nascite, i matrimoni e i genetliaci erano salutati con solenni *Te Deum* in rendimento di grazie per i favori accordati dall'Altissimo, mentre le morti erano suffragate con messe da *requiem*, uffici da morto e orazioni recitate dinanzi a catafalchi monumentali innalzati in Duomo o nella chiesa regio-ducale di S. Maria della Scala. Proporzionalmente le esequie da nobile officiate per l'aristocrazia cittadina, per i membri dei capitoli ecclesiastici, per gli abati e i priori di conventi e monasteri assolvevano alla stessa funzione con il medesimo supplemento festivo di apparati, musica, illuminazione e catafalchi. Manifestazioni di giubilo singolare venivano allestite anche per l'insediamento del nuovo arcivescovo ambrosiano e per la creazione cardinalizia di esponenti di famiglie del patriziato milanese. Il *Diario milanese* di Borroni e un'incisione di Marc'Antonio Dal Re testimoniano la pompa con cui Giuseppe Pozzobonelli prese possesso dell'arcidiocesi nel 1743. La *Gazzetta di Milano* e i *Ragguagli di Varj Paesi* raccontano i festeggiamenti reiterati per la promozione cardinalizia dei cardinali Litta, Durini, Borromeo, Archinto e Crivelli.

Non direttamente dipendenti da espressioni di pubblico riconoscimento del potere temporale o dell'intervento del divino nella storia, processioni e allestimenti sontuosi straordinari vivificavano la spiritualità controriformistica nell'ultima stagione della società d'*ancien régime* nelle processioni del venerdì santo promosse dai frati minori osservanti di S. Angelo e dalla Congregazione del SS. Entierro,⁵⁵¹ dalla confraternita della Madonna del Carmine nell'omonima chiesa per la festa titolare, in S. Nazaro alla Pietrasanta per l'Immacolata o in altre chiese ogni qual volta il romano pontefice ascrivesse nuovi servi di Dio nel catalogo dei santi e dei beati. Degna di nota era anche la processione con un veneratissimo simulacro del Redentore organizzata dai padri trinitari del convento di S. Maria di Caravaggio in Monforte, congregazione che aveva come singolare carisma il riscatto, tramite pagamento, di prigionieri cristiani caduti nelle mani degli Ottomani.⁵⁵²

Sino alla conclusione del XVIII secolo e all'avvento dei giacobini la processione è un fenomeno ricorrente e identitario nella religiosità milanese in cui sopravvive il carattere spettacolarizzato della ritualità

solennemente intronizzata sull'altar maggiore per un triduo di adorazione. Con il riordino del calendario liturgico voluto dal Concilio Vaticano II la festa dell'invenzione della Croce venne declassata, tanto che il rito della *nivola* e l'esposizione del Santo Chiodo tutt'ora viene celebrato soltanto nel triduo settembrino. La *nivola* seicentesca, ancora in funzione, negli ultimi decenni solleva l'arcivescovo che estrae personalmente la reliquia dal tabernacolo pendente nella volta.

550 *Ragguaglio del solenne triduo celebrato nel mese di settembre dell'anno MDCCLIV*.

551 BERNARDI, *Il tempo sacro: Entierro. Riti drammatici del venerdì santo*, pp. 585-620.

552 EMANUELE PAGANO, "La libertà trionfante". *Orazioni settecentesche per il ritorno degli schiavi riscattati nella patria milanese*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», LXXIV-2 (2024), pp. 473-96.

controriformistica maturata nei decenni della dominazione spagnola. Non è un caso che gli apparati imponenti eretti in S. Angelo per il rito della deposizione di Cristo dalla croce nel pomeriggio del venerdì santo, la processione con il simulacro del Cristo morto della Congregazione del SS. Entierro, la novena della Madonna del Carmine e la statua del Redentore di Medinaciel dei Trinitari rappresentino devozioni spagnole che perdurarono sino alla prima dominazione asburgica.

Secondo la tradizione milanese il testo del *Te Deum* fu composto estemporaneamente da S. Ambrogio e S. Agostino in rendimento di grazie al Signore degli eserciti per la conversione e il battesimo del futuro vescovo di Ippona: per questo le fonti settecentesche menzionano la preghiera, con un pizzico d'orgoglio campanilistico, come *inno ambrogiano*. Scorrendo le cronache, le recensioni apparse sulla stampa e i documenti di gestione delle chiese di Milano si riscontra come il canto del *Te Deum* fosse assai frequente ogni volta che, mediante l'intercessione della Vergine o di qualche santo o degli angeli custodi o delle anime purganti, si verificava la felice risoluzione di situazioni critiche, oppure quando per speciale predilezione divina qualche ordine, confraternita, parrocchia o casato aveva la grazia di vedere decorato con la sacra porpora o esaltato alla gloria degli altari un membro della propria famiglia, laica o religiosa. Il campo semantico bellicoso, trionfalistico e militare dell'*inno ambrogiano* ne facilitò l'impiego nelle funzioni allestite in rendimento di grazie per conquiste militari, vittorie o trattative diplomatiche, manifestando la propria riconoscenza al *Deus sabaoth* che ha stornato battaglie e assedi. Il canto del *Te Deum* in musica non costituiva un rito a sé stante ma suggellava celebrazioni eucaristiche, vesperi o solenni adorazioni del Santissimo Sacramento. Intonato dall'arcivescovo, da qualche suo delegato, dai monsignori dei capitoli urbani o dai priori dei conventi maschili, l'inno veniva poi proseguito dai musicisti mentre le campane risuonavano a festa e scoppi d'artiglieria a salve o mortaretti allargavano al contesto cittadino l'atmosfera festiva. Le occorrenze di messe, vesperi e adorazioni eucaristiche concluse dal canto del *Te Deum* sono talmente frequenti nei documenti da renderne impossibile e inutile un computo. Risulta invece più interessante rilevare come nella società milanese settecentesca l'*inno ambrogiano* fosse voce di un rendimento di grazie collettivo per un ampio spettro di casistiche genericamente afferenti al potere o al ringraziamento. La tradizione della Chiesa offre formulari liturgici per la celebrazione di messe votive volte ad impetrare grazie dal Cielo su papi, imperatori, re e governanti invitando i fedeli a invocare l'intervento divino nelle faccende del mondo. La consuetudine d'intonare *Te Deum* s'inserisce nella medesima sensibilità religiosa per segnare l'ultima tappa, riconoscente, di un processo d'interazione fra cielo e terra, fra storia ed eternità che si è risolto positivamente.

1.1. Musica e potere temporale: il canto del *Te Deum* per le nascite imperiali

La nascita di un rampollo della famiglia imperiale, specialmente se primogenito dell'imperatore, rappresentava un segno della benevolenza celeste e lasciava sperare un futuro radioso per le sorti della casa regnante. Ogni erede al trono era interpretato come manifestazione della benevolenza di un Dio compiaciuto della condotta etica, politica e militare di chi per lui amministrava il potere temporale, seppur vicariamente. A tal proposito la gerarchia governativa, quella ecclesiastica, le confraternite e il popolo volevano esternare la propria riconoscenza verso l'Altissimo anche attraverso l'intonazione di *Te Deum* in rendimento di grazie. In una Milano da poco entrata nell'orbita asburgica la nascita di Leopoldo Giovanni d'Asburgo (13 aprile – 4 novembre 1716), primogenito di Carlo VI ed erede della corona imperiale, fu salutato con la celebrazione di messe votive culminanti con *Te Deum* in Duomo e nel santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso, inaugurando la tradizionale novena a beneficio della casa d'Austria che perdurerà ininterrottamente sino al 1796.⁵⁵³ Altre funzioni in rendimento di grazie furono allestite nella

⁵⁵³ *Corriere ordinario* del 13 maggio 1716: «Domenica si cantò solenne Te Deum in questo nostro Duomo per la Nascita del Primogenito di Cesare, che riuscì con tutta la Gala, e pompa maggiore, e col rimbombo di tutte le Campanie della Città, e triplicato sparo di tutta l'Artiglieria di questo Real Castello; e per 3 sere si sono fatte illuminazioni per tutta la Città, andandosi preparando in questa Real Fortezza, & anco nella Città medesima de' Fuochi di gioia, quali si faranno in breve. Lunedì si fece una Solenne Processione di tutto il Clero Secolare, col Seguito d'infinito Popolo alla Chiesa di Nostra Signora appresso S. Celso, & hieri altra simile Processione dalla Metropolitana alla Basilica di S. Ambrogio; ambidue per ringraziare Sua Divina Maestà di tal felicissima Nascita». La notizia è ripresa con maggiori dettagli anche sul successivo numero del 16 maggio.

collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala,⁵⁵⁴ nella chiesa di S. Anastasia dei padri minimi, nel Monastero Maggiore di S. Maurizio, nella confraternita dei SS. Giacomo e Filippo in Porta Nuova e nel collegio gesuita di Brera.⁵⁵⁵ Proseguirono i festeggiamenti con altre messe solenni e *Te Deum* cantati in S. Fedele a spese della Congregazione del SS. Entierro: «una tale Solennità è riuscita con indicibile applauso, non meno per la squisitezza della Musica ripartita in più Chori di singolare composizione» e in S. Lorenzo Maggiore.⁵⁵⁶ La partecipazione alle pubbliche forme di rendimento di grazie per la nascita del piccolo arciduca coinvolgeva trasversalmente ciascuna chiesa della città, non solo le più insigni basiliche o collegiate ma anche tutte le fondazioni regolari che, rispondendo a un editto del vicario generale, avrebbero dovuto far intonare un *Te Deum* durante la propria ufficiatura corale.⁵⁵⁷ A tal proposito si è fortunatamente conservato il foglio manoscritto delle *Notizie spettanti alla N.ra Chiesa di S. Maria di Loreto, ed alla Statua della B.^{te} V.^{ne}* ove vengono descritte le circostanze che hanno portato all'esecuzione del *Te Deum* per la nascita del primogenito di Carlo VI, il contesto celebrativo e l'organico della compagine vocale e strumentale coinvolta.⁵⁵⁸

Il felice «parto maschile» dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, che il 13 marzo 1741 aveva dato alla luce colui che dopo ventiquattro anni sarebbe salito sul trono del Sacro Romano Impero con il nome di Giuseppe II, fu salutato a Milano con una serie di *Te Deum* che si dipanarono di chiesa in chiesa fra la metà del mese di marzo e gli inizi di luglio. Il *Diario milanese* di Borrani segue gli allestimenti straordinari approntati per l'occasione⁵⁵⁹ informando che un primo triduo fu indetto il 20, 21 e 22 marzo con la partecipazione del governatore e della nobiltà in abito di gala, il primo giorno in Duomo, il secondo nel

⁵⁵⁴ *Corriere ordinario* del 20 maggio 1716: «Sabato si cantò solenne Te Deum anco in questa Chiesa Regia della Scala per la scritta Nascita del Sereniss. Arciduca».

⁵⁵⁵ *Corriere ordinario* del 23 maggio 1716: «Parimente nelle Chiese di S. Anastasia, nel Monastero di S. Maurizio detto il Maggiore, nella Confraternita de' SS. Giacomo e Filippo in Porta Nuova di questa Città, e del Collegio di Brera della Compagnia di Gesù, si sono in questi giorni fatte maestose Feste di ringraziamento col canto del Te Deum, e con vaghi abbellimenti, & illuminazioni sì dentro che di fuori dalle Chiese, e con numerose Salve di grossi e piccoli Mortari».

⁵⁵⁶ *Corriere ordinario* del 6 giugno 1716: «Ritrovandosi in obbligo ben preciso la Reale & Imperiale Congregazione del Santissimo Entierro, e di Nostra Signora della Soledad, eretta nella Chiesa di S. Fedele de' PP. della Compagnia di Gesù, di manifestare il proprio giubilo con pubblico, e solenne rendimento di grazie à S.D.M. per la sudetta Nascita, seguita doppo le particolari preghiere, à tal effetto istituite dalla stessa Congregazione, e massime nella gloriosa circostanza d'essersi degnata aggregarvi tutta l'Augustiss. Casa. [...] Una tale Solennità è riuscita con indicibile applauso, non meno per la squisitezza della Musica ripartita in più Chori di singolare composizione, che per la rara, & inarrivabile magnificenza del sontuoso apparato di tutta la Chiesa, per li preziosi addobbi, & ornamento dell'Altare Maggiore, e di quello ancora sotto il titolo di S. Ignazio [...] Lunedì 18 del corrente il Sig. Prevosto, e Capitolo Collegiato della Basilica di S. Lorenzo Maggiore si cantò nella loro Chiesa magnificamente apparata Solennissima Messa, accompagnata dal solito Inno di grazie, al concerto di squisitissima Musica, e Sinfonie, coll'intervento della maggior parte di questa Nobiltà, al rimbombo d'una gran Salva di Mortaletti, e Mortari grossi, in rendimento di grazie, e dimostrazione di gioia».

⁵⁵⁷ *Corriere ordinario* del 13 giugno 1716,

⁵⁵⁸ ASMi, AmFR, b. 1928: «Nell'anno 1716 essendo nato a Carlo sesto Imperatore felicem.^{te} Regnante un figlio, ed Erede, chiamato Leopoldo Secondo, sommamente bramato da tutto il Mondo cattolico, ed imperato dal Celo con la forza dell'orazioni massime dell'Imperatrice Moglie creduta sterile; tutta la Chiesa ne ha fatte grandi dimostrazioni d'allegrezza principal.^{te} p. le conseguenze, che d'un tal parto s'atendevano. Singolari i segni in cui questa Metropoli di Milano facendosi vedere in tanta forza, e studiando tono e maniera p. esprimere il pubblico, che nudriva nel Core, mentre mirano un Successore all'Imperio, una Colonna della Fede, ed un Sovrano di Austriaca [illeggibile], che oltre le pubbliche Processioni, illuminazioni, sono di Campane, machine di fuochi artificiali, ha avuto Chiesa conspicua in cui con solennità d'apparato, esquisitezza di Musica, eleganza d'emblemi, ed iscrizioni non abbia con affettuosi Te Dem abbiano ringraziato Dio di sì segnalato favore. Quindi è, che q.^{ta} N.^a Chiesa, e Monistero dichiaransi Regi in lo sborso di Milla scudi dalla Maestà di Carlo secondo Austriaca, Rè delle Spagne ha stimato suo obbligo preciso ad imitazione delle altre Chiese di cantare con la maggior solennità possibile il Te Deum, e perche la n.ra provederà non essa in caso di fare spesa si è p. mezzo d'alcune de' Sig.ri Deputati raccolta l'infrascritta soma. [elenco dei donatori]. Il dì della fontione fu alli 21 Maggio giorno dell'Ascensione del Sig.^{re} incontrandosi in [illeggibile] il M. Rev. P. D. Giacomo Visit. Prov.^e con l'accompagnamento d'altri parati e la precedenza de' Confratelli della Posteria del Mon.^{ro} si passò processionalmente alla Chiesa in cui stava già esposto il Venerabile, e li Musicisti cantavano un Motetto, gionto all'Altare intonò il Te Deum, e dopo diede la Bened.^e». Nell'*Esito di spesa per il Te Deum* si specifica che fu «Pagato al Sig.^r Bartolomeo Mantelli M.ro di Capella p cinque parti di Musica, due Violini, ed un Basso».

⁵⁵⁹ BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., p. 10: «a 23 [marzo 1741] per ordine di Sua Emin.za in tutte le Chiesa Collegiate Secolari, e Regolari fu cantata solennemente la Messa de SS.a Trinitate, e l'Inno Te Deum».

santuario di S. Maria presso S. Celso e il terzo nella basilica regio-imperiale di S. Ambrogio.⁵⁶⁰ Nei giorni successivi altre chiese significativamente legate al potere centrale o a confraternite nobiliari furono teatro di celebrazioni solenni, canti di *Te Deum*, illuminazioni delle facciate e spari d'artiglieria a salve: prima la collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala, poi nuovamente il santuario imperiale di S. Celso e la confraternita aristocratica di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte nell'omonimo oratorio.⁵⁶¹ I festeggiamenti si protrassero sino a luglio, giacché i capitoli, gli ordini regolari, le confraternite e anonimi benefattori tenevano ad esplicitare la propria fedeltà alla Casa d'Austria e la partecipazione alle sue fauste vicende mediante il canto di *Te Deum* che venivano inseriti nel palinsesto delle feste titolari. I padri minimi di S. Francesco di Paola aggiunsero alla festa patronale del 17 aprile una manifestazione di giubilo per il felice parto,⁵⁶² il 26 maggio, festa della SS. Trinità, un'ennesima processione in rendimento di grazie mosse dal Duomo a S. Celso,⁵⁶³ mentre il 2 luglio il Collegio de' Causidici fece cantare a «50 parti fra musica e sinfonia» un *Te Deum* nella chiesa barnabita di S. Alessandro in Zebedia.⁵⁶⁴ La notizia della nascita del secondogenito dell'imperatrice, Carlo Giuseppe d'Asburgo-Lorena (1745-1761), fu salutata con un

560 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., pp. 6-9: «a 20, 21, e 22 [marzo 1741] furono tre giorni di solenne ringraziamento al Sig.r Iddio per la già detta grazia ottenuta, e di giubilo festevole a tutto questo Popolo. [...] Nel primo giorno adunque radunati nella Metropolitana tutti i Tribunali, e Corpi Pubblici fu cantata dall'Emin.mo Sig.r Arcivescovo la Messa Pontificale de SS. Trinitate a pieni Cori di Musica, e in mezzo al suono di Timpani, e Trombe. Verso il fine della stessa Messa portossi nella Metropolitana medesima il Sig. Conte Governatore accompagnato dalla Nobiltà in gala, e fiancheggiato dalle Guardie Svizzere, per assistere al canto dell'Inno Te Deum intonato da S. Em.za e proseguito dalla Musica. [...] Quindi Monsig.r Arciprete cantò a pieni Cori di Musica la Messa Solenne de B. M. Virgine, e dopo questa intonò l'Inno Te Deum [...] Nel terzo giorno finalmente fu fatta altra solenne Processione di tutto il Clero Secolare, e Regolare dalla Metropolitana alla Basilica di S. Ambrogio Maggiore [...] in quella Basilica fu cantata solenne Messa de Spirito S° dopo la quale venuto il Sig.r Cardinale Arcivescovo intonò l'Inno Te Deum, e dette le orazioni adatte diede la pastorale benedizione. Nella sera di quel giorno vi fu per la terza volta l'universale illuminazione di tutta la città, e riguardo alla Reale Corte fu aggiunto un Palchetto vicino alla Porta un numeroso concerto di Sinfonia, e in riguardo finalmente al castello vi fu, oltre la scarica dei cannoni, anche una magnifica Salva coi Mortaletti, e numerosa Sinfonia su la Porta Maggiore».

561 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., pp. 10-2: «a 23 [marzo 1741] per ordine di Sua Emin.za in tutte le Chiesa Collegiate Secolari, e Regolari fu cantata solennemente la Messa de SS.a Trinitate, e l'Inno Te Deum. Fra tutte però si distinse la Chiesa Imperiale di S. Maria della Scala, su la cui Porta stava esposta quest'Iscrizione: [...] Alla presenza adunque di copiosissima Nobiltà fu cantata la Messa, e poi l'Inno Te Deum sotto la scarica dei Cannoni del Castello, dal quale eransi inviata alla detta Chiesa una Compagnia di Granatieri, e dopo il detto Inno fu recitata da un Padre della Compagnia di Gesù una dotta orazione gratulatoria. Si distinsero pure gli Ill.mi Sig.ri Deputati di S. Maria presso S. Celso, i quali nella sera del 24 fecero illuminare la Facciata, e la Cupola di quella Chiesa, e poi nel 25 fecero cantare Solenne Messa con isquisita Musica. [...] a 16 [aprile] la Nobilissima Scuola di S. Giovanni alle Case rotte celebrò nella propria Chiesa una solenne festa di ringraziamento per la detta nascita del Serenissimo Arciduca. In messo alla Facciata della Chiesa, copiosamente illuminata nella sera antecedente fra il suono di Timpani, e Trombe, pendeva in vago scudo la seguente iscrizione [...] Speditasi per tanto dal Castello alla detta Chiesa una Compagnia di Granatieri, e radunatasi in essa la Nobiltà sì della Scuola come di altra invitata dal Sig.r Prefetto, fu recitata dal Padre Vennini della Compagnia di Gesù un'orazione gratulatoria, in cui dimostrò, che se il nato Bambino molto era costato a ottenerlo, molto ancora ci dava a sperare dopo d'averlo ottenuto. Quindi Monsig.r Casimiro Rossi Vescovo d iCapsa cantò la solenne Messa coll'accompagnamento di 60 parti tra Musica, e Sinfonia, e dopo questa intonò l'Inno Te Deum sotto la scarica dei Cannoni del Reale Castello».

562 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., pp. 12-3: «a 17 [aprile 1741] ultimo giorno dell'Ottavario di S. Francesco da Paola nella propria sua Chiesa, fu fatto alla di lui intercessione un solenne tributo di grazie per la detta nascita dell'Arciduca, stanteché per le preghiere del medesimo Santo ottennero più volte le Case sì Lorenesi, come Austriache le loro aspettate proli. [...] La Facciata della Chiesa, e la sua Torre comparvero nelle due sere con bella simetria illuminante, e nel tempo del Canto dell'Inno Te Deum dopo i solenni Vespri vi fu una Real Salva di Mortaletti, da cui uscirono fuochi artificiali».

563 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., pp. 27-33: «a 26 [maggio 1741], giorno della SS.a Trinità fu dato alla medesima un solenne speciale rendimento di grazie per la nascita più volte detta del Serenissimo Arciduca a spese dell'Ecc.ma Città, e Consiglio Generale: e per questa solenne festa fu scelta la Chiesa di Nostra Signora de' Miracoli presso S. Celso [...] Nella sera antecedente alla gran Festa viddesi un ben intesa, e copiosa illuminazione fatta al festevole suono di Timpani, e Trombe, consistente in num. 28 Lampadarj distribuiti in quella contrada, che conduce alla Chiesa, e in candeles num. 800 [...] Arrivata in Chiesa la detta Processione, fu cantata la Monsig.r Arciprete della Metropolitana la Messa de SS.a Trinitate coll'accompagnamento di 60 parti tra Musica, e Sinfonia [...] Terminata questa intonò Sua Em.za l'Inno Te Deum proseguito da Musici, sotto la scarica di luna lunga magnifica Salva in vicinanza della Chiesa, come pure dal cannon del Castello».

564 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., p. 43: «a 2 [luglio 1741] il Nobile Collegio de' Sig.ri Causidici fece celebrare nella Chiesa di S. Alessandro de' Padri Barnabiti una solenne festa di ringraziamento per la detta nascita del Serenissimo Arciduca, e perciò su la Porta della Chiesa stava esposto fra varj ornamenti il seguente elogio [...] Quindi fu cantata solenne Messa da quel R. Padre Preposito coll'accompagnamento di 50 parti tra Musica, e Sinfonia, e per ultimo l'Inno Te Deum collo scarico di 24 Cannoni del Reale Castello».

solenne *Te Deum* in cattedrale⁵⁶⁵ – dove l'arcivescovo e il capitolo intervennero in abito paonazzo per rispetto del vigente tempo quaresimale – e nella chiesa interna del Real Castello⁵⁶⁶ il 12 e 24 febbraio. Anche la nascita della principessa Maria Carolina d'Asburgo (1752-1814), futura moglie del re Ferdinando IV di Napoli,⁵⁶⁷ quella dell'arciduca Ferdinando (1754-1806),⁵⁶⁸ della moglie decapitata di Luigi XVI, Maria Antonietta (1755-1792),⁵⁶⁹ e dell'arciduca Massimiliano (1756-1801)⁵⁷⁰ furono solennizzate con apparati, *Te Deum*, illuminazione e spari a salve in Duomo, nella chiesa interna del Real Castello e nella collegiata di S. Maria della Scala.

Non solo le nascite ma anche i matrimoni degli eredi al trono venivano salutati dal canto di un *Te Deum* nella loro interpretazione di buoni auspici sia per il consolidamento della famiglia, attraverso unioni che avrebbe generato nuovi rampolli, che nel valore strategico e diplomatico per le alleanze politiche che si cementavano con il vincolo del matrimonio. Nella cappella di S. Gottardo del Palazzo Reale di Milano il 26 settembre 1766 il vescovo di Mantova celebrò gli sponsali del dodicenne Ferdinando d'Asburgo (1754-1806) con Maria Beatrice d'Este (1750-1829); al termine della funzione il capitolo imperiale di S. Maria della Scala intonò «con più Cori di Musica, e Sinfonia» il *Te Deum*.⁵⁷¹ Non appena la coppia arciducale raggiunse la maggior età, con grande sfarzo e apparato il 15 ottobre 1771 il cardinale Pozzobonelli ne benedisse l'unione sottolineata ancora dal canto di un *Te Deum* nel Duomo di Milano e da una funzione in rendimento di grazie celebrata dopo qualche giorno nella basilica di S. Ambrogio.⁵⁷²

565 BORRANI, *Diario milanese*, N. 6 suss., p. 6: «a 12 [febbraio 1745] fu fatta tre volte la scarica di tutta l'Artiglieria del Castello per manifestare la grata nuova che l'Aug.ma nostra Sovrana aveva dato alla luce nel giorno 1° del detto Mese un secondo Arciduca. Quindi nel giorno 14, preceduto nella sera antecede il suono di tutte le Campane della Città, fu cantata Messa Pontificale coll'intervento di tutti i Tribunali, e della Nobiltà in gala, e l'Inno Te Deum intonato dall'Em.mo Arcivescovo sotto la scarica dell'Artiglieria del Reale Castello. Nella Chiesa finalmente del detto Castello fu cantata nel dì 21 con scelta Musica Messa Solenne, e Te Deum sotto la scarica di 50 Pezzi di Cannone, essendo esposta su la Prota della detta Chiesa la seguente Inscriz.e.».

566 *Giornale di Milano* del 24 febbraio 1745: «Domenica scorsa in rendimento di grazie all'Altissimo Signore Dio del nuovo Inclito sostegno della stirpe Austriaca, dato felicemente alla luce dalla Maestà della nostra Clementissima Sovrana in sequela de' molti ferventi voti, non meno che delle nostre speranze; Sua Eccellenza il Sig. Maresciallo Marchese Don Annibale Visconti Governatore di questo Reale Castello col noto suo zelo diede manifesti segnali della sua particolar rimostranza, e contento per questo felicissimo Parto, con avere nella Real Chiesa della Fortezza, ben ornata, e con elegante iscrizione posta su la Porta principale della medesima, fatto cantare dal Regio Signor Cappellano maggiore, assistito da' Signori Cappellani straordinari, Messa, e solenne Te Deum accompagnato dalle scariche della grossa Artiglieria, e da più Cori di scelta Musica. Si è particolarmente distinto il Sig. Angelo Maria Monticelli, Virtuoso della Maestà Sua».

567 BORRANI, *Diario milanese*, N. 13 suss. (1752), p. 20.

568 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 giugno 1754: «Avendo Sua Eccellenza il Sig. Conte d'Aspremont di Lynden Generale Comandante delle Truppe Imperiali nella Lombardia Austriaca ec. trasmesso l'ordine che in tutte le Piazze si avessero a rendere solennemente le grazie al Signor Dio per il felice Parto dell'Augustissima Imperatrice Regina, benignissima nostra Sovrana, e pel prospero nascimento del quarto Arciduca, nella scorsa Domenica 23 del corrente Mese, il Signor Conte Don Antonio Descagliar, Generale di Battaglia, e Vice Castellano di questa Reale Fortezza, conformandosi di buon grado a tale disposizione, vi fece in tal giorno cantare solenne Messa, ed in seguito l'Inno Te Deum, a più Cori di Musica, e Sinfonia, alle quali Sacre Fonziioni assistì egli stesso con numeroso seguito d'Ufficialità».

569 BORRANI, *Diario milanese*, N. 16 suss. (1755), pp. 26-7: «Cantò la Messa con scelta Musica, e Sinfonia Monsig.r Proposto di quella Basilica Mitrato, e poi intuonò l'Inno Te Deum fra 'l suono giulivo di Timpani, e Trombe, e sotto la scarica dei Cannoni del Castello, e degli Archibugghi sì di buon numero di Granatieri appostati nell'Atrio della Basilica, come dell'Inclito Reggimento Vettes schierato per maggior comodo su la Piazza Maggiore del Duomo [...] L'Emin.mo Sig.r Arcivescovo poi siccome per la detta differenza insorta nel Cerimoniale non aveva potuto unire le proprie alle pubbliche dimostrazioni di giubilo per l'enunziato felice avvenimento: così volle di sua spontanea volontà far rendere un altro solenne rendimento di grazie al Signore nella sua Chiesa Metropolitana. Ordinò per tanto, che nella sera del dì 22 si replicasse il suono di tutte le Campane in ogni Chiesa: Quindi nella mattina del giorno 23, che era in Domenica, fu cantata a più Cori di Musica la Messa Solenne, cui assistì Pontificalmente Sua Em.za intuonando dopo di quella l'inno Te Deum».

570 *Ragguagli di Varj Paesi* del 29 dicembre 1756.

571 BORRANI, *Diario milanese*, N. 25 suss. (1766), pp. 10-25.

572 BORRANI, *Diario milanese*, N. 30 suss. (1771), pp. 131-2: «La Basilica [di S. Ambrogio] era splendidamente apparata, ed in vicinanza dell'Altar Maggiore formato si era un Altar portatile per potervisi celebrare da 3 Signori Cappellani di Corte n. 3 Messe private, ed entro ai Cancelli dalla parte del Vangelo collocate si erano n. 5 Sedie coi Geuflessorj per li 2 Augusti Sposi, e per li 3 Serenissimi Principi. Arrivati questi collo sfarzoso seguito di sua Corte, come pure i 60 Decurioni coll'Eccellentissima Città i primarij Ministri, e la Nobiltà in splendida gala, fu cantata da quel Reverendissimo Sig.r Proposto con l'accompagnamento di 60 parti tra Musica, e Sinfonia la gran Messa, nel tempo della quale furono usate coi 5 già detti Principi le solite cerimonie del bacio del Messale, e dell'incensazione, e del bacio di pace, quindi venne cantato l'inno Te Deum»

1.2. Te Deum per la ristabilita salute dei regnanti

Se la salvezza eterna delle anime dei governanti era assicurata in vita dall'assiduità con i sacramenti della Chiesa e in morte con una teoria infinita di messe di suffragio, uffici e orazioni, la salute del corpo dell'imperatore e del re era oggetto di formulari di messe e preghiere, perché nella prestanza e nella salute fisica del sovrano si riflette proporzionalmente la forza dell'apparato statale sul duplice fronte interno ed estero. Lo stato di salute della sacra persona dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria prima, di Giuseppe II poi e addirittura del Bonaparte a inizio Ottocento era una preoccupazione collettiva, tanto che ancora una volta il ristabilimento da affezioni debilitanti e pericoli mortali era affidato all'Altissimo, cui con *Te Deum* e pubbliche espressioni di giubilo solennemente intonate nelle chiese si riconoscono favori e benevolenza. La ristabilita salute dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, minata nell'estate 1767 da un'epidemia di vaiolo che aveva colpito la corte viennese, avviò il circolo virtuoso delle manifestazioni di gratitudine allestite per ordine governativo e arcivescovile nelle chiese secolari e regolari a guarigione avvenuta. Giacché per la salute dell'imperatrice si era pregato dinnanzi al Santissimo Sacramento solennemente esposto ed era stato celebrato un numero ingentissimo di funzioni, l'intera comunità milanese si sentì in obbligo di esternare la propria gioia e riconoscenza attraverso reiterati canti di *Te Deum* con cui fugare la paura e ringraziare per lo scampato pericolo. I festeggiamenti principiarono il 20 giugno nella collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala dove il prevosto del capitolo intonò l'inno ambrogiano proseguito dai consueti cori di musica e sinfonia,⁵⁷³ il 24 giugno l'aristocratica Congregazione del SS. Entierro si unì ai festeggiamenti commissionando una nuova messa e un *Te Deum* a Gaetano Piazza, autore anche di un apprezzatissimo mottetto affidato alla voce del musicista Antonio Priori.⁵⁷⁴ Altre funzioni furono allestite in S. Maria delle Grazie il 27 giugno,⁵⁷⁵ a S. Vittore al Corpo il 28,⁵⁷⁶ il 29 si cantarono tre *Te Deum*: uno nella chiesa barnabita di S. Alessandro in Zebedia comitante la ricorrenza del

573 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., p. 20-1: «Nella mattina dello stesso giorno [20 giugno 1767] l'Imper.e Capitolo della Scala celebrò nella sua Chiesa solenne festa di ringraziamento per il motivo espresso nella seguente Iscrizione esposta su la Porta (...) Monsig.r Prepsto adunque con l'accompagnamento di scelta Musica, e Sinfonia cantò Pontificalmente la Messa, ed intuonò l'inno Te Deum, presenti in una Tribuna il Ser.mo Sig. Duca con la Principessa Maria D'Este». La notizia è ripresa anche dai *Ragguagli di Varj Paesi* del 1 luglio 1767.

574 *Ragguagli di Varj Paesi* del 1 luglio 1767: «Mercoledì 24 Giugno Festa di S. Giovanni Battista la Reale Imperiale Congregazione dell'Entierro, posta sotto la speciale Protezione dell'Augusta Sovrana fece cantare solenne Te Deum nella Chiesa di S. Fedele de' Padri della Compagnia di Gesù in ringraziamento a Dio per la recuperata salute di Sua Maestà. V'intervennero le loro Altezze Serenissime il Sig. Duca Amministratore e la Signora Principessa Maria Ricciarda [...] Fu cantata la Messa solenne con scelta Musica, composizione del Sig. Gaetano Piazza Maestro di Cappella, dall'Illustrissimo Signor Marchese Don Tommaso Gallerati uno de' Cavalieri Congregati; ed il celebre Virtuoso Sig. Antonio Priora non poco si distinse con un nuovo Motetto, di cui ne riportò tutta la lode».

575 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., p. 23-4: «a 27 [giugno 1767] l'Ecc.ma Città volle dar segno di sua gratitudine al Sig.r Iddio per il più volte nominato beneficio, scegliendo quella stessa Chiesa di S. Maria delle Grazie, in cui fatto aveva le preghiere per ottenerlo (...) Ornata la detta Chiesa con la sua Tapezzeria, fu disposta sotto ricco Padiglione sovra l'Altar Maggiore un Orchestra, la quale univasi alle due solite, per sostenere più di 60 parti tra Musica, e Sinfonia; Ai due lati poi della Balaustrata eransi formate a bella posta due Tribune, l'una per il Ser.mo Sig.r Duca, l'altra per la Ser.ma Princip.a. Quindi portatovisi l'Ecc.mo Trib.e di Provisione con l'Ecc.mo Generale Consiglio, e tutti i Corpi delle Arti, fu cantata dal P. Vicario la Messa, ed intuonato dal P. Priore l'inno Te Deum».

576 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., pp. 24-5: «a 28 [giugno 1767] i Cavalieri Ciambellani di Corte di Sua Maestà fecero celebrare per il detto motivo festa solenne nella Basilica di S. Vittore dei RR. Monaci Olivetani. Non potendosi fare in essa alcun apparato, essendo tutta Stucchi, Oro, e Pitture, fu disposto in vece su la Scalinata, per cui vi si entra, un Atrio magnifico a due Ordini di vago disegno, coperto di tela bianca, e lavorato con tocchiglia d'oro. (...) In Chiesa poi eransi alzate due Orchestre vagamente apparate per n. 80 parti di Musica, e Sinfonia, sotto all'una delle quali formavasi una Tribuna per il Ser.mo Sig.r Duca, ricevuta la Ser.ma Principessa in un Coretto dirimpetto all'Organo, e sotto Baldacchino vedenasi il ritratto della risanata Sovrana, Il P. Vicario cantò la Messa, assistendo alla med.a il R.mo Padre Abbate, il quale intuonò il Te Deum sotto la scarica dei fucili di un Battagl.e del Regg.º Haller schierato sul contiguo Corso».

fondatore dell'ordine,⁵⁷⁷ uno in S. Pietro in Gessate per la festa patronale⁵⁷⁸ e l'altro, dietro commissione del plenipotenziario conte Firmian, nella sua parrocchia territoriale di S. Bartolomeo.⁵⁷⁹ Nei primi giorni di luglio i festeggiamenti continuarono nelle chiese di S. Maria del Giardino,⁵⁸⁰ S. Ambrogio,⁵⁸¹ S. Maria della Passione,⁵⁸² S. Maria Segreta,⁵⁸³ S. Maria di Caravaggio in Monforte⁵⁸⁴ e S. Simpliciano.⁵⁸⁵ Memori del rischio corso dal contagio da vaiolo, tre figli di Maria Teresa decisero di sottoporsi alla vaccinazione con siero nella primavera del 1769, assumendosi il rischio dei potenziali effetti collaterali. Mostrando più fiducia nell'intercessione divina che nella scienza, l'inoculazione del vaccino fu preceduta da preghiere d'intercessione e affidamento che sfociarono, vista l'assenza di strascichi invalidanti, nel canto di due *Te Deum* nella cappella reale di S. Gottardo in Corte⁵⁸⁶ e nella basilica di S. Ambrogio.⁵⁸⁷

1.3. *Te Deum* per compleanni e anniversari d'incoronazione

Alla persona dell'imperatore si tributano omaggi in occasione del genetliaco e dell'onomastico in cui, nella cappella reale di S. Gottardo o nelle chiese titolari del santo protettore (in periodo asburgico nella fondazione carmelitana di S. Teresa e nella chiesa annessa al Luogo Pio di S. Giuseppe in Porta Nuova), la messa, il vespro o l'esposizione eucaristica sono concluse solennemente con il canto del *Te Deum*.⁵⁸⁸ L'onomastico e l'anniversario d'incoronazione di Napoleone verranno inseriti con prepotenza nel

577 *Ragguagli di Varj Paesi* del 1 luglio 1767: «Jeri, giorno della solenne Commemorazione di S. Paolo Apostolo, Titolare, e principal Protettore della Compagnia de' Chierici Regolari detti Barnabiti, questi Padri della Chiesa, ed Università di S. Alessandro, la mattina, dopo generale Comunione de' numerosi Scolari della Università, fecero cantare solenne *Te Deum* alternativamente da divoto, e bene accordato Coro di Ecclesiastici, e da essi Scolari in ringraziamento all'Altissimo Iddio per la restituita salute di Sua Maestà l'Imperatrice Regina Clementissima Nostra Sovrana. La sera fu poi cantato con scelta Musica ne' Vesperi solenni prima della Benedizione del Santissimo Sacramento».

578 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., p. 29: «Nel detto giorno 29 di Giugno celebrandosi la Festa di S. Pietro nella sua Chiesa detta in Gessate dei RR. Monaci Cassinesi, terminati i solenni Vesperi fu cantato l'inno *Te Deum*».

579 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., p. 26: «a 29 detto Giugno per ordine, e a spese, di Sua Ecc.za il Sig. Co. Di Firmian furono rese le grazie a Dio, Signore, ed alla B. V. dell'Ajuto nella Chiesa Parrocch. di S. Bartolomeo, la quale era nobilmente apparsa, e su la di cui Porta leggesi la seguente (...) Con Musica, e Sinfonia fu cantata la Messa ed intonato il *Te Deum*, e data la Benedizione col SS.mo da uni di que' RR. Parrochi con l'intervento della Nobiltà e dell'uno, e dell'altro sesso, e di Sua Alt.za Ser.ma, e della Ser.ma Principessa, per cui eransi formate due Tribune».

580 *Ragguagli di Varj Paesi* dell'8 luglio 1767.

581 *Ragguagli di Varj Paesi* dell'8 luglio 1767.

582 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., p. 37: «a 6 detto [luglio 1767] i Canonici Regolari Lateranensi celebrarono nella loro Chiesa Abbaziale di S. Maria della Passione solenne festa di ringraziamento per il più volte nominato beneficio (...) La detta loro Chiesa era splendidamente apparsa, ed alle solite 4 Orchestre ne furono aggiunte altre due per sostenere le numerose parti di Musica, e Sinfonia, e sotto Baldacchino stava collocato il Ritratto della Sovrana Aug.ma».

583 *Ragguagli di Varj Paesi* dell'8 luglio 1767.

584 *Ragguagli di Varj Paesi* dell'8 luglio 1767: «Jeri nella Real Chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte de' Padri Trinitari Scalzi, dove il giorno 2 del passato Giugno si fece cominciare il Triduo per implorare dall'Altissimo la guarigione di Sua Maestà Clementissima nostra Sovrana [...] nella qual occasione si distinse la virtù del Sig. Francesco Pogliani Compositore della Musica, come ancora il Sig. Carlo Martinenghi, che cantò il Motetto, ed il Sig. Francesco Ferrari Virtuoso di Sua Altezza Reale il Sig. Infante Duca di Parma, che fece il Concerto del Violoncello».

585 *Ragguagli di Varj Paesi* del 15 luglio 1767: «Mercoledì scorso nell'Insigne Basilica di S. Simpliciano si sono non poco distinti que' Monaci Benedettini Cassinesi in dimostrazione del comprovato loro giubilo per la preziosa recuperata salute di Sua Maestà l'Imperatrice Reina nostra Clementissima Sovrana col canto dell'Inno *Te Deum*, intonato Pontificalmente dal Reverendissimo Padre don Gio. Benedetti Medici Seregini in rendimento di grazie all'Altissimo per tanto bene, quale poscia venne proseguito a più Cori di scelta Musica».

586 BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss., pp. 91-2: «a 1 a 9 [ottobre 1768] ad oggetto di rendere a Dio le dovute grazie per la riperata salute nell'innesto del Vajuolo fatto a due Ser.mi Arciduchi Ferdinando, e Massimigliano figli della nostra Sovrana (...) fu cantato nella Chiesa di S. Gottardo posta nella Ducal Corte un solenne *Te Deum* intonato dall'Ill.mo e Rev.mo Monsig. Preosto dell'Imp.e Cappella di S. Maria della Scala coll'assistenza del suo Capitolo, e cantato dalla Musica della Corte».

587 BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss., p. 93: «a 16 [ottobre 1768] per la sovraddetta guarigione nell'innesto del Vajuolo fatta alle 3 di già nominate Altezze Reali, fu cantato verso sera per ordine dell'Ecc.mo Tribunale di Provisione nell'Imperiale Basilica di S. Ambrogio a più Cori di scelta Musica, e Sinfonia l'Inno *Te Deum*, coll'esposizione, e benedizione del SS.mo».

588 *Ragguagli di Varj Paesi* del 14 maggio 1755. Il compleanno di Maria Teresa d'Austria è celebrato con una messa votiva e il canto di un *Te Deum* «a più Cori di Musica, e Sinfonia» nella chiesa del Real Castello.

calendario liturgico della restituita cappella di S. Gottardo nel Palazzo Reale di Milano. Dopo la chiusura forzata nel quinquennio repubblicano e la riapertura con funzione di cappella civica annessa al Palazzo Nazionale dopo il Concordato del 1801, la chiesa di S. Gottardo in Corte nel decennio napoleonico divenne sede delle liturgie politicizzate allestite dalla gerarchia napoleonica ad uso del viceré Eugenio di Beauharnais e a beneficio della prosperità e salute dell'imperatore di Parigi.⁵⁸⁹ Parallelamente al canto dell'antifona governativa *Domine, salvum fac Regem* al termine di ciascuna funzione,⁵⁹⁰ gli anniversari di incoronazione e la festa di S. Napoleone venivano solennizzate con l'esecuzione di *Te Deum* commissionati al maestro di cappella di corte Bonifazio Asioli. La conservazione degli autografi di tali partiture all'interno dei fondi musicali napoleonici del Conservatorio di Milano e della Biblioteca Civica di Correggio, paese natale dell'Asioli, consente di mettere in relazione ciascun *Te Deum* alle feste allestite nella cappella palatina, dalla prima ricorrenza di S. Napoleone del 15 agosto 1805 alla composizione predisposta per l'ultimo anniversario dell'incoronazione.⁵⁹¹ All'interno dell'oculato disegno di manipolazione della liturgia al fine di legittimare il proprio potere politico, Napoleone non solo pretese l'istituzione della festa liturgica di S. Napoleone nel giorno del suo compleanno – dopo aver commissionato ai dottori dell'Ambrosiana di Milano la compilazione di un inverosimile profilo agiografico del suo santo patrono⁵⁹² – ma elevò quella ricorrenza a festa nazionale da celebrare nelle cappelle imperiali con il canto di un *Te Deum* e dell'antifona governativa.⁵⁹³

1.4. *Dominus Deus Sabaoth: Te Deum* per vittorie militari e trattati diplomatici

Come gli eventi fausti della vita pubblica e privata dei membri della famiglia imperiale, così le vittorie militari e i successi diplomatici lasciavano ben sperare, alimentando la prosperità e consolidando il peso politico della famiglia imperiale sullo scacchiere internazionale. Per questo, dopo aver indetto processioni penitenziali e celebrato messe votive, i successi sui campi di battaglia e sui tavoli della diplomazia continentale erano salutati da *Te Deum* innalzati al *Deus Sabaoth* che, in quelle occasioni, aveva accordato la sua protezione e benevolenza. L'appello della chiesa militante viene accolto dalle coorti celesti, dal coro degli Apostoli, dalla schiera dei martiri e dei profeti:⁵⁹⁴ dopo essere stati strumenti marziali per ritmare le azioni militari, le trombe e i timpani suonano nelle piazze in rendimento di grazie mentre cannoni e artiglierie sparano a salve per comunicare all'intera città i lieti eventi. La vittoria della coalizione imperiale, veneziana e savoiarda contro la minaccia turca a Petervaradino del 5 agosto 1716 fu salutata con il canto di ripetuti *Te Deum* nelle chiese di Milano;⁵⁹⁵ dopo qualche settimana i francescani di S. Francesco Grande intonarono un inno di ringraziamento per la liberazione di Corfù dall'assedio ottomano.⁵⁹⁶ La presenza dell'imperatrice Maria Teresa a Presburgo (Bratislava) e il conseguente consolidamento del potere della Casa d'Austria sul regno d'Ungheria, a discapito dei disegni di Federico di Prussia, fu sottolineata dal canto di un *Te Deum* nella cattedrale meneghina nell'estate del 1741;⁵⁹⁷ dinnanzi all'arcivescovo Stampa,

589 MARNI, *I fondi musicali napoleonici*.

590 MATTEO MARNI, *Domine, salvum fac regem. La cappella musicale di Corte di Milano nel ventennio napoleonico*.

591 MARNI, *I fondi musicali napoleonici*.

592 BENZONI, *San Napoleone*.

593 Il canto di *Te Deum* per vittorie militari e feste nazionali precede l'incoronazione imperiale di Napoleone, come mostrato da alcuni elenchi dei musicisti intervenuti in Duomo il 26 luglio 1803 per la 'Festa Nazionale' (ASMì, GC, Spettacoli pubblici P.M., b. 15. Ringrazio Alessandra Palidda per la segnalazione).

594 Recita il testo del *Te Deum*: «Tibi omnes angeli, tibi celi et universæ potestates: tibi cherubim et seraphin incessabili voce proclamant: Sanctus, Sanctus, Sanctus! Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt celi et terra maiestatis gloriæ tuæ. Te gloriosus Aposolorum chorus, te prophetarum laudabilis numerus, te martyrum candidatus laudat exercitus».

595 *Corriere ordinario* del 2 settembre 1716: «Domenica capitò da Venezia la notizia dell'insigne Vittoria ottenuta dall'Imperatore contro li Turchi in Schiavonia, che riempì di giubilo tutta questa Città. Hieri ne pervenne l'avviso a questo Governo spedito dal Sig. Conte Coloredo Ambasciatore Cesareo in Venezia [...] Intanto il nostro Emin. Arcivescovo si è portato nella Chiesa di Nostro Signore appresso S. Celso a celebrare pontificalmente in ringraziamento à Dio di questa gloriosa azzione».

596 *Corriere ordinario* del 7 ottobre 1716: «Questo Residente Veneto fece Lunedì mattina cantare Messa, e *Te Deum* in questa Chiesa de' Minori Conventuali di S. Francesco in rendimento di grazie à S. Divina M. della liberazione di Corfù».

597 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., pp. 43-4: «a 16 [luglio 1743] nella Metropolitana si offerì solenne rendimento di grazie all'Altissimo per la felicissima nuova avuta, che Sua Maestà la Regina nostra Sovrana nel giorno 25 di Giugno, nella Città di Presburgo avesse ricevuta solennemente la Reale Corona dei Regni d'Ongheria, Dalmazia, Croazia e Schiavoonia pervenuti

che aveva dato l'ordine d'intonare un *Te Deum* in Duomo, la città di Milano festeggiò nel febbraio 1742 la capitolazione di Linz.⁵⁹⁸ L'esito della battaglia di Camposanto – che nel febbraio 1743 vide schierate vicino a Modena in uno degli scontri della guerra di successione austriaca le truppe del Regno di Napoli contro quelle della lega austro-sabauda – fu salutato con il canto di un solenne *Te Deum* in Duomo per ordine del vicario capitolare Giuseppe Pozzobonelli, che nel giro di poche settimane sarebbe stato eletto arcivescovo ambrosiano;⁵⁹⁹ l'acuirsi degli scontri nel vicino Ducato di Modena fu seguito dalle cronache che settimanalmente venivano stampate a Milano ma anche da funzioni straordinarie indette a seconda delle necessità dei combattenti.⁶⁰⁰ Il fermento bellico dell'estate 1743 e degli anni successivi,⁶⁰¹ pur non avendo coinvolto la città di Milano o il suo ducato, riverberò sino al capoluogo ambrosiano non solo nella compartecipazione della gerarchia militare asburgica alle battaglie ma anche nella preghiera di lode che dalle chiese cittadine s'innalzò per rendere grazie all'Altissimo del favore concesso alle truppe imperiali sia nell'assedio di Braunau⁶⁰² che nella vittoria a Dattingen.⁶⁰³ La partecipazione della gerarchia governativa locale e delle truppe di stanza nel Real Castello di Milano alle funzioni allestite prima per propiziare la benedizione di Dio e poi, in caso di vittorie e accordi favorevoli, per rendergli grazie mostra un altro volto della sociabilità del mondo d'antico regime, dove la comune confessione della fede cattolica non è solo tratto identitario della spiritualità soggettiva e pubblica ma anche collante di uno sterminato territorio posto sotto l'egida dell'imperatore (o dell'imperatrice) di Vienna. La rete di preghiera d'intercessione e la gratitudine si allargava oltre i confini imperiali e segnava anche i successi militari degli alleati della Casa d'Asburgo: nel 1744 le campane della città di Milano suonarono a festa e in Duomo si cantò un *Te Deum* per l'allontanamento delle truppe francesi da Cuneo e il ristabilimento dei Savoia;⁶⁰⁴

alla Maestà Sua in ragione di eredità. Nella sera antecedente per tanto fu fatto il suono di tutte le Campane di questa Città per un ora continua, e poi nella mattina di detto giorno radunati tutti i Tribunali, e Corpi pubblici con tutta la Nobiltà, alla quale fu dispensato quel giorno di lutto, fu cantata Messa solenne da Mons.^r Arciprete, e per ultimo portandosi l'Emin.mo Arcivescovo intuonò l'Inno *Te Deum* sotto lo scarico dell'Artiglieria grossa del Castello».

598 BORRANI, *Diario milanese*, N. 4 suss., p. 2: «a 7 [febbraio 1742] essendosene dato nella sera antecedente il segno col suono universale di tutte le Campane per un'ora intiera fu cantata nella Metropolitana dall'Emin.mo Sig.^r Cardinale Arcivescovo Carlo Gaetano Stampa la Messa Pontificale coll'Inno *Te Deum* coll'accompagnamento dei pieni Cori di Musica, col suono di Timpani, e Trombe colla scarica dell'Artiglieria del Castello (...) in ringraziamento per i vantaggi riportati dalle Armi di Sua Sagra Maestà la Regina Nostra Sig.^{ra} Maria Teresa colla presa del Castello di Lintz».

599 *Giornale di Milano* del 20 febbraio 1743: «In sequela delle pie disposizioni di Sua Eccellenza il Sig. Maresciallo Conte Governatore, sotto la di cui valorosissima condotta nel dì 3 del corrente a Campo-Santo dell'Armata Austriaco Sarda fu riportata rilevantissima Vittoria con la distanza dell'Esercito Spagnuolo, l'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Decano Giuseppe Pozzobonello Vicario Generale Capitolare ordinò, che Mercoledì scorso alla sera si sonassero tutte le Campane di questa Metropoli; e nel seguente Giovedì nella Chiesa Maggiore si cantasse solenne Messa, e *Te Deum* in ringraziamento al grande Iddio degli Eserciti per sì rimarchevole vantaggio».

600 BORRANI, *Diario milanese*, N. 4 suss., p. 11: «a 2 [agosto 1742] un'altra felicissima nuova, cioè che all'Austriaco esercito si fosse resa la Piazza della Mirandola, rimanendo prigioniero di guerra tutto quel Presidio, fece replicare ancora le solennità, ed allegrezze già dette per la Messa, ed inno *Te Deum* cantati nella Metropolitana».

601 Per un inquadramento sugli scenari di guerra attivi nei decenni centrali del XVIII secolo si rimanda ai contributi di storia militare di REED BROWING, *New Views on the Slesian Wars*, «Journal of Military History», LCIX-2 (2005) e CHRISTOPHER DUFFY, *The Military Experience in the Age of Reason*, Wordsworth Editions Ltd., Hertfordshire 1998.

602 *Giornale di Milano* del 20 febbraio 1743: «In sequela delle pie disposizioni di Sua Eccellenza il Sig. Maresciallo Conte Governatore, sotto la di cui valorosissima condotta nel dì 3 del corrente a Campo-Santo dell'Armata Austriaco Sarda fu riportata rilevantissima Vittoria con la distanza dell'Esercito Spagnuolo, l'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Decano Giuseppe Pozzobonello Vicario Generale Capitolare ordinò, che Mercoledì scorso alla sera si sonassero tutte le Campane di questa Metropoli; e nel seguente Giovedì nella Chiesa Maggiore si cantasse solenne Messa, e *Te Deum* in ringraziamento al grande Iddio degli Eserciti per sì rimarchevole vantaggio».

603 *Giornale di Milano* del 5 giugno 1743: «Avutasi la confermazione della precorsa notizia, che le gloriose Armi di S.S.M. la Regina nostra Signora abbiano nel giorno 9 del passato mese riportato segnalato vantaggio contro un Corpo di Baveresi in vicinanza di Braunau, per ordine di Sua Eccellenza il Sig. Maresciallo Marchese D. Annibale Visconti Castellano, Giovedì scorso a sera fu fatta triplicata generale scarica del Cannone di questa Reale Fortezza; quindi per ordine dell'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Arciprete Gioseffo Pozzobonelli Vicario Generale Capitolare alla sera del Venerdì furono sonate tutte le Campane della Città, e nel Sabato seguente in questa Metropolitana furono rese le dovute grazie all'Altissimo Dio con Messa Pontificale, e l'Inno *Te Deum* sotto il rimbombo delle grosse Artiglierie della mentovata Fortezza; alle quali sacre funzioni intervennero tutti i Corpi Regi e Civili, con buon numero di Nobiltà in abiti di gala».

604 BORRANI, *Diario milanese*, N. 5 suss., p. 49: «a 29 [novembre 1744] prevenutone il Pubblico col suono di tutte le Campane di questa Città per un'ora nella sera antecedente, fu cantata nella Metropolitana coll'intervento di tutti i Tribunali, e della

un'altra vittoria riportata dai contingenti dello Stato Sardo sulle armate *Gallispane* è celebrato a Milano con l'intonazione dell'*inno ambrogiano* «a più Cori di Musica» in cattedrale nel giugno 1746.⁶⁰⁵

Nello scenario della Guerra dei Sette Anni (1756-1763),⁶⁰⁶ dopo alcune vittorie militari dell'esercito prussiano ai danni di quello austriaco, sventato l'assedio di Praga le truppe imperiali comandate dal conte Leopold Joseph Daun a Kolin il 16 giugno 1757 ebbero la meglio. L'esito felice dello scontro illuse l'imperatrice Maria Teresa di una rapida risoluzione del conflitto: per questo motivo nei mesi di giugno e luglio molte chiese di Milano parteciparono alla gioia condivisa dall'apparato statale e militare con l'allestimento estemporaneo di numerosi *Te Deum*. Alla solenne funzione civica celebrata in Duomo il 25 giugno⁶⁰⁷ seguirono altre funzioni in S. Maria presso S. Celso,⁶⁰⁸ S. Maria Fulcorina,⁶⁰⁹ S. Angelo,⁶¹⁰ S. Maria della Sanità dei Crociferi,⁶¹¹ S. Marco,⁶¹² S. Alessandro in Zebedia,⁶¹³ S. Ambrogio,⁶¹⁴ S. Fedele,⁶¹⁵ S. Maria Immacolata dei Cappuccini,⁶¹⁶ S. Maria della Pace,⁶¹⁷ dalla Congregazione de' Musici in S. Fedele,⁶¹⁸ nell'oratorio di S. Maria delle Ossa in Porta Orientale,⁶¹⁹ in S. Giovanni in Conca⁶²⁰ e persino

Nobiltà in gala, solenne Messa con *Te Deum* per la grata nuova, che i Gallispani oltre l'aver abbandonato l'assedio di Cuneo, come s'è detto di sopra, avessero abbandonato la Fortezza ancora di Dumant già da essi presa, essendosene impadroniti di nuovo gli Austro Sardi».

605 BORRANI, *Diario milanese*, N. 7 suss. (1746), p. 9.

606 MARIAN FÜSSEL, *La guerra dei sette anni*, Il Mulino, Bologna 2013.

607 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., pp. 11-2: «a 25 [giugno 1757] verso il mezzo giorno arrivò alla R. D. Corte una staffetta colla felicissima nuova, che l'Armata Austriaca sotto il comando del Sig. March.e Conte di Daus in Boemia, doppo d'aver per ben sette volte respinto il furioso attacco dell'Armata Prussiana comandata dallo stesso Re in persona, le era finalmente riuscito nel dì 18 detto Mese di riportare gloriosa vittoria, mettendo la manica armata in fuga, ed in disordine, la quale lasciò sul campo 1011 tra morti, e feriti, 54 pezzi di Cannone, e 30 tra Insegne, e Stendardi, e molti prigionieri. Una sì grata notizia, la fece subito S.A.S. annunziare al pubblico con triplicata scarica del Cannone del Castello, cui fecero echo i plausi universali de' Cittadini, che ne ringraziavano l'Altissimo. Nel dì seguente poi, che era Domenica dopo i Vespri nella Metropolitana fu intonato l'Inno *Te Deum* da Monsig.r Arciprete (mentre S. E. trovavasi in visita Pastorale fuori di Città) e proseguito dai pieni Cori di Musica, essendovi presente S.A.S. in uno dei Coretti, e tutti i Tribunali, e Corpi Reggi, e Civici, ed in quel tempo un Battaglione schierato su la Piazza fece tre scariche dei fucili, cui corrispose la scarica dei Cannoni del Castello, ed il suono universale di tutte le Campane della Città».

608 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., pp. 11-2: «fu cantata Sole Messa a più Cori di Musica, e Sinfonia, e l'Inno *Te Deum*».

609 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., pp. 11-2: «Nella sera dello stesso giorno il Sig.r Can.co Gilardi di S. M.a Fulcorina fece cantare a più cori di Musica, e Sinfonia l'Inno *Te Deum* con la benedizione dell'Aug.mo Sagramento».

610 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., pp. 11-2: «Nel giorno 3 [luglio 1757] ad istanza, e spesa di amorevoli benefattori, e particolarmente del Sig.r March.e Lynden, i PP. Minori Osservanti nella loro Chiesa di S. Angelo vagamente apparata, ed illuminata con 36 Torcie, e 4 Candelee per ogni Altare cantarono solenne Messa accompagnata dal loro canto figurato, e così pure l'Inno *Te Deum*».

611 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., pp. 11-2.

612 *Ragguagli di Varj Paesi* del 6 luglio 1757: «Appena intesa l'aggradevole notizia di sì fausti Avvenimenti nella stessa mattina li Padri Agostiniani del Convento di S. Marco sul Maggiore Altare solennemente apparato esposero il Santissimo Sacramento, e dopo datane sul mezzo di la Benedizione al Popolo concorso in folla con quantità di torcie accese, cantarono l'inno *Te Deum*, accompagnato da copiose scariche di Mortari».

613 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1757: «Martedì scorso alla mattina i Parrocchiani di S. Alessandro fecero per i suaccennati faustissimi motivi cantare in questa Chiesa ornatissima solenne Messa, e poi *Te Deum* a più Cori di scelta Musica, coll'intervento di moltissimi Sacerdoti, che tutti celebrarono per lo stesso fine il Divin Sacrificio».

614 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss. (1757), pp. 14-8.

615 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., pp. 14-8: «Nello stesso giorno 6 [luglio 1757] tutti i Sig.ri Virtuosi di Musica, e Sinfonia fecero celebrare magnificamente festa nella Chiesa di S. Fedele dei PP. Gesuiti ornata dalla preziosa sua Tapezeria; onde radunatasi la Nobiltà invitata dall'Ecc.ma Casa Litta, ed intervenuta anche su d'un Coretto S.A.S. fu cantata la Solenne Messa, e l'inno *Te Deum* coll'accompagnamento di tutti i detti Signori Virtuosi».

616 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., pp. 14-8.

617 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1757.

618 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1757: «Splendidissimo veramente, e magnifico si fu l'atto solenne di rendimento di grazie all'Altissimo Signor Dio prestato dalla Congregazione de' Musici, e Suonatori eretta in questa Casa-Professa de' Padri della Compagnia di Gesù, Sabato scorso, per i vantaggi accordati all'Augustissima Imperatrice Regina, Signora nostra. Comparve quella vaghissima Chiesa di S. Fedele ornata, e splendida per ogni parte, ed in essa a più Cori di Musica, e Sinfonia di ottima composizione, e perfettissima esecuzione, fu cantata la Gran Messa con in fine l'inno *Te Deum*, essendovi intervenuta Sua Altezza Serenissima il Sig. Duca di Modena».

619 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1757.

620 *Ragguagli di Varj Paesi* del 27 luglio 1757: «Lunedì scorso all'occasione, che i Signori Mercatanti Pellettaj celebrarono solennemente nella Chiesa Ducale di S. Giovanni in Conca de' Padri Carmelitani della Congregazione di Mantova l'annua

nella Piazza dei Mercanti.⁶²¹ Dopo Kolin le truppe imperiali registrarono un'altra significativa vittoria sull'esercito prussiano il 22 novembre 1757 nei pressi della cittadina polacca di Breslau.⁶²² Non appena la notizia giunse a Milano, i cannoni del Real Castello spararono a salve mentre i minori osservanti del convento di S. Angelo facevano cantare il primo di una lunga serie di *Te Deum* che nella prima settimana di dicembre furono allestiti con solennità d'apparati, musica e sinfonia nella collegiata imperiale di S. Maria della Scala,⁶²³ in S. Maria Immacolata dei Cappuccini fuori Porta Orientale,⁶²⁴ nella chiesa del Castello in occasione della festa patronale di S. Barbara,⁶²⁵ a S. Maria del Giardino,⁶²⁶ S. Marco⁶²⁷ e S. Vito al Carrobbio.⁶²⁸ L'eco dell'operato del maresciallo Dum, che nell'estate del 1758 riuscì ad intercettare un carico di approvvigionamenti diretti agli assediati di Onlutz in Moravia, meritò l'intonazione di un *Te Deum* in Duomo da parte dell'arciprete del capitolo, giusta l'assenza dell'arcivescovo impegnato a Roma

Festa del gran Penitente di Siena Beato Franco Carmelitano, loro amatissimo Protettore, e vollero essi distinguere con pompa maggiore la detta sacra Funzione, facendo precedere alla Messa cantata a più Cori di squisita musica un giulivo *Te Deum* accompagnato dal rimbombo di Mortari, in rendimento d'incessanti grazie all'Altissimo per i vittoriosi progressi degli Eserciti Austriaci su l'Armi Prussiane».

621 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss, pp. 14-1: «Nel giorno 10 [luglio 1757] alcuni geniali Cittadini vollero dare pubbliche dimostranze della loro allegrezza, e per ciò fare scelsero la Piazza dei Mercanti. Ivi fecero un nobile apparato di tutto quel sito, dove si venera la Statua di M.a Verg.e, e il doppio portico sotto al Pretorio lo disposero in forma di Sala apparata con Trono Imp.e per l'effigie dell'Aug.ma Imperadrice. E l'uno, e l'altro apparato poi comparve nella sera e illuminato copiosamente e dinanzi alla detta Statua di M.a fu cantato l'Inno *Te Deum* in canto figurato, e nei Portici fu cantato a tre voci un Inno, che trovassi nella Raccolta al num. 72 proseguendo poi per tutta la sera due concerti di Sinfonia».

622 *Ragguagli di Varj Paesi* del 30 novembre 1757: «Al primo scaricarsi, Venerdì scorso, i Cannoni di questo Reale Castello per la suaccennata Conquista della Piazza di Schweidnitz, il Padre Superiore de' Minori dell'Osservanza del Convento di S. Angelo in questa Metropoli fece cantare con Organo, e quantità di solenni Apparati il *Te Deum*, per rendere al Grande Dio le grazie di sì felice avvenimento».

623 *Ragguagli di Varj Paesi* del 7 dicembre 1757: «L'Imperiale Regio Dicale Capitolo di Santa Maria della Scala per il distinto parzialissimo attaccamento, che professa verso l'Augustissima Imperatrice Regine, Signora nostra, nello stesso Venerdì, dopo li secondi Officj, rese alla Maestà Divina le più obbligate Azioni di grazie col canto del *Te Deum* in Musica, per sì segnalata Vittoria».

624 *Ragguagli di Varj Paesi* del 7 dicembre 1757: «I Padri Cappuccini, che non cessarono di offerire al Signor Dio le più fervorose preghiere per i vantaggi della Maestà Sua Imperiale Regia. Alla notizia della suddetta Vittoria quella sera medesima nella loro Chiesa della Immacolata Concezione in Porta Orientale, esposero alla pubblica adorazione il Santissimo Sacramento, e prima di darne la benedizione al popolo concorsi, vi cantarono l'inno *Te Deum*».

625 *Ragguagli di Varj Paesi* del 7 dicembre 1757: «Nella seguente Domenica, in cui correva la Festa di Santa Barbara, Protettrice di questo Reale Castello, fu in quella Chiesa cantata solenne Messa con scelta Musica, e Sinfonia, dopo la quale si cantò parimente il *Te Deum* sotto le scariche del Cannone, e triplicata salva di una Compagnia di Fucilieri dell'Inclito Reggimento Andlau». Il medesimo episodio viene raccontato anche da BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss. (1757), p. 33: «a 2 [dicembre 1757] colla scarica dell'Artiglieria del Castello fu al Pubblico annunziata un'altra faustissima notizia, cioè che nel dì 22 9bre l'Armata Austriaca scacciato aveva dai suoi trinceramento fortissimi sotto a Breslavia l'Armata Prussiana, e che in appresso quella Capitale della Slesia era ripassata sotto il dominio dell'Aug.ma nostra Sovrana, essendo anche rimasto prigioniero il Sig.r Principe di Beveren Comandante in capo delle Truppe nemiche, e Cognato del Re. Venuto poi il giorno 4 dedicato a S. Barbara, fu celebrata festa di ringraziamento nella Chiesa del R. Castello con Messa cantata, coll'Inno *Te Deum* e colla scarica dell'Artiglieria».

626 *Ragguagli di Varj Paesi* del 14 dicembre 1757: «In quel giorno medesimo i Padri Minori Riformati di S. Francesco, dando in questa loro Chiesa del Giardino compimento alla divota sfarzosa Novena in onore della Beatissima Vergine Immacolata, compartendo quel vastissimo Tempio splendidamente adornato, ed illuminato con numero copioso di Cere raccolte da diversi amorevoli Benefattori, cantarono solenne *Te Deum*, intonato dal loro Padre Provinciale, in rendimento di grazie a S. M. D. per le succennate Vittorie».

627 *Ragguagli di Varj Paesi* del 14 dicembre 1757: «Nello stesso giorno dell'Immacolata Concezione di Maria Vergine i Padri Agostiniani Scalzi di questa Città non paghi di replicare nella loro Chiesa un solenne *Te Deum*, consecrarono in Sacre Funzioni tutto quel giorno, implorando da Dio, e dalla Vergine progressi sempre maggiori alle Armi vittoriose della Clementissima nostra Sovrana. Canata perciò alla mattina solennemente la Messa in rendimento di grazie per le recenti ottenute Vittorie, esposero di buon ora al dopo pranzo l'Augustissimo Sacramento, e dopo un efficace Predica fatta al numeroso accorso Popolo, esortandolo a rinforzar le preghiere alla gran Vergine Madre per la continua prosperità della Regnante piissima Maria Teresa, e degli Austriaci Eserciti, cantossi il *Te Deum* solenne, quindi le Litanie della Vergine, con altre festive preci alla steressa; e al fine del giorno diedero con la benedizione del Sacramento Adorabile alla divota loro Solennità».

628 *Ragguagli di Varj Paesi* del 14 dicembre 1757: «In questa Parrocchiale de' SS. Vito, e Biagio al Carrobbio, Lunedì scorso, all'occasione della divota antica fonzione, che vi si celebra dagli Ascritti al pio Consorzio de' Morti, trovandosi esposto il Santissimo Sacramento, fu cantato da que' Sacerdoti solennemente il *Te Deum* in ringraziamento a Dio Signore delle suaccennate Vittorie riportate dalle Armi Imperiali-Regie».

nel conclave che avrebbe eletto papa Clemente XIII Rezzonico.⁶²⁹ La battaglia di Kunesdorf del 12 agosto 1759 segnò un ulteriore notevole vantaggio dell'esercito imperiale sulle milizie prussiane di Federico II che rese necessario l'innalzamento di canti di lode e ringraziamento nelle chiese di Milano. Comunicata la lieta novella attraverso gli spari a salve dell'artiglieria del Real Castello, i minori osservanti di S. Angelo furono ancora una volta i primi a mobilitarsi, forti della presenza *in loco* di una cappella musicale composta dagli stessi religiosi che, sotto la direzione di padre Narciso da Milano e padre Giandomenico Catenacci, erano in grado di allestire estemporaneamente polifonia accompagnata dall'organo o 'canto figurato'.⁶³⁰ Nella basilica regio-imperiale del patrono S. Ambrogio vennero intonati due *Te Deum* a pochi giorni l'uno dall'altro per ringraziare l'Altissimo dell'assistenza e della benevolenza accordata: prima nel giorno di S. Bernardo, solennizzato dalla comunità cistercense, e poi nella festa dell'apostolo S. Bartolomeo con l'intervento dell'intera città.⁶³¹ Tribunali, corpi civici, nobiltà, ufficialità, arciduca e consiglieri assistettero alla funzione in rendimento di grazie celebrata in Duomo il 21 agosto;⁶³² altri *Te Deum* furono cantati in S. Bartolomeo e S. Maria della Rosa.⁶³³

La risoluzione di scontri, guerre e conflitti poteva non passare necessariamente per l'azione militare ma essere piuttosto conciliata dall'opera della diplomazia internazionale. Giacché il rischio che la guerra comportava in termini di perdite poteva non superare il beneficio della vittoria, il raggiungimento della concordia fra le parti per via diplomatica meritava allo stesso modo di essere festeggiata con un *Te Deum* liberatorio. Pochi giorni dopo la stipula del Trattato di Parigi (10 febbraio 1763) che ridisegnava l'assetto globale e poneva fine alla Guerra dei Sette anni, il 15 febbraio 1763 l'impero asburgico e il regno di Prussia s'impegnavano a sottoscrivere il Trattato di Hubertusburg e ripristinare politicamente e territorialmente lo *status quo ante* allo scoppio della guerra nel 1756.⁶³⁴ La notizia dell'avvenuta firma del trattato di pace venne comunicata a Milano il 28 febbraio con la consueta segnalazione dei cannoni del Real Castello, come annotato nel *Diario milanese* di Borroni ove si tiene traccia delle funzioni allestite in rendimento di

629 BORRANI, *Diario milanese*, N. 19 suss., pp. 22-3: «Nello stesso giorno (8 luglio) fu fatta triplicata generale scarica dell'Artiglieria del Castello per render pubblica la seguente lieta notizia: Mentre l'Armata comandata dal Re di Prussia faceva l'assedio di Olmutz nella Moravia, il nostro Maresciallo Dum avvistato, che mandavasi alla detta Armata un ricco abbondante convoglio di vittovaglie, di denari, e di polvere in quattro mila carri, mandò due corpi della Austriaca sua Armata ad attaccarlo, i quali batterono e dispersero 20 mila Prussiani che lo scortavano [...] fu cantata nella Metropolitana Messa solenne, e quindi intonato l'Inno Te Deum da Mons.^r Arciprete (essendo absente il Sig.^r Cardinale, che trovai in Roma)».

630 BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., pp. 26-8: «a 20 [agosto 1759] colla scarica triplicata dei Cannoni del Castello fu manifestata al pubblico la grata notizia giunta nella antecedente notte per mezzo d'un Corriere straordinario, cioè d'una compiuta vittoria riportata nel giorno 12 in vicinanza di Francfort sull'Oder dall'Armata Austro-Russa colla sconfitta dell'esercito Prussiano comandato dal medesimo Re di Prussia, Imperciocché l'Armata Russa alleata alla nostra Sovrana, che aveva nel Mese antecedente aspramente battuta la Prussiana, fue nel detto dì 12 attaccata co furia, e con tutta la sua gente dallo stesso Re in persona [...] Pubblicata notizia si felice radunaronsi subito nella loro Chiesa di S. Angelo i PP. Min.ⁱ Osservanti a ringraziare il Signore coll'Inno Te Deum in canto figurato». La medesima notizia viene rilanciata anche dai *Ragguagli di Varj Paesi* del 29 agosto 1759.

631 BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., pp. 26-8: «Celebrandosi poi in quel giorno della Basilica di S. Ambrogio la festa di S. Bernardo dai Monaci Cistercensi con scelta Musica, e Sinfonia, fu cantato colla medesima doppio i Vespri l'Inno Te Deum. Nella sera per ultimo dello stesso giorno fu fatto per un'ora intiera giusta gli ordini dell'Em.mo Arcivescovo il suono di tutte le Campane di questa Città [...] a 24 [agosto 1759] giorno di S. Bartolomeo l'Ecc.ma Città volle rendere per la detta vittoria un pubblico tributo di grazie all'Altissimo nell'Imperiale Basilica di S. Ambrogio. A quella dunque portossi il detto Tribunale coll'Ecc.mo Generale Consiglio de Sig.^{ri} 60 accompagnato da tutte le Arti sotto ai loro Confaloni, ed ivi stettero presenti alla Messa cantata da quel Rev.mo Sig.^r Preosto coll'accompagnamento delle più scelte voci di Musica, e dei più eccellenti Stromenti per Sinfonia, e dopo di che fu cantato similmente l'Inno Te Deum».

632 BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., pp. 26-28: «a 21 [agosto 1757] adunque radunatisi nella medesima [Metropolitana] tutti i Tribunali, e Corpi Civici con tutta la Nobiltà, ed Uffizialità in abiti di gala, vi si portò preceduto dalla numerosa sua servitù, e fiancheggiato dalle guardie Svizzere, ed accompagnato dai Consiglieri intimi di Sua Maestà vestiti com'esso all'uniforme coll'abito della Corte Cesarea, il Serenissimo Sig.^r Duca: Quindi coll'accompagnamento di due Vescovi Rossi, e Marino, e del suo Vicario Generale l'Emin.mo Sig.^r Arcivescovo, e l'uno, e l'altro poi dei due Principi sotto al rispettivo suo Baldacchino assistirono alla Messa Solenne de SS. Trinitate con 2 Collette Pro gratiarum actione, e Pro Regina a pieni Cori di Musica».

633 BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., pp. 26-8.

634 COLIN CALLOWAY, *The Scratch of a Pen: 1763 and the Transformation of North America*, Oxford University Press, Oxford 2006.

grazie nelle settimane successive.⁶³⁵ La solennità del momento storico e le fauste prospettive che la cessazione delle ostilità con il regno prussiano avrebbe avverato richiese la celebrazione di due funzioni in Duomo e nella basilica santambrosiana alla presenza della gerarchia politica, militare ed ecclesiastica, del patriziato urbano in abiti di gala, dei militari e «dell'indicibile concorso di popolo» mentre il *Te Deum* intonato dal cardinale Pozzobonelli veniva raccolto, a seconda delle consuetudini, da «pieni Cori di Musica» in cattedrale⁶³⁶ e da «più Cori di Musica, e Sinfonia» in S. Ambrogio.⁶³⁷

La successione bavarese riaccese gli scontri fra impero e regno di Prussia, mettendo nuovamente a repentaglio la stabilità continentale con l'ingresso nelle rispettive aree d'influenza di alcuni principati elettorali. Con la mediazione del regno di Francia e della Russia, il 13 maggio 1779 venne firmato il Trattato di Teschen, atto diplomatico con cui si chiuse non solo la Guerra di successione bavarese (1778-1779) ma anche a livello continentale la stagione d'instabilità belligerante, ristabilendo una pace, seppur effimera, che perdurò sino alle campagne espansionistiche promosse dai rivoluzionari francesi negli anni '90 del secolo. Al suono festoso di tutte le campane della città, la stipula del trattato venne celebrata solennemente nella capitale della Lombardia austriaca con due funzioni allestite in Duomo⁶³⁸ e nella basilica di S. Ambrogio.⁶³⁹ Riappropriatosi delle prerogative del sovrano assoluto d'antico regime, Napoleone ripristinò la prassi del canto di *Te Deum* in rendimento di grazie per i successi militari o diplomatici estendendola dalla cappella reale di S. Gottardo e dalla cattedrale a tutte le chiese del regno.

635 BORRANI, *Diario milanese*, N. 23 suss., p. 3: «a 28 [febbraio 1763] con la scarica della grossa Artiglieria del Castello fu comunicata al Pubblico la lieta nuova, che nel giorno 15 fosse stato sottoscritto il Trattato di pace tra l'Aug.ma nostra Sovrana, e il Re di Prussia dopo tanti anni di ostinata guerra».

636 BORRANI, *Diario milanese*, N. 23 suss., pp. 4-5: «a 20 [marzo 1763] fu dato pubblico ringraziamento all'Altiss.º Fio per la già detta pace fra la nostra Sovrana, e il Re di Prussia. Apparatosi dunque Pontificalmente, benché fosse la quinta Domenica di Quaresima, l'Altar Massimo della Metropolitana, e radunati nella medesima tutti i Tribunali, e Corpi Civici, vi si portò verso le ore 22 coll'accompagnamento di tutta la Nobiltà in sfarzosa gala, e con quella magnifica pompa, che altre volte fu descritta, il Ser.mo Duca di Modena, e andò a sedere sotto al solito Baldacchino. Quindi per la Porta segreta entrarono ricevute da 4 Monsig.ri Canonico Ordinarij, le altre due figlie del Sig.r Duca, e in un Coretto nobilmente ornato si fermarono a vedere la sacra Cerimonia. Per ultimo venne l'Emin.mo Arcivescovo preceduto dal suo Metropolitano Capitolo, e vestitosi dei Sacri paramenti Pontificali intuonò l'inno *Te Deum* cantato a più Cori di Musica sotto le scariche e dei fucili di un Battaglione Modonese schierato su la Piazza, e dell'Artiglieria del Castello, alla quale Funzione fu indicibile il concorso del popolo, che non solo occupò il vasto Tempio, ma coprì ancora tutta la contigua Piazza».

637 BORRANI, *Diario milanese*, N. 23 suss., pp. 11-2: «a 10 [aprile 1763] diede questa Metropoli un'altra pubblica dimostrazione di ringraziamento all'Altissimo Dio per la già detta Pace, essendosi scelta per un tal fine dall'Ecc.mo Tribunale di Provisione quella stessa Basilica di S. Ambrosio, nella quale ogni anno durante la guerra aveva fatto celebrare divoto Triduo per implorare felici successi alle Armi Austriache (...) Portasi poi in pubblica forma l'Ecc.mo Gener.e Consiglio, e il detto Ecc.mo Tribunale di Provisione con l'accompagnamento di tutte le Arti sotto ai proprj Confaloni, e ricevuta alla Porta della mentovata Basilica da quel Ven.do Capitolo, fu cantata dal Rev.mo Sig.r Preosto del medesimo la solenne Messa accompagnata da più Cori di Musica, e Sinfonia, e quindi l'inno *Te Deum*».

638 BORRANI, *Diario milanese*, N. 37 suss., pp. 40-4: «a 26 [maggio 1779] la scarica di n. 50 Pezzi di grossa Artiglieria nel Reale Castello reso pubblica una nuova faustissima, che Sua Altezza Reale spedì da Mantova al Consultore del Governo D. Paolo Silva, cioè che nel giorno 13 era stata stabilita la Pace fra l'Austriaca Casa, ed il Re di Prussia belligeranti nella Boemia (...) Nell mattina della prossima Domenica 30 del cadente Maggio si canterà in questa Metropolitana, anche insinuazione di questo Reale Governo, solennemente il *Te Deum*, quindi ordinarono che nella sera antecedente in tutte le Chiese Secolari, e Regolari, anche delle Monache, si suonino alla distesa tutte le Campane, cominciando dal segno che si darà dopo l'Ave Maria da quelle della sudetta Metropolitana (...) a 30 adunque giorno solenne alla SS. Trinità, cantatasi de more la Messa nella Metropolitana, il di cui Altar Maggiore era parato pontificalmente, radunavasi nel tempo di Nona i Tribunali, e Corpi Civici con gran numero di Cavalieri invitati dal detto Sig.r R. Consultor Silva, quindi vi si recò Sua Eminenza che vestita di Piviale intonò il *Te Deum* proseguito dai Musici, dopo il quale cantò 3 Orazioni, cioè: pro grat. ac.e, pro Regina, e A cunctis; e diede per ultimo la Pastorale Benedizione».

639 BORRANI, *Diario milanese*, N. 37 suss., pp. 45-6: «a 27 [giugno 1779] l'Eccellentissimo Tribunale di Provisione dar volle un pubblico solenne attestato di riconoscenza all'Altissimo per il succennato dono della Pace. Scelse a tal fine l'Imperiale Basilica di S. Ambrogio addobbata perciò con Damasco cremisi, e panneggiamenti di tocchiglia d'oro, e d'argento sì agli Archi, come al Cornice. Ivi radunatasi l'Eccellentissimo Generale Consiglio col detto Tribunale accompagnato dalle Arti sotto i propri Confaloni, vi si recò il Reale Principe in pubblica forma e col seguito dei Ministri, dei Ciambellani, e di copioso numero di Cavalieri in gala. Cantò la Messa, ed intonò l'Inno *Te Deum* il Reverendissimo Sig.r Preosto coll'accompagnamento di 50 Parti tra Musica, e Sinfonia».

1.5. Te Deum per l'elezione degli arcivescovi di Milano

Sottolineando la dimensione pubblica del rendimento di grazie di una società che riconosce l'intervento di Dio nelle vicende umane, non solo la vita dei governanti, la vittoria sui campi di battaglia o la stipula di trattati di pace sono salutati dalla solenne intonazione di *Te Deum*, ma anche le provviste di chiesa riguardanti la sede metropolitana e l'iscrizione al sacro collegio di porporati appartenenti alle famiglie aristocratiche o religiose milanesi. Come lo stato può prosperare solo quando il re giusto e clemente regge con saggezza lo scettro del potere, così la chiesa diocesana necessita di essere instradata sulla via della salvezza eterna dallo zelo amorevole di un santo pastore. La notizia dell'avvenuta elezione del nuovo arcivescovo ambrosiano viene accolta dal consueto canto del *Te Deum* anticipato dal suono a festa di tutte le campane della città e dallo sparo a salve dei cannoni del Real Castello. Prima che il presule prenda possesso per procura della cattedra di Ambrogio e Carlo, il capitolo metropolitano ha già reso grazie all'Altissimo con una funzione sontuosa che precede il corteo d'ingresso in città e la cerimonia d'insediamento. Le fonti archivistiche, la stampa periodica⁶⁴⁰ e qualche pubblicazione encomiastica⁶⁴¹ in età moderna consentono di seguire i numerosi festeggiamenti che le chiese ospitavano non appena la notizia della creazione cardinalizia di un membro del patriziato meneghino o la nomina dell'arcivescovo ambrosiano raggiungeva Milano. I numeri del *Giornale di Milano* del giugno e luglio 1743 ripercorrono le tappe che hanno segnato l'ingresso dell'arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli, dalla nomina pontificia all'entrata in cattedrale. Alla gioia della famiglia dell'arcivescovo eletto per la promozione alla cattedra arcivescovile si somma quella dell'intera chiesa ambrosiana in un tripudio di festeggiamenti continui che, alla presenza della nobiltà, degli organi di governo, dei cavalieri, dei chierici e del popolo, suggellano con numerosi *Te Deum* una transizione cruciale nell'ordinaria amministrazione delle faccende ecclesiastiche. Alle funzioni che furono allestite estemporaneamente in Duomo, nelle parrocchie urbane e in quella di S. Gottardo al Borgo si sommarono manifestazioni di giubilo quali spari di cannone a salve, illuminazioni e fuochi d'artificio.⁶⁴² Diffusa la prima lettera pastorale del nuovo presule, per tre sere tutte le campane della città suonarono a festa un'ora intera dopo l'Ave Maria, in ogni chiesa si cantò un *Te Deum*, processioni *pro gratiae actione* mossero attorno ai perimetri di ogni sacello, le compagnie della S. Croce e tutte le confraternite si recarono processionalmente verso la basilica di S. Ambrogio ove tutta la città

640 Lo spoglio dei periodici secenteschi è stato condotto da AUSILIA MAGAUDDA –DANILO COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime: la "Gazzetta di Milano" (sec. XVII-XVIII). Spoglio per le notizie musicali (1642-1680)*, in «Fonti Musicali Italiane», III (1998), pp. 65-129 e II. *Un periodico a stampa di antico regime: la "Gazzetta di Milano" (XVII-XVIII sec.). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699*, «Fonti Musicali Italiane», I (1996), pp. 41-74.

641 Alessandra Mignatti ricostruisce attraverso l'opera di GABRIO PERABÒ, *Tributo d'ossequio della città di Milano a Sua Eminenza il Signor Cardinale Carlo Gaetano Stampa in congiuntura della di lui Elezione a questo Arcivescovado, Promozione alla Sacra Porpora, e solenne Ingresso nella suddetta Metropoli, seguito agli 10 Maggio 1739*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1739, l'ingresso dell'arcivescovo Gaetano Stampa avvenuto quasi in concomitanza con il soggiorno milanese della principessa Maria Teresa d'Austria, erede al trono imperiale. Data l'esautività della trattazione di MIGNATTI, *Scenari della città*, pp. 61-155 si omette, in questa sede, la ricostruzione delle liturgie e dei festeggiamenti allestiti per l'ingresso dell'arcivescovo Stampa.

642 *Ragguagli di Varj Paesi* del 19 giugno 1743: «Jeri verso l'ore 22 con l'arrivo del Corriero Fontana spedito espressamente dal Sig. Marchese D. Girolamo Cusani Ambasciatore dell'Eccellentissima nostra Città presso il Regnante Sommo Pontefice si ebbe il faustissimo avviso, che S. S. siasi benignamente degnata di nominare a questa vacante Chiesa per suo Pastore Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo D. Gioseffo Pozzobonelli Arciprete di questa Metropolitana, Originario nativo Patrizio Milanese, e dell'Illustrissimo Collegio de' Signori Giudici, Conti, e Calavieri, il quale copriva attualmente la Carica di Vicario Generale Capitolare; e gli fu recata la notizia, appena terminata la Processione, in cui egli stesso aveva portato l'Eucaristico Sacramento; onde al sortire da l Presbiterio ne ricevè co' sentimenti della più profonda umiltà le più espressive tenerissime Congratulazioni dall'Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo Metropolitano, che si gloriò di vedere eletto un suo Membro per Capo della Chiesa Ambrosiana, e da molti de' Signori Cavalieri Decurioni, tra quali trovava il Sig. Marchese D. Girolamo di lui Fratello maggiore uno de' Signori LX dell'Eccellentissimo Generale Consiglio, come pure dall'accorsa Cittadinanza, che con voci di gioia applaudiva di ricevere sì degno amorevole, e zelante Prelato il nuovo suo Arcivescovo. Ne fu pertanto dal mentovato Metropolitano Capitolo cantato solenne Te Deum in Musica, come pure in altre Parrocchiali della Città, segnatamente in quella di S. Gottardo fuori di P.T., intonato da quel vigilantissimo Parroco Sig. Melchior Rognone, e preseguito dal foltissimo Popolo di quel Quartiere. Comparve alla sera illuminato con torcie per ogni parte l'Arcivescovile Palazzo, sopra la Porta del quale furono bentosto appese le Armi dell'antichissimo suo Casato sotto il festevole suono di timpani, e trombe, facendosi molti fuochi di gioia sopra la contigua Piazza del Verzaro. Alla prima ora della notte si suonarono alla distesa tutte le Campane di questa vasta Metropoli, celebrandosi dappertutto per grande sua sorte l'acquisto del novello Pastore, in cui le Virtù più qualificate fanno sì vaga e decorosa comparsa».

convenne per l'ennesima messa in rendimento di grazie culminata nell'*inno ambrosiano* eseguito dai consueti «più cori di Musica, e Sinfonia».⁶⁴³ La parrocchia territoriale della famiglia dell'arcivescovo eletto, S. Giorgio al Palazzo, esultò per il privilegio d'aver offerto l'acqua lustrale e accolto nella Chiesa il figlio del marchese Pozzobonelli con «vago apparato interiore ed esteriore» e l'immane *Te Deum* cui il capitolo dei canonici della collegiata assistette coralmemente.⁶⁴⁴ Dopo aver cantato un *Te Deum* in ogni chiesa e aggiunto al formulario della messa l'orazione *pro gratiarum actione*, i festeggiamenti disordinatamente si estesero ad altre fondazioni urbane – la stampa ricorda gli oblato di S. Sepolcro⁶⁴⁵ e la parrocchia di S. Protaso ad Monacos⁶⁴⁶ nei giorni immediatamente successivi alla notizia della nomina – e presto coinvolsero anche le chiese parrocchiali dei borghi su cui la famiglia Pozzobonelli vantava diritti d'inf feudazione: Novate (MI), Arosio (CO), Vermezzo (MI), Lomazzo (CO), Figino (CO), Caronno Pertusella (VA), Arluno (MI), Binago (CO) e Buscate (MI).⁶⁴⁷ Le recensioni apparse sulla stampa periodica non mancano di segnalare il reclutamento di musicisti verosimilmente provenienti da Milano per solennizzare con il repertorio in uso nelle funzioni urbane i festeggiamenti organizzati dalle chiese del forese, spesso celebrate da canonici del Duomo o monsignori dei capitoli cittadini.

A dimostrazione della particolare premura che il romano pontefice ha sempre mostrato nei confronti dell'arcivescovo ambrosiano, capo-rito per l'omonima forma di espressione liturgica, Benedetto XIV decorò della porpora cardinalizia Giuseppe Pozzobonelli pochi giorni prima del suo ingresso in diocesi, fornendo ai capitoli, alle amministrazioni delle chiese, alle confraternite e alla famiglia nuove occasioni per approntare sontuose funzioni in rendimento di grazie in cui cantare i previsti *Te Deum*. La notizia

643 *Giornale di Milano* del 26 giugno 1743: «Il di nuovo Eletto Illustrissimo e Reverendissimo nostro Arcivescovo Monsignor Gioseffo Pozzobonelli nel giorno seguente all'avviso trasmessogli della sua promozione al Governo di questa Chiesa Ambrosiana, fece pubblicare una sua Lettera Pastorale, con cui rivolgendosi co' più vivi sentimenti di umiltà e rassegnazione all'Altissimo Signor Dio, invita tutto il Clero, e Popolo a ringraziarlo, e ad implorare da essolui vigore e forza per sostenere il grave peso addossatogli; a tal fine ordinò, che Sabato scorso si sonassero verso le ore 22 tutte le Campanie della Città per un'ora intiera, e così si facesse ne' due giorni seguenti: Che Domenica nella Chiesa Metropolitana, e nelle Collegiate dopo la Messa cantata *pro gratiarum actione* si avesse a cantare l'inno *Te-Deum*: Che jeri dalle Confraternite, e da tutto il Clero Secolare e Regolare si facesse solenne Processione alla Insigne Basilica Collegiata di Santo Ambrosio, e colà tutti assistessero alle recitate Litanie de' Santi: Che per otto giorni tutti i Sacerdoti aggiungano alle Messe la Colletta *pro gratiarum actione*: Che le Monche debbano ancor'esse cantare l'inno *Te Deum*; e nella Diocesi da tutte le Collegiate, e Parrocchiali si abbia fare Processione di ringraziamento a qualche Chiesa di particolar devozione; ed esortando per ultimo ogni Fedele ad unire col rendimento di grazie a S. M. D. le più vive suppliche, per implorargli dal Divino Spirito que' lumi, ed ajuti, che saranno necessari a ben amministrare, e reggere questa Santa Chiesa Milanese. Fu per tanto cantato nel preaccennato giorno, dopo la Gran Messa, solenne *Te-Deum* in questa Chiesa Maggiore, a cui assisti tutta la Nobiltà in abiti di gala. Al dopo pranzo le Compagnie della Santa Croce portaronsi ognuna processionalmente in giro sulle loro rispettive giurisdizioni cantando il *Te-Deum*, precedute dal festevole suono di timpani, e trombe. A fin poi di dare un pubblico attestato della universale allegrezza e piacere, gli Eccellentissimi Signori Marchese Don Galeazzo Bosso Vicario e Dodici del Tribunale di Provvisione, inerendo agli ordini dell'Eccellentissimo Generale Consiglio, ordinarono nelle sere di Domenica e Lunedì scorsi si facessero illuminazioni per tutte le Case della Città fino alle ore 3 della notte; e questo Comandamento fu non solamente con prontezza eseguito, ma da molti ancora prevenuto nelle sere antecedenti in attestato della loro gioja, e contento per sì felice avvenimento; mentre gli stessi Fanciulli con idiote, ma espressive cantilene girando per le strade ricordavano il vantaggio comune, che a tutti ne ridonda nel ricevimento di sì amorevole, pio, e dotto Arcivescovo. Fu inoltre dal suaccennato Eccellentissimo Tribunale ordinato, che si tenessero jeri mattina serrate affatto tutte le Botteghe, mentre si fece la riferita solenne Processione; come parimente in questa mattina, dovendo tutti gli Artefici sotto de' rispettivi loro Gonfaloni portarsi alla Insigne Basilica di Santo Ambrogio, in cui con Messa cantata e *Te-Deum* si renderà in nome della Città le dovute grazie all'Altissimo per tale Elezione. Jeri parti verso le ore 10 con numeroso seguito per Roma il mentovato novello nostro Arcivescovo».

644 *Giornale di Milano* del 26 giugno 1743: «Venerdi nell'insigne Collegiata Parrocchiale di S. Giorgio in Palazzo, ove fu levato dal Sagro Fonte Monsig. Pozzobonelli eletto nuovamente Arcivescovo, da quel V. Capitolo cantossi Messa solenne e *Te Deum* in rendimento di grazie all'Altissimo con scelta Musica, con vago apparato interiore ed esteriore, con l'intervento di numerosissima Nobiltà, avendo pure la sera precedente illuminato copiosamente la Facciata e Campanile con fanali, e cere».

645 *Giornale di Milano* del 26 giugno 1743: «Nel giorno 22 dalla Ven. Congregazione de' Signori Oblati nell'Insigne loro Chiesa Collegiata di San Sepolcro, cantossi solenne Messa e *Te Deum* con Musica, essendosi ammirato in detta Chiesa un nobile e ben inteso apparato».

646 *Giornale di Milano* del 26 giugno 1743: «Nello stesso giorno parimenti nella Chiesa Parrocchiale di S. Protaso a Monaci con superbo apparato e squisita Musica da quattro Illustrissimi e Reverendissimi Signori Canonici Ordinari di questa Metropolitana, Confratelli della Vener. Congregazione de' RR. Sacerdoti Secolari eretta sotto gli Auspizj di S. Filippo Neri si cantò Messa solenne Pontificale, ed il *Te Deum* in rendimento di grazie all'Altissimo per la promozione a questa Mitra di Monsignor Pozzobonelli Confratello di detta Congregazione, alla quale funzione fu presenta copiosa qualificata Nobiltà».

647 I ragguagli delle funzioni sono pubblicati sul *Giornale di Milano* del 26 giugno, 3, 10, 17 e 24 luglio 1743.

dell'aggregazione del pastore ambrosiano al sacro collegio raggiunse Milano durante la celebrazione del triduo del Santo Chiodo, offrendo al capitolo della cattedrale il pretesto per organizzare estemporaneamente una funzione in rendimento di grazie⁶⁴⁸ che avviò una serie di festeggiamenti in altre chiese della città e del forese. Le confraternite di rito ambrosiano riunite nella chiesa extraurbana di S. Maria delle Grazie al Naviglio intonarono un *Te Deum* di ringraziamento che fu ripreso processionalmente da tutti i consorzi nella processione di ritorno alle rispettive sedi, diffondendo la lieta novella della creazione cardinalizia con le note del canto per le contrade della città.⁶⁴⁹ Si unirono ai festeggiamenti la confraternita della Trasverberazione di S. Teresa di Gesù con sede nella chiesa del Carmine, al cui consorzio era aggregato anche il cardinale Pozzobonelli,⁶⁵⁰ gli oblati diocesani di S. Sepolcro,⁶⁵¹ i serviti della chiesa di S. Maria dei Servi,⁶⁵² la confraternita di S. Bernardino alle Ossa,⁶⁵³ la parrocchia di S. Protaso ad Monacos⁶⁵⁴ e molte delle parrocchie dei borghi su cui insisteva il patronato della famiglia dell'arcivescovo, come già avvenuto per la sua elezione alla cattedra di Milano.⁶⁵⁵

648 *Giornale di Milano* del 18 settembre 1743: «Sparsasi immantinente dal Pergamo la fausta notizia al folto Popolo raunato nella Metropolitana sotto i Vessilli del Crocefisso, per venerare le Sacre Spine esposte sull'Altar Massimo, correndo il giorno dell'Esaltazione della S. Croce, esultò la Città tutta col Canto dell'Inno Te Deum, recitato nel ritorno delle Compagnie alle loro Croci, e tosto sotto il rimbombo di Trombe e Timpani fu esposto lo Stemma del suo Casato con le Insegne Cardinalizie sopra la gran Porta dell'Arcivescovile Palazzo, che comparve in ogni parte illuminato, essendo accesi sopra la vicina Piazza del Verzaro fuochi di gioja».

649 *Giornale di Milano* del 18 settembre 1743: «Nella stessa Domenica trovandosi tutte le Confraternite del Rito Ambrosiano a suffragare i Defunti nella Chiesa de' nuovi Sepolcri, terminati i Suffragi, la Scuola di Nostra Signora delle Grazie presso il Navilio, a cui si apparteneva la direzione del Canto, e la qual gode la protezione del riferito Sig. Marchese Pozzobonelli, intonò l'inno Te Deum, proseguito dalle altre Scuole».

650 *Giornale di Milano* del 24 settembre 1743: «Venerdì scorso li Signori Ascritti nel Pio Concerto Spirituale della Santa Madre Teresa di Gesù, eretto in questa Chiesa de' PP. Carmelitani Scalzi, fra quali è annoverato il Sig. Cardinale Arcivescovo, in occasione, che hanno solennizzata la solita sontuosa Festa della Trasverberazione del Core Serafico di detta Santa Madre colla consueta sceltissima Musica, composta dalli Signori quarantaquattro Virtuosi pure ascritti nel succennato Concerto, hanno altresì fatto cantare il Te Deum in rendimento di grazie all'Altissimo per l'elezione dell'Eminenza Sua in Pastore di questa Metropoli».

651 *Giornale di Milano* del 24 settembre 1743: «In seguito a' due solenni Rendimenti di grazie, che si porsero all'Altissimo Signor Dio in questo Tempio Massimo per la promozione alla Sacra Porpora dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Pozzobonelli nostro Arcivescovo, Mercoledì in nome del Sig. Marchese D. Girolamo di lui Fratello, e Giovedì dall'Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo Metropolitano; nel Venerdì seguente la Congregazione de' Sacerdoti Oblati, istituita dal glorioso s. Carlo qual braccio destro degli Arcivescovi di Milano, nella sua Chiesa Prepositurale del S. Sepolcro, con magnificenza di apparato, e scelta Musica, ne reiterò gli atti di ringraziamento, ed i voti più fervorosi per la prosperità dell'amatissimo suo Capo, con l'intervento copioso di Cavalieri, invitati dal Sig. Marchese D. Everardo Visconti Figlio di Sorella del Porporato Pastore».

652 *Giornale di Milano* del 24 settembre 1743: «Preventivamente nella anticipata Domenica, celebrandosi nella Chiesa di S. Dionisio de' Servi di Maria Vergine, la Festa delli sette Dolori, con Processione, que' Padri, e Signori Deputati del Consorzio fecero cantare, con Musica squisita, solenne Te Deum per la promozione dell'Eminenza Sua al Cardinalato, con festevoli suoni, e fuochi di gioja. Nella scorsa Domenica poi, le Compagnie della Santa Croce, che comparvero solennemente apparate, si portarono per lo stesso motivo alla visita delle Basiliche Ambrosiana e Metropolitana, recitando per istrada l'inno Te Deum».

653 *Giornale di Milano* del 2 ottobre 1743: «Domenica 22 dello scorso Mese, i Confratelli di S. Bernardino celebrarono nella loro Chiesa la Festa di S. Antonio di Padova con isquisita Musica e magnifico apparato, terminata la gran Messa, fecero cantare l'Inno Te Deum, intonato dal Nobile Sig. Proposto della vicina Basilica di S. Stefano, con l'assistenza di quell'insigne Marchese D. Everardo Visconti, Nipote dell'Eminentiss. Sig. Cardinale Arcivescovo; questo in rendimento di grazie all'Altissimo per la degnissima di Lui promozione alla Sacra Porpora».

654 *Giornale di Milano* del 24 settembre 1743: «Esultando di giubilo la Congregazione de' Sacerdoti secolari di S. Filippo Neri per la Sacra Porpora conferita a S. Em. il Sig. Cardinale Arcivescovo Pozzobonelli, ascritto alla medesima, ne diede jeri nella Parrocchiale de' Santi Protaso e Gervaso a' Monaci, magnificamente apparsa, solenne rendimento di grazie all'Altissimo. Da quattro Monsignor Canonici Ordinarij della Metropolitana in Mitra, fu celebrata ed assistita la Messa Pontificale, e poi intonato il Te Deum, proseguito da' più applauditi Cantori con l'intervenimento copiosissimo di Cavalieri, invitati dal Sig. Marchese Don Girolamo, e dal Sig. Marchese S. Everardo Visconti, Fratello, e Nipote del Porporato Pastore; essendosi generalmente applaudita l'elegante Orazione recitata dal Sig. D. Carlo Brema uno de' Confratelli».

655 *Giornale di Milano* del 25 settembre 1743: «Domenica scorsa nella Parrocchiale di Vermezzo Pieve di Rosate, vagamente ornata di nobilissimi apparati a grottesco, ne' quali vedevansi intrecciate diverse Pastoral, e Cardinalizie insegne, con isquisita Musica, e Sinfonia a più Cori fu cantata Messa Pontificale all'uso de' Vescovi dall'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Don Gaetano Castiglione Arcidiacono Metropolitano, servito da tutto il Clero di quella Pieve, e da altro in buon numero, avendola preceduta eruditissima Orazione Panegirica recitata dal Sacerdote Giuseppe Maria Beretta; ed in appresso l'inno Te Deum, cantato sotto la scarica di copiosissimi Mortari, e col festevole suono di Timpani, e Trombe in ringraziamento a S. D. M. per la tanto applaudita esaltazione alla Sagra Porpora dell'E.mo Sig. Cardinale nostro Arcivescovo Don Gioseffo

1.6. Te Deum in rendimento di grazie per la creazione di cardinali milanesi

La creazione cardinalizia di un membro della propria famiglia aristocratica o religiosa era motivo di vanto e orgoglio per i congiunti – di sangue o di ordine – che vivevano l'aggregazione al sacro collegio di un proprio parente o correligionario come segno di particolare predilezione da parte dell'Altissimo. Ciascun cardinale diveniva non solo principe della chiesa ma anche pretendente al trono papale; perciò era opportuno innalzare a Dio devoti *Te Deum* in ringraziamento. Papa Clemente XI nel concistoro del 15 marzo 1717 conferì la sacra porpora al milanese Gilberto Borromeo (1671-1740): in segno di giubilo e riconoscimento la famiglia allestì funzioni e *Te Deum* nella chiesa palatina di S. Maria Podone e dai barnabiti di S. Alessandro in Zebedia.⁶⁵⁶ Nel concistoro del 9 settembre 1743 papa Lambertini creò 25 nuovi porporati, di cui tre milanesi: insieme all'arcivescovo eletto ricevettero il galero cardinalizio il domenicano padre Luigi Maria Lucini (1666-1745), già commissario del Sant'Uffizio, e il cistercense padre Gioacchino Besozzi (1679-1755) che fu nominato penitenziere maggiore; fra i cardinali di nuova nomina ci fu anche Carlo Alberto Cavalcini (1683-1774), tortonese nominato nel 1728 prefetto della congregazione dei vescovi, che si formò all'Università di Pavia e fu successivamente iscritto al Collegio de' Giureconsulti di Milano. I domenicani di S. Maria delle Grazie, convento ove il porporato aveva vissuto, salutarono la promozione del padre Lucini con illuminazioni straordinarie della cupola bramantesca, apparati e «più Cori di scelta Musica, e Sinfonia» ad eseguire la «gran messa e l'Inno Ambrosiano» composti dal locale maestro di cappella, Giovanni Battista Sammartini.⁶⁵⁷ Il medesimo

Pozzobonelli, principale tra' Compadroni di quel Luogo, Protettore di quel Popolo, e Benefattore di questa Chiesa. Al dopo pranzo furono in simil forma cantati i Vespro Pontificali, e data la Benedizione dell'Augustissimo Sacramento all'affollato Popolo, da diverse anche remote parti concorsovi, sotto le reiterate scariche de' Mortari; ed alla sera, replicate le illuminazioni, già fatte nella precedente facciata, Campanile, finestre tutte, e contrade di quel Territorio, dopo lo sbarro di quantità numerosa di razzi, fu fatta giocare una macchina assai ben'intesa di fuochi artificiali, che coronarono con soddisfazione, ed applauso universale così degna, e decorosa fonzione». *Giornale di Milano* del 9 ottobre 1743: «Domenica scorsa nella Parrocchiale di Vigentino, per render grazie a S. D. M. della degnissima promozione alla Sacra Porpora di S. E. il Sig. Cardinale Pozzobonelli nostro Arcivescovo, da quel Sig. Curato Carlo Luigi Proserpio, assistito da numeroso Clero, e dal concorso del Popolo, fu intonato solenne Te Deum, proseguito da scelta Musica, e quindi cantata la gran Messa di Nostra Signora del SS. Rosario, per implorare col patrocinio della B. Vergine prosperità e salute al Porporato Pastore. Tal funzione fu prevenuta nella sera antecedente con illuminazione copiosa del Campanile e della facciata della Chiesa, ornata con Iscrizione, e l'Effigie di S. Em., colle scariche de' Mortari, e molti Razzi; essendosi replicata la salva all'intonamento dell'Inno Ambrosiano, con numerosissimo concorso di Persone, intervenute da varie parti, ancora lontane».

⁶⁵⁶ *Corriere ordinario* del 21 aprile 1717.

⁶⁵⁷ *Giornale di Milano* del 25 settembre 1743: «Avendo S. S. incluso nella degnissima promozione de' nuovi Eminentissimi Cardinali il P. Maestro Luigi Maria Lucini, Milanese, Domenicano, Figlio di questo Ducale Convento di Nostra Signora delle Grazie, Commessario Generale del S. Offizio, i PP. del medesimo Convento ne diedero pubblici attestati del loro giubilo, facendo illuminare per 3 sere con fiaccole e fanali la cupola della Chiesa, ed accendendo copiosa quantità di Torcie sopra la Piazza, in cui fu appeso lo Stemma di S. Em. Venerdì poi della scorsa a più Cori di scelta Musica, e Sinfonia, diretta dal celebre Sig. Giambattista San Martino, cantò gran messa di ringraziamento all'Altissimo il Reverendissimo P. Maestro Ermenegildo Todeschini Inquisitore Generale di questa Provincia, afflitto da' Padri Vicario e Notaro del medesimo Tribunale. Terminato il Sacrificio, lo stesso P. Reverendissimo, con l'accompagnamento de' Reverendissimi PP. Inquisitori di Bergamo Andrea Bonfabio, e di Tortona Domenico Nicola Mora, intuonò l'Inno Ambrosiano sotto il festevole concento di Timpani e Trombe; Alle quali fonzioni si trovò presente gran numero di Cavalieri, invitati dal Sig. Marchese D. Giulio Antonio Lucini. Lunedì poi i PP. dello stesso Convento distribuirono abbondante limosina di pane e vino a' poverelli, perché implorino da Dio Signore la prosperità dell'Eminentissimo suaccennato, dell'Eminentissimo Arcivescovo, e del S. Padre, che conferì a entrambi la Sacra Porpora». I domenicani di S. Maria delle Grazie non si limitarono a ringraziare Dio per la creazione cardinalizia di un loro antico confratello con una solenne liturgia ma, dopo qualche settimana, allestirono anche un'accademia impreziosita da panegirici, saggi di sacra eloquenza e musica, come riferito poco oltre dal medesimo numero del *Giornale di Milano*: «Avendo S. S. incluso nella degnissima promozione de' nuovi Eminentissimi Cardinali il P. Maestro Luigi Maria Lucini, Milanese, Domenicano, Figlio di questo Ducale Convento di Nostra Signora delle Grazie, Commessario Generale del S. Offizio, i PP. del medesimo Convento ne diedero pubblici attestati del loro giubilo, facendo illuminare per 3 sere con fiaccole e fanali la cupola della Chiesa, ed accendendo copiosa quantità di Torcie sopra la Piazza, in cui fu appeso lo Stemma di S. Em. Venerdì poi della scorsa a più Cori di scelta Musica, e Sinfonia, diretta dal celebre Sig. Giambattista San Martino, cantò gran messa di ringraziamento all'Altissimo il Reverendissimo P. Maestro Ermenegildo Todeschini Inquisitore Generale di questa Provincia, afflitto da' Padri Vicario e Notaro del medesimo Tribunale. Terminato il Sacrificio, lo stesso P. Reverendissimo, con l'accompagnamento de' Reverendissimi PP. Inquisitori di Bergamo Andrea Bonfabio, e di Tortona Domenico Nicola Mora, intuonò l'Inno Ambrosiano sotto il festevole concento di Timpani e Trombe; Alle quali fonzioni si trovò presente gran numero di Cavalieri, invitati dal Sig. Marchese D. Giulio Antonio Lucini. Lunedì poi i PP. dello stesso Convento distribuirono

porporato fu festeggiato con illuminazioni e *Te Deum* anche dalle monache agostiniane del Cappuccio, nel cui monastero risiedevano alcune sue parenti,⁶⁵⁸ e dai domenicani di S. Eustorgio.⁶⁵⁹ Il priore del monastero olivetano di S. Vittore al Corpo, padre Cherubino Besozzi, organizzò nella sua basilica un solenne festeggiamento con musica e apparati per la creazione cardinalizia del parente cistercense.⁶⁶⁰ Le fondazioni cistercensi di Milano – il monastero annesso alla basilica santambrosiana e l'abbazia di Chiaravalle – negli ultimi giorni di settembre, dopo aver innalzato a Dio inni di ringraziamento per l'iscrizione al sacro collegio dell'arcivescovo, allestirono funzioni per la creazione cardinalizia del padre Gioacchino Besozzi: in entrambe le funzioni il *Te Deum* fu eseguito «a più cori di scelta Musica, e Sinfonia».⁶⁶¹ Il Collegio de' Giureconsulti di Milano, cui il futuro cardinale Cavalchini era stato aggregato sin dall'ottenimento del titolo di laurea all'Università di Pavia, nel 1744 ne festeggiò la promozione alla sacra porpora con una funzione celebrata nella cappella palatina dell'istituzione alla presenza dell'arcivescovo Pozzobonelli.⁶⁶²

abbondante limosina di pane e vino a' poverelli, perché implorino da Dio Signore la prosperità dell'Eminentissimo suaccennato, dell'Eminentissimo Arcivescovo, e del S. Padre, che conferì a entrambi la Sacra Porpora. Parimente le Religiose di Nostra Signora Assonta, denominate del Cappuccio, tra le quali si trovano le Madri Pionie, due Cugine germane dell'Eminentiss. Lucino, fecero per 3 sere illuminare copiosamente il Campanile e l'esteriore del loro Monistero, in attestato del loro giubilo, denotato con l'accompagnamento di Suoni, e di concerti Musicali».

658 *Giornale di Milano* del 25 settembre 1743: «Parimente le Religiose di Nostra Signora Assonta, denominate del Cappuccio, tra le quali si trovano le Madri Pionie, due Cugine germane dell'Eminentiss. Lucino, fecero per 3 sere illuminare copiosamente il Campanile e l'esteriore del loro Monistero, in attestato del loro giubilo, denotato con l'accompagnamento di Suoni, e di concerti Musicali».

659 *Giornale di Milano* del 2 ottobre 1743: «Celebrandosi ogni Anno nell'ultima Domenica di Settembre da' PP. Predicatori dell'antico Convento di S. Eustorgio nella loro Chiesa la Festa del Gran Santo de' Miracoli Vincenzo Ferrerio; Domenica scorsa dopo la solenne Messa, cantata a più Cori di Musica e Sinfonia, ed elegantissimo Panegirico recitato dal celebre Reverendis. Padre Maestro Pier Tommaso Campana Inquisitore di Crema, fecero essi pure cantare l'Inno Ambrosiano in rendimento di grazie a S. D. M. per la Sacra Porpora conferita all'Eminentissimo Sig. Cardinale Lucini dalla loro Religione».

660 *Giornale di Milano* del 2 ottobre 1743: «Sabato scorso, 21 di Settembre, per l'applauditissima promozione alla Sacra Porpora dell'Eminentissimo Padre Don Gioacchino Besozzi Monaco Cistercense, Abate di Santa Croce in Gerusalemme, nell'Alma Città di Roma, in questa Basilica di S. Vittore al Corpo, dal Reverendissimo Padre D. Cherubino Besozzi Abate dell'annesso Monastero de' Monaci Olivetani, fu cantata solenne Messa Pontificale a doppj Cori della più scelta Musica, e Sinfonia, ed in appresso intonato l'inno *Te Deum*, in ringraziamento all'Altissimo Signore Dio, di vedere ascritto fra' Principi della S. R. Chiesa sì degno Prelato, tanto a nome proprio, quanto degli altri Signori Patrizj della scelta Nobile Famiglia Milanese, con copiosissimo concorso di Cavalieri, che li trovarono presenti alle mentovate Sacre Fonzioni, precedute nella sera antecedente con illuminazione della Facciata e dell'esteriore del Monastero, sotto i festevoli concerti di varj Stromenti di fiato».

661 *Giornale di Milano* del 2 ottobre 1743: «Mercoledì scorso da' Monaci Cistercensi dell'Imperiale Monistero di S. Ambrosio Maggiore di questa Città fu nella loro Basilica celebrata solenne Festa con *Te Deum*, a più Cori di scelta Musica, e Sinfonia, in rendimento di grazie all'Altissimo per la promozione alla Sacra Porpora del Reverendissimo P. Don Gioachimo Besozzi, stato loro Procuratore Generale in Roma, ed Abate di S. Croce in Gerusalemme [...] poscia il dal Sig. Proposto con l'assistenza del Capitolo de' Monaci fu intonato il *Te Deum* con istrepitoso sbarro di numerosi Mortari, e nelle sera antecedente vi fu illuminazione d'ambidue le Torri de' rispettivi Campanili, e del Monistero, con suoni da fiato. [...] I Monaci dell'Insigne Monistero di Chiaravalle, 4 miglia distante da questa Metropoli, furono i primi dell'Ordine Cistercense a dimostrare il loro giubilo per la promozione al Cardinalato dell'E.mo P. Abate D. Gioachimo Besozzi, mentre fattisi nella precedente sera fuochi di gioia con numerose scariche di Mortari, nella Domenica 22 dello scorso in quel Tempio, ornarono con Elogi, fu cantata Messa Pontificale dal R.mo P. Abate D. Gregorio Tizzone a più cori di scelta Musica, e Sinfonia, quindi intonato solenne *Te Deum* sotto salva di Mortari, con invito copioso di Ministri, e Nobiltà. Alla sera comparve il Campanile illuminato a disegno; e dopo varj fuochi, con replicate scariche di Mortari, fu incendiata vaga macchina d'Artificio, rappresentante le Insegne Cardinalizie, sotto il festevole suono di timpani, e trombe».

662 *Giornale di Milano* del 15 luglio 1744: «Ridotto fine il magnifico Apparato, opera di più Mesi, disposto dall'Illustrissimo Collegio de' Signori Giudici Conti, e Cavalieri di questa Città, per dare al Pubblico manifesti contrassegni del singolarissimo loro godimento nella promozione al Cardinalato di S. Em. il Sig. Cardinale D. Carlo Alberto Guidobono Cavalchini, loro collega, si diede apripimento Venerdì sera 3 Luglio alla gran Festa, con illuminare di numerosiss. Doppieri tutto il Collegio; ne solamente l'esteriore, cioè i 2 gran Portici, ma per di fuori ancora il vasto Portico posticcio, posto di fronte al vero con mirabile maestria, la grand'Aula, tutta lumi anch'essa, la Cappella, e l'Aula minore. Vi si udirono suoni festosi di timpani, e trombe sotto de' Portici, con altro Coro di Sinfonia in ottimo concerto la stessa sera, nella quale numerosissima accorse la Nobiltà, tanto Cavalieri come Dame, e foltissimo sotto il Portico posticcio, e tutt'intorno il Popolo. [...] Il giorno seguente di Sabato, verso le 14 e mezza [...] Entrata l'Em. S. nella Cappella addobbata con pompa sacra insieme e decorosa, assistì alla gran Messa, che con pieno coro di Musica sceltissima, e Sinfonie delle più squisite fu cantata da Monsignor D'Adda Primicerio, Calchi, Schiaffati, e Birago Dottor Collegiato. [...] Terminata la Messa, S. E. pontificalmente vestita intonò il *Te Deum*. [...] La stessa sera di Sabato furono replicate l'illuminazione e la Sinfonia della sera antecedente».

Tre furono i cardinali milanesi aggregati al sacro collegio da Benedetto XIV nel concistoro del 26 novembre 1753, segno ulteriore dell'importanza dell'aristocrazia milanese e della chiesa ambrosiana nelle faccende di governo temporale e spirituale della cattolicità. I nuovi porporati vennero selezionati da tre delle più illustri famiglie del patriziato cittadino: Durini, Serbelloni e Stoppani. Nella chiesa di S. Maria della Sanità dei Crociferi, situata a pochi passi dal palazzo gentilizio, la famiglia Durini fece cantare una messa solenne e un *Te Deum* per la promozione del cardinale Carlo Francesco Durini (1693-1769);⁶⁶³ altre celebrazioni furono predisposte nella chiesa parrocchiale di S. Sisto e in S. Vincenzo in Prato.⁶⁶⁴ La famiglia Serbelloni fece cantare un *Te Deum* nella chiesa di S. Maria dei Servi, su cui esercitava patronato, per la promozione del cardinale Fabrizio Serbelloni (1695-1775);⁶⁶⁵ lo stesso predispose casa Stoppani per il cardinale Giovanni Francesco (1695-1774) nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala dei padri girolamini.⁶⁶⁶ Nel medesimo concistoro venne decorato della sacra porpora anche il cardinale bolognese Antonio Andrea Galli (1697-1767), generale della Congregazione dei Canonici Regolari Lateranensi, che la filiazione milanese di S. Celso volle festeggiare con la celebrazione di una messa *pro gratiarum actione* e l'intonazione di un *Te Deum*.⁶⁶⁷ Differentemente dagli altri porporati che si erano recati a Roma per ricevere dalla mano del pontefice la berretta cardinalizia, al cardinale Durini il galero fu imposto dal cardinale Pozzobonelli in una cerimonia celebrata il 7 gennaio 1754 nella cappella del Palazzo arcivescovile. A conclusione della messa in rendimento di grazie celebrata dall'arciprete del Duomo dopo l'imposizione del galero – funzione decorata da mottetti eseguiti dai musicisti della cappella della cattedrale – fu intonato un *Te Deum* mentre le campane di tutte le chiese della città suonavano a festa salutano il nuovo porporato.⁶⁶⁸

663 BORRANI, *Diario milanese*, N. 14 suss., pp. 17-21: «a 16 [dicembre 1753] i Sig.ri Conti Durini fratelli, e Nipoti del novello Sig.r Cardinale Durini fecero celebrare simil festa nella Chiesa vicina alla lor Casa, cioè S. Maria della Sanità [...] Coll'accompagnamento di numerosissima Musica, e Sinfonia, cantossi la Solenne Messa, e Te Deum dall'Ill.mo e Rev.mo Monsig.r Casimiro Rossi Vescovo di Capsa, alla presenza della Nobiltà tutta invitata dalla detta Ill.ma Casa».

664 BORRANI, *Diario milanese*, N. 14 suss., pp. 17-21: «a 27 [dicembre 1753] coll'accompagnamento del Canto figurato di varj Sacerdoti, e nel giorno del Martire S. Vincenzo coll'accompagnamento di alcune parti di Musica, e Sinfonia fu cantata la Messa, e l'Inno Te Deum nelle due Chiese, il di cui diritto è annesso all'Abbazia posseduta dal detto Sig. Cardinale Durini, cioè la Chiesa Parrocchiale di S. Sisto, e la Basilica di San Vincenzo detto in Prato».

665 BORRANI, *Diario milanese*, N. 14 suss., pp. 17-21: «a 12 [dicembre 1753] dall'Ecc.ma Casa Sorbelloni fu fatta celebrare solennissima festa nella Chiesa vicina alla detta Casa, cioè di S. Maria de' Servi. La Chiesa era tutta coperta da cima a fondo di Damasco cremisi con gli ornamenti di tocchiglia d'oro, e con vaghi panneggiamenti agli Archi delle Cappelle per sostenere i ricchi Lampadarj, al quale apparato corrispondeva la disposizione di triplicata Orchestra per la Musica, e Sinfonia, composta di 60 e più parti [...] Radunatasi per tanto la Nobiltà tutta nella detta Chiesa fu cantata la solenne Messa dall'Ill.mo e Rev.mo Monsig.r Biraghi Vescovo di Bobbio coll'accompagnamento della detta Musica, e Sinfonia: Quindi l'Inno Te Deum».

666 *Giornale di Milano* del 26 dicembre 1753: «Domenica scorsa li Signori Marchese Abate, e Marchese Stoppani, Fratello e Nipote dell'Eminentissimo Sig. Cardinale di simil nome, per offerire a Dio le grazie dovute, e dare una testimonianza palese del loro giubilo giustamente riferito nell'esaltazione alla Sacra Porpora di sì degno Prelato, nella Chiesa de' SS. Cosma e Damiano de' Monaci Gerolimini di questa Metropoli, fatta da esso loro adornare con lo sfarzo della maggiore proprietà, e della più splendida magnificenza, ne dimostrarono la rispettosa riconoscenza. Ivi per tanto quel Reverendissimo Padre Abate Serponti cantò la Messa Pontificale con l'accompagnamento della più scelta Musica, e Sinfonia, dopo di cui intuonò il solenne Te Deum [...] Per compiere poi con proseguimento di culto questo atti di grata riconoscenza all'Altissimo, anche alla sera il nominato Padre Abate diede con Pontificale apparato e con la stessa Musica, e Sinfonia, la Benedizione del Santissimo Sacramento».

667 BORRANI, *Diario milanese*, N. 14 suss., pp. 17-21: «a 9 [dicembre 1753] nella Chiesa di S. Celso dei R.di Can.i Regolari del SS. Salvatore con mediocre apparato, e Musica fu cantata la Messa, e l'Inno Te Deum per la promozione del loro Abbate già detto, e Generale P. D. Antonio Andrea Galli Bolognese».

668 BORRANI, *Diario milanese*, N. 15 suss., pp. 1-5: «a 7 [gennaio 1754] seguì una funzione onorevolissima, la quale far si doveva nella Chiesa Metropolitana, del di cui Maestoso apparato se n'era già formato il disegno, ma poi fu fatta nella Capella dell'Arcivescovile Palazzo. L'oggetto d'una tal funzione fu questo: Sua Eccell.a Rev.ma il Sig.r Carlo Francesco Durini Patrizio Milanese, Vescovo di Pavia, creato Cardinale nell'ultima promozione a 26 9bre dell'anno scorso, erasi portato dalla sua Nunziatura di Parigi a questa Città [...] La Capella adunque dell'Arcivescovile Palazzo fu tutta coperta di Damasco Cremisi con tocchiglie d'oro a vago disegno intrecciate. Dalla parte del Vangelo stava inalzato Baldachino rosso con due Sedie a trine d'oro ed a fronte sopra Tavola stava posto il Breve Pontif.o, Beretta, e Berettino Cardinalizj coperti con tapeto rosso, e dirimpetto un'altra Sedia con cuscino per il detto Mon.r D'Adda Ablegato. All'intorno della Capella stava disposta l'Orchestra per la Musica della Metropolitana, e varie loggie per collocarvi le Dame, stando i Cavalieri nel centro della Capella, essendo stato e di quelle, e di questi un copioso intervento in gala invitati dal Sig.r March.e Pozzobonelli fratello del nostro Arcivescovo. Per maggior eccitamento poi del commun giubilo volle lo stesso nostro Arcivescovo, che nella sera antecedente si facesse in

Papa Lambertini guardò ancora a Milano per dare alla Chiesa il vice-camerlengo, scegliendo l'arcivescovo Alberico Archinto (1698-1758), già governatore di Roma, che fu creato cardinale nel suo ultimo concistoro del 5 aprile 1756. Esponente di una delle più illustri famiglie del patriziato milanese, la promozione alla sacra porpora dell'Archinto fu celebrata dalla famiglia con messe solenni e il canto di *Te Deum* nella chiesa barnabita di S. Alessandro in Zebedia, in S. Angelo,⁶⁶⁹ nella cappella del Collegio de' Giureconsulti⁶⁷⁰ e nel borgo di Cantù (CO), infeudato dagli Archinto.⁶⁷¹ L'eccezionalità dell'evento e la profusione di mezzi per il festeggiamento allestito in S. Alessandro in Zebedia suscitavano l'ammirazione della redazione dei *Ragguagli di Varj Paesi* del 19 maggio 1756 che descrissero dettagliatamente le cantorie posticce supplementari innalzate sotto la vasta cupola della chiesa, la presenza di Giovanni Battista Sammartini come autore delle musiche e l'intervento del più apprezzato violinista allora operante in città, Luca Rossi detto Luchino.⁶⁷²

Salutata con un *Te Deum* anche l'elezione del nuovo papa Clemente XIII Rezzonico nel 1758,⁶⁷³ nel suo terzo concistoro del 24 settembre 1759 il pontefice scelse ancora tra i milanesi il nunzio apostolico a Vienna, Ignazio Michele Crivelli (1698-1768), il maestro di camera apostolica, Antonio Maria Erba Odescalchi (1712-1762) e il commendatore di S. Spirito in Sassia, Giuseppe Maria Castelli (1705-1780). Prima che le famiglie e le congregazioni religiose riuscissero ad organizzare i consueti festeggiamenti liturgici, il giubilo per la creazione cardinalizia di tre membri del patriziato urbano giustificò le illuminazioni straordinarie delle facciate dei palazzi cittadini dei casati dei nuovi porporati e della curia arcivescovile.⁶⁷⁴ Casa Erba festeggiò la promozione del proprio parente con messe in rendimento di grazie

tutte le chiese il suono di tutte le Campane per un'ora intiera. [...] Ivi i due Sig.ri Cardinali inginocchiati sovra decoroso Faldistorio ascoltarono la S.a Messa privatamente celebrata da Mons.r Arciprete, ed accompagnata da varj Motetti, e finita questa passarono entrambi al Solio [...]. In appresso Mons.r Arciprete con Piviale bianco intuonò l'inno *Te Deum* proseguito dalla Musica, nel qual tempo furono di nuovo suonate tutte le Campane in tutte le Chiese della Città».

669 BORRANI, *Diario milanese*, N. 17 suss., pp. 9-10: «a 6 [luglio 1756] giorno seguente alla festa di S. Antonio da Padova nella Chiesa di S. Angelo, vollero que' RR. PP. Minori Osservanti con Solenne Messa, ed Inno *Te Deum* cantati a più Cori di Canto figurato coll'intervento di copiosa Nobiltà rendere al Sig.r Iddio le grazie per la nuova promozione del già detto Monsig.r Archinti alla Sagra Porpora».

670 BORRANI, *Diario milanese*, N. 17 suss., pp. 11-8: «Disposto così l'apparato, fu fatta l'illuminazione del medesimo nella sera antecedente al detto di 22 in mezzo al suono giulivo di Timpani, e Trombe, e ad un soave concerto di Sinfonia, coll'intervento della Nobiltà, e dell'affollato popolo. Nella mattina poi del detto giorno 22 radunato tutto l'Ill.mo Consesso, ed altri Cavalieri, e portatovisi ancora l'Emin.mo nostro Sig.r Arcivescovo in solenne pompa e colla Carrozza di comparsa, fu cantata a più Cori di Musica, e Sinfonia la solenne Messa da quattro Mons.ri Canonici Ordinari della Metropolitana, e Dottori Collegiati, terminata la quale Sua Em.za intuonò l'inno *Te Deum*».

671 *Ragguagli di Varj Paesi* del 12 maggio 1756.

672 *Ragguagli di Varj Paesi* del 19 maggio 1756: «Per attestare all'Altissimo Signor Dio la più grata riconoscenza sopra la promozione alla Sacra Porpora, fatta dal Regnante Sommo Pontefice Benedetto XIV nel 5 dello scaduto Aprile di Sua Eminenza il Sig. Cardinale Alberico Archinto, Arcivescovo di Nicea, Governatore di Roma, e Patricio Milanese, le loro Eccellenze il Sig. Conte Questore Ludovico, e Sig. Conte Carlo, Fratello il primo, Nipote l'altro del novello Porporato, fecero jeri cantare solenne Messa, e l'inno *Te Deum* nella ornatissima Chiesa per oro e dipinture di S. Alessandro de' Chierici Regolari della Congregazione di S. Paolo, a moltiplicati Cori della più scelta Musica, e Sinfonia, per cui furono espressamente disposte duplicate ben'intese, ed adorne Orchestre ne' due lati corrispondenti alla gran Cupola del medesimo Tempio, essendone stato Maestro di Cappella il rinomato Sig. Giambattista San Martino, e fattovi il Concerto di suono il Sig. Luca Felice Rossi denominato Luchino. A queste sacre funzioni intervenne tutta la Nobiltà in gala, invitata, e ricevuta dalle suaccennate loro Eccellenze, come altresì quantità di persone, per attestare il giubilo universale sopra la promozione di un sì degno, e benemerito Cittadino. Li suaccennati Padri del medesimo Collegio, per dimostrare la loro stima particolare verso dell'Eminentissimo Archinto, prevennero la predetta solennità con una Accademia di Lettere, tenuta a di lui commendazione il precorso Venerdì nella Università delle loro Scuole, da esso ancora giovane frequentate. In questa grand'Aula, nobilmente apparata, ove stata esposto il ritratto dell'Eminenza Sua, si radunò numeroso concorso di Nobiltà, invitata da Sua Eccellenza il suddetto Sig. Conte Carlo, come parimente di Regolari, ed altre Persone erudite, ricevute colla recita di ben'intesi Poetici Componimenti, e co' Concerti di ottima Sinfonia».

673 BORRANI, *Diario milanese*, N. 19 suss., (1758), pp. 22-3. *Te Deum* particolarmente solenni vennero cantati in Duomo, S. Ambrogio e S. Fedele.

674 BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., pp. 30-1: «a 28 [settembre 1759] giunse un Corriero spedito espressamente da Roma con il gratissimo annuncio, che Sua Santità nel dì 24 avesse creati 22 Cardinali, e fra questi tre Patrizj Milanesi, cioè Mons.r Ignazio Crivelli Nunzio in Vienna, Mon.r Anton Maria Erba Odescalco maestro di Camera Apostolica, Mon.r Giuseppe Maria Castelli Commendatore di S. Spirito. Per una sì lieta nuova adunque tutta esultò di giubilo questa Città, e specialmente i nobili congiunti, ed aderenti alle Case dei tre Prelati, esponendo perciò in quella sera, e nelle due seguenti copiosa quantità di Torcie ai lor Palazzi, avendo preceduto l'Esempio il Sig.r Card.e nostro Arcivescovo, che volle illuminato anche il suo per ogni

concluse da *Te Deum* in S. Sepolcro, S. Satiro, S. Carpofo, ⁶⁷⁵ S. Maria Fulcorina, ⁶⁷⁶ nella cappella del Collegio de' Giureconsulti ⁶⁷⁷ e nelle villeggiature di Bruzzano e Precotto. ⁶⁷⁸ Casa Crivelli celebrò la creazione cardinalizia del nunzio apostolico in Austria con una festa nella chiesa di S. Maria alla Porta affidando la composizione delle musiche a Pietro Valle; ⁶⁷⁹ la famiglia Castelli patrocinò una messa solenne nella chiesa di S. Maria della Sanità del Crociferi ⁶⁸⁰ e una in S. Giovanni sul Muro. ⁶⁸¹

intorno. In tale illuminazione però si distinsero particolarmente le tre Case Crivelli, Erba, e Castelli. Casa Crivelli vicino a Santa Marta delle Monache era illuminata con 36 Torcie, v'ere suono di Timpani, Trombe ed altri Stromenti, e tutte le Case in quel contorno erano illuminate. Casa Erba vicino a S. Giovanni in Conca era illuminata ugualmente con 36 Torcie, e v'era Concerto di Sinfonia, e tutta comparve illuminata quella contrada. Casa Castelli finalmente, che gode nella Contrada della Cerva uno dei più belli Palazzi di questa Città, ed ha una assai vaga, e magnifica facciata con bellissimo giardino verso la strada, che conduce a S. Maria della Passione, fece illuminare lo stesso Palazzo e dall'una, e dall'altra parte, e al di dentro con 60 Torcie, e il giardino con moltissime fiaccole, e su d'un Terrazzo che divide con bella simetria un appartamento dall'altro, e da cui si gode la bellezza del giardino vi fece collocare numerosa Orchestra di stromenti, framezzandone il suono di Timpani, e Trombe, e finalmente volle che libero fosse l'ingresso e sul detto Terrazzo, e nel giardino, e nei nobili appartamenti con ogni buon gusto, e magnificenza addobbati» e pp. 39-40: «a 14 [ottobre] il Sig.r Curato Paderneschi di S. Stefano in Borgogna, nella sua Chiesa apparata cantò Messa, e Te Deum con Musica, e Sinfonia, con invito di Nobiltà, e colla distribuzione di due Sonetti per l'esaltazione di due dei detti novelli Porporati».

675 *Ragguagli di Varj Paesi* del 3 ottobre 1759: «Venerdì della scaduta Settimana arrivò qui un Corriero spedito espressamente da Roma con il gratissimo annuncio, che il Regnante Sommo Pontefice nel giorno 24 dello scaduto Settembre avesse creati li sottonotati Eminentissimi Cardinali, essendovene tra questi compresi tre Milanesi: [...] Casa Erba fece celebrare Lunedì un solenne Servizio Divino nella Chiesa Collegiata del Santo Sepolcro della Congregazione de' Sacerdoti Oblati de' SS. Ambrosio, e Carlo, ornata col più magnifico, e ben inteso apparato di Damasco chermisi, con tocchiglia d'oro, e di argento ad ottimo disegno d'Architettura ove fu cantata la gran Messa Pontificale da Monsignor Giuseppe Gallarati Vescovo di Lodi, ed in appresso l'inno Te Deum a più Cori di sceltissima Musica, e Sinfonia di nuova composizione del rinomato Sig. Fioroni Maestro di Cappella della Metropolitana [...] La Congregazione de' Preti dell'Oratorio di San Filippo Neri, per molti titoli obbligata a' Zii, ed a' Fratelli del Porporato, nel giorno stesso, in cui si ricevette la notizia della di lui promozione, cantò nella Chiesa di S. Maria presso S. Satiro a doppio Coro della più scelta Musica solenne Messa di ringraziamento con l'inno Te Deum, avendovi assistito tutto il Corpo della medesima Congregazione. Li Fratelli Secolari ancora dell'Oratorio di S. Filippo, Domenica sera, tennero Accademia di Suoni, Canti, e di varj Componimenti in prosa, e in versi, relativi ad ispiegare la loro allegrezza per la Sacra Porpora, conferita all'Eminentissimo Erba. Jeri dal Sig. Anton Maria Cermenati, Sacerdote Oblato, Curato porzionario di S. Carpofo, fu fatta cantare nella sua Chiesa Messa in Musica squisitissima dal Signor Proposto Generale della sua Congregazione, con l'assistenza di Monsignor Giulio Visconti Proposto della Metropolitana, il quale al fine in abiti Pontificali intuonò l'inno Te Deum».

676 BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., p. 34: «a 2 [ottobre 1759] per la stessa promozione del detto Mons.r Erba il Sig.r Preosto di S. Maria Fulcorina cantò Messa Solenne, e Te Deum nella stessa Chiesa coll'accompagnamento di Musica, e Sinfonia, colla distribuzione d'un libro di componimenti».

677 BORRANI, *Diario milanese*, N. 21 suss. (1760), pp. 7-14.

678 *Ragguagli di Varj Paesi* del 31 ottobre 1759.

679 *Ragguagli di Varj Paesi* del 10 ottobre 1759: «Il Sig. Conte Senatore Crivelli, per rendere al Signor Dio pubblico, e solenne rendimento di grazie sopra la recentissima esaltazione alla Sacra Porpora dell'Eminentissimo Ignazio Crivelli Noncio Pontificio alla Imperiale Regia Corte di Vienna di lui Fratello, desiò celebrare questa funzione Mercoledì scorso nella Parrocchiale di Santa Maria alla Porta, la quale comparve magnificamente apparata sotto la direzione del rinomato Architetto Sig. Francesco Croce, che assecondò, e rese più maestosa, e gradita l'ottima simmetria di quella Chiesa co' più vaghi, ed adattati ornamenti. Fuvvi cantata la gran Messa a più Cori della più scelta Musica, e Sinfonia composta dal Signor Valli Maestro di Cappella. In seguito di ciò da Monsignor Giuseppe Gallarati Vescovo di Lodi in paramenti Pontificali venne intuonato l'inno Te Deum, cantato da' succennati Cori di Musica, con l'accompagnamento deli Istromenti Musicali».

680 *Ragguagli di Varj Paesi* del 17 ottobre 1759: «Per rendere al sommo Dio le più manifeste azioni di ringraziamento sopra la recente esaltazione al Cardinalato dell'Eminentissimo Gioseffo Maria Castelli, pria Commendatore di Santo Spirito in Roma, il Sig. Marchese Castelli, di lui fratello, ne celebrò Mercoledì scorso la solennità di gran Messa, seguita dall'Inno Te Deum, cantati a più Cori di squisita Musica, e Sinfonia nella Chiesa di Santa Maria della Salute de' PP. Chierici Regolari Ministri degl'Infermi».

681 BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., pp. 38-9: «a 10 [ottobre 1759] i Sig.ri Marchese, e Conte Castelli per la promozione del loro fratello alla Sagra Porpora fecero rendere al Signor Dio solenni grazie nella Chiesa di S. Maria della Sanità dei PP. Ministri degli infermi, vulgo Crociferi. [...] Anche della detta Chiesa poi maestoso insieme, e di buon gusto, fu l'apparato con vaghi intrecci di tocchiglia d'oro, e d'argento, con ricchi padiglioni agli Archi, e con illuminazione di Torcie. In quella dunque radunossi la più fiorita Nobiltà in gala, cui furono distribuiti 2 Sonetti, e Mons.r Gallarati Vescovo di Lodi più volte nominato cantò la Messa, e l'Inno Te Deum coll'accompagnamento di moltissime scelte parti di Musica, e Sinfonia. Alla sera poi dello stesso giorno i detti PP. Crociferi vollero coronare una tal festa colla benedizione del SS.mo Sagramento, avendo invitato la detta Musica, e Sinfonia per le Litanie della B.V., per un Concerto, e per il Tantum ergo; onde in gran folla concorse il popolo a tal funzione».

I padri domenicani di Milano allestirono nelle loro chiese di S. Maria delle Grazie e S. Eustorgio due funzioni per la promozione del correligionario padre Enrichetto Virginio Natta (1701-1768) nel concistoro del 23 novembre 1761 con messe solenni, *Te Deum*, scoppi di mortaretti e illuminazione dei campanili.⁶⁸² Il 26 settembre 1766 papa Clemente XIII tenne il suo ultimo concistoro nel quale elevò alla porpora il nunzio apostolico a Vienna, Vitaliano Borromeo (1720-1793) la cui famiglia - fra le più potenti nell'affollato agone del patriziato meneghino - illuminò la facciata dei due palazzi nei pressi di S. Maria Podone e in contrada Rugabella con 'torchie' e scritturò strumentisti per estendere i festeggiamenti anche alle strade circostanti.⁶⁸³ Le congregazioni e gli enti che ebbero la fortuna di aggregare fra le proprie schiere il cardinale di recente nomina approntarono le consuete espressioni di gratitudine che culminavano con il solenne canto di un *Te Deum*: lo fecero i sacerdoti di S. Maria presso S. Satiro,⁶⁸⁴ gli affiliati al consorzio di S. Maria in Carugate⁶⁸⁵ e gli oblati di S. Sepolcro;⁶⁸⁶ nel forese una funzione straordinaria fu celebrata nell'oratorio della Bovisa nel contado di Milano.⁶⁸⁷ Papa Clemente XIV, la cui elezione nel 1771 fu annunciata da numerosi *Te Deum* intonati specialmente nelle chiese francescane, vista la provenienza del nuovo pontefice dall'ordine di S. Francesco,⁶⁸⁸ nominò

682 BORRANI, *Diario milanese*, N. 22 suss., p. 20: «Avutasi in detto Mese (dicembre) dai RR. PP. Domenicani la fausta notizia, come nella promozione de' Cardinali fatta nel 23 9bre per la nomina consueta delle Corone v'era incluso ad istanza del Re di Sardegna il Rev.mo Mons.re Enrichetto Virginio Natta del loro Ordine, Vescovo di Alba, celebrarono due feste di ringraziamento nelle loro due Chiese, cioè di S. Maria delle Grazie, e di S. Eustorgio, con illuminazione della facciata, come della Torre delle Campanie di dette Chiese nella sera e antecedente, e susseguente, con spari di mortajetti, con suoni giulivi di Timpani, e Trombe, con numerosissime parti di Musica, e Sinfonia alla Messa Cantata, e Te Deum».

683 BORRANI, *Diario milanese*, N. 25 suss., pp. 40-1: «a 29 [settembre 1766] giunse qui da Roma la lieta nuova che nella promozione di tredici Cardinali fatta nel dì 26 vi era compresa Sua Ecc.za Rev.ma Mons.r Vitaliano Borromeo Arcivescovo di Tebe in partibus e Nunzio Pontificio a Vienna. I due Palazzi pertanto dell'Ecc.ma Casa Borromea l'uno in vicinanza di S. Maria Pedone, e l'altro nella Contrada Rugabella comparvero alla sera illuminati al di fuori con quantità grande di Torchi fra 'l soave concerto di Stromenti, e ciò per tre sere, la quale illuminazione seguì anche all'Arcivescovile Palazzo, come pure ai Palazzi della Nobiltà attinente alla detta Ecc.ma Casa. Anche il Ven.do Capitolo di S. Maria Pedone dimostrar volse il suo giubilo coll'illuminazione della facciata della sua Chiesa [...] Di più per tre sere fu data in detta Ch.a Colleg.a la Benedizione col SS.mo, e nella terza sera si concluse il Triduo col Canto dell'inno Te Deum».

684 BORRANI, *Diario milanese*, N. 25 suss. (1766), p. 42.

685 BORRANI, *Diario milanese*, N. 25 suss., pp. 42-3: «a 12 [ottobre 1766] i Confratelli dell'Oratorio Segreto detto di S.a Maria in Carugate fundato dal Card.e Federico Borromeo, essendo anche della loro Chiesa Padrone il novello Cardinale, fecero in essa una solenne festa di ringraziamento. Nobile, ed ingegnoso si fu l'apparato con tutti i Geroglifici allusivi alle due Dignità, cioè Arcivescovile, e Cardinalizia. Scelta si fu la Musica, e la Sinfonia alla Messa, ed al Te Deum cantati dal Sig.r Preosto di S. Sepolcro».

686 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 dicembre 1766: «Desiderandosi i Signori Presidenti al governo della Biblioteca Ambrosiana, di cui il Prelato Borromeo è perpetuo Conservatore, di attestare al Pubblico la concepita allegrezza per l'esaltazione alla Sagra Porpora dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Vitaliano Borromeo, non furono contenti di una nobile illuminazione per tre sere, subito che ne fu recata la felice nuova, ma inoltre decretarono, che se ne rendessero solenni grazie a Dio con tutta la magnificenza possibile nella vicina Chiesa del Santo Sepolcro giovedì scorso 18 del corrente mese [...] la Funzione, la quale fu in ogni sua parte compitissima sì per l'affollato concorso, come per la squisitissima Musica, e scelta Sinfonia, da cui fu accompagnata [...] Nelle sopradette due sere poi per compimento della decorosa solenne Festa si vide illuminata la grande Sala della Biblioteca restata aperta tutto il giorno per appagare la curiosità de' Concorrenti, ove miravasi esposto il Ritratto del novello Porporato, e tenersi replicata sontuosa Accademia di Sinfonia da più esperti Dilettanti di questa Città, con frapporsi Cantate di valente Professore».

687 *Ragguagli di Varj Paesi* del 12 novembre 1766: «Correndo la Festa del Gloriosissimo S. Carlo Borromeo, in segno di particolar divozione a sì gran Santo, ed ad un tempo stesso di vero giubilo per la Promozione alla Sacra Porpora di Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Vitaliano Borromeo seguita il dì 26 dello scorso Settembre, il Sig. Ferrante Balsamo incaricato degli affari di Sua Eccellenza il Sig. Conte Renato Borromeo Aresi, e che ha pure l'onore di prestare la di lui servitù all'Eccellentissima Signora Contessa Donna Clelia Grillo Borromea ... ha voluto che nell'Oratorio della Bovisa, Villaggio distante da questa Città circa due miglia fuori dalla Porta Fontana, in tal giorno siasi cantata solenne Messa, e Te Deum colla maggiore decorazione in rendimento di grazie all'Altissimo per la conservazione e del medesimo Porporato: Perché più divota apparisse una tale Funzione, precedette a questa la Benedizione dell'Augustissimo Sacramento per otto sere antecedenti, comparendo la sera della Vigilia della Festa, tra lo sparo de' Razzi, e Mortajetti, illuminata la di lui Casa di Campagna a Torchie. E la contigua Strada pubblica. Il Giardino poi, e le Statue, che vi sono collocate ad ornamento del medesimo, da quantità di Fanali di diversa specie simetricamente disposti che formavano un vaghissimo oggetto [...] Dopo un convenevole numero di Messe fu cantata a Cori di scelta Musica, e Sinfonia, e trà repplicati spari de' Mortajetti la Messa solenne dal M. R. Sig. Preposto di Cantù vicario foraneo di quella Pieve, Zio del sudetto Sig. Ferrante».

688 BORRANI, *Diario milanese*, N. 28 suss. (1769), pp. 45-55: «Appena ricevuta tale notizia i PP. Minori Conventuali fecero illuminare con grande copia di Torcie il Recinto esteriore del loro Convento e della Chiesa di S. Francesco fra 'l suono festevole

cardinale *in pectore* Antonio Eugenio Visconti (1713-1788) sin dai primi mesi di pontificato, ma scelse di pubblicarne la creazione soltanto nel secondo concistoro del 1773.⁶⁸⁹ Papa Pio VI formulò nel concistoro del 13 novembre 1775 la nomina del cardinale Francesco Maria Banditi (1706-1796), arcivescovo di Benevento proveniente dall'ordine dei teatini: in rendimento di grazie, il 17 gennaio dell'anno successivo i religiosi di Milano intonarono un solenne *Te Deum* in concomitanza della festa titolare del fondatore dell'ordine.⁶⁹⁰ Nel concistoro del 20 maggio 1776 ricevette la sacra porpora il milanese Angelo Maria Durini (1725-1796), festeggiato nel collegio nobiliare di Parabiago ove era stato convittore;⁶⁹¹ al cardinale Durini la berretta cardinalizia fu imposta nella cappella arcivescovile di Milano per mano dell'arcivescovo Pozzobonelli⁶⁹² dopo che questi fu ristabilito da una malattia severa che si credeva l'avrebbe condotto alla tomba.⁶⁹³ Nel concistoro del 15 dicembre 1777 fu pubblicata la nomina del cardinale Giacinto Sigismondo Gerdil (1718-1802), già membro della congregazione barnabita, con festeggiamenti, messa cantata e *Te Deum* nella chiesa di S. Alessandro in Zebedia dietro interessamento dei correligionari milanesi.⁶⁹⁴

1.7. *Te Deum* per nomine arcivescovili, vescovili, generalizie e cavalleresche

Nonostante la stampa periodica cominci a disinteressarsi sempre più delle questioni di politica ecclesiastica sull'onda del crescente entusiasmo illuminista e anticlericale, nel penultimo anno di stesura del *Diario Milanese* don Giovanni Battista Borroni registra i numerosi *Te Deum* intonati nelle chiese secolari e regolari della città di Milano per la nomina del nuovo arcivescovo ambrosiano Filippo Visconti (1721-1801), canonico della collegiata di S. Lorenzo e del Duomo succeduto al cardinale Pozzobonelli, che era morto il 27 aprile 1783. La sera in cui la notizia dell'elezione del nuovo arcivescovo raggiunse Milano vennero illuminati il palazzo arcivescovile, il seminario, il Collegio Elvetico, il Collegio della Canonica e la chiesa di S. Sepolcro fra i suoni giulivi di sinfonie e strumenti a fiato.⁶⁹⁵ La funzione civica in rendimento

delle Campane, ed un numeroso soave concerto di Stromenti, si a corda, come a fiato, e ciò per 3 sere dei dì 23, 24 e 25 [maggio 1769]. Avutane quindi la conferma coll'Avviso spedito dall'Em.mo nostro Arcivescovo seguì nella sera del dì 27 per ordine di Monsig.r Vic. Generale il suono di tutte le Campane per un ora continuata in tutte le Chiese Secolari, e Regolari, ed anche della Monache [...] I PP. Minori Conventuali nella sera de dì 9 Giugno repplcarono con Torcie fra 'l suono destevole delle Campane, e due numerosi concerti di Sinfonia l'illuminazione già fatta per 3 sere del loro Convento, e della loro Chiesa di S. Francesco, e poi nel dì 10 con scelta Musica, e Sinfonia composta di n. 60 professori cantarono la solenne Messa, e l'Inno *Te Deum* coll'intervento del Ser.mo Sig.r Duca, del Sig.r Conte di Firmian [...] I PP. Minori Riformati fecero illuminare nella sera dei dì 10 Giugno la facciata della loro Chiesa di S.a Maria del Giardino, quindi nel dì 11 cantarono solennemente la Messa, e l'inno *Te Deum* [...] I PP. del Terz'Ordine nella loro Chiesa di S.a Maria del Paradiso esteriormente illuminata nell'antecedente sera, cantarono ne dì 12 detto Giugno solenne Messa, e *Te Deum* con scelta Musica, e Sinfonia [...] I PP. Minori Osservanti nella sera del dì 17 Giugno fecero illuminare con una gran copia di fanali la facciata della loro Chiesa di S. Angelo, e la Torre delle campane, che suonavano a festa, quindi nel dì 18 fecero cantare dai PP. Min.i Conventuali la Messa, ed il *Te Deum* con l'accompagnaemnto del figurato loro Canto».

689 BORRONI, *Diario milanese*, N. 32 suss. (1773), p. 33-61: «Quindi nella ricchissima Cappella con scelta Musica fu cantata la gran Messa da una delle prime Dignità del Capitolo Metropolitano, cui assisti Pontificalmente da un Trono ivi eretto con Baldacchino la detta sua Eminenza, che poi in fine intonò l'inno *Te Deum*».

690 BORRONI, *Diario milanese*, N. 34 suss., p. 10: «a 17 [gennaio 1776] celebrandosi dai RR. Chierici Regolari Teatini la festa Titolare della loro Chiesa di S. Antonio unirono alla medesima un solenne tributo di grazie al Signor Iddio per la recente promozione alla Sacra Porpora dell'Arcivescovo di Benevento Francesco Maria Banditi, già Preosto Generale della loro Congregazione. Il dì lui Ritratto fu esposto a Cornu Evangelii sotto Baldacchino, dopo la solita Messa cantata fu intonato l'inno *Te Deum*, per due sere fu illuminata con Torcie la facciata sì della Chiesa, come del Collegio».

691 *Gazzetta di Milano* del 14 agosto 1776.

692 BORRONI, *Diario milanese*, N. 34 suss. (1776), pp. 147-89.

693 BORRONI, *Diario milanese*, N. 34 suss. (1776), pp. 12-36.

694 BORRONI, *Diario milanese*, N. 36 suss. (1776), p. 3: «a 4 [gennaio 1778] nella Chiesa di S. Alessandro alla funzione solita farsi in ogni prima Domenica venne aggiunto dai PP. Barnabiti il canto dell'Inno *Te Deum* a più Cori di Musica, e Sinfonia per la recente promozione alla Sacra Porpora di Monsignor Giacinto Gerdil della loro Congregazione».

695 BORRONI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), pp. 103-18: «Nella sera dello stesso giorno, e nelle due seguenti sere fu fatta l'illuminazione delle Finestre al Palazzo Arcivescovile con numero 30 Torcie, dei Casini di abitazione dei Monsignori Canonici Ordinarij con numero 60 fra 'l suono di Timpani, e Trombe, ed il concerto di numerosa Sinfonia, delle Case degli Oblati a S. Sepolcro, al Seminario, ed al Collegio Elvetico con numero 12 per cadauna».

di grazie venne celebrata in S. Ambrogio,⁶⁹⁶ mentre in altre chiese della città si susseguirono manifestazioni di giubilo e *Te Deum*: S. Lorenzo,⁶⁹⁷ S. Sepolcro,⁶⁹⁸ S. Satiro,⁶⁹⁹ S. Maria della Visitazione in S. Sofia,⁷⁰⁰ S. Eufemia,⁷⁰¹ S. Bernardo alle Monache,⁷⁰² S. Calimero⁷⁰³ e S. Agata.⁷⁰⁴

Alla stregua di una nomina arcivescovile o cardinalizia, trattandosi sempre di provvista di chiesa, pubbliche forme di ringraziamento all'Altissimo venivano approntate per la nomina di superiori, generali e priori delle numerose congregazioni religiose. L'elezione del francescano riformato padre Pasquale da Varese quale generale dell'ordine nel 1769 fu festeggiata nella sua chiesa di S. Maria del Giardino con una solenne funzione officiata in rito domenicano con gli arredi preziosi di S. Maria delle Grazie, stante il divieto di possedere suppellettili sfarzose e d'impiegare musica polifonica vigente nel ramo più rigorista della famiglia francescana.⁷⁰⁵ Le musiche di Giovanni Battista Sammartini impreziosirono le celebrazioni allestite nella chiesa barnabita di S. Alessandro in Zebedia per la promozione del locale superiore a padre generale della Congregazione dei Chierici di S. Paolo nel 1773.⁷⁰⁶

Anche le nomine vescovili di esponenti dell'aristocrazia milanese e di religiosi residenti nei conventi cittadini erano motivo di vanto per la città e per l'arcidiocesi ambrosiana: papa Clemente XIV il 30 marzo 1772 nominò vescovo titolare di Pavos il canonico del Duomo monsignor Giovanni Tomaso Galerati Ghislieri per cui fu cantato un *Te Deum* nella chiesa di S. Maria presso S. Satiro, essendo questi membro della congregazione sacerdotale diocesana dell'oratorio di S. Filippo che aveva sede nel sacello bramantesco.⁷⁰⁷ Nel 1785 papa Pio VI elesse alla cattedra di Lodi Giovanni Antonio Beretta, canonico del capitolo della basilica santambrosiana: in rendimento di grazie la chiesa del patrono di Milano fu

696 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), pp. 117-18: «Festa di ringraziamento in S. Ambrogio fatta dall'Eccellentissima Città [...] La Messa, ed il Te Deum cantaronsi a più cori di Musica, e Sinfonia, cui stettero presenti in Corpo il detto Tribunale, e il Sig.ri 60 Decurioni, oltre l'Uffizialità, e la Nobiltà in numero copiosissimo. Nel tempo dell'elevazione, nel finir della Messa, e nel principio del Te Deum eseguì tre scariche dei fucili un Battaglione di Granatieri schierato sulla vicina Piazza».

697 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 119: «a 13 detto Settembre [1783] nella Basilica di S. Lorenzo, in cui il novello Arcivescovo era stato canonico prima di passare alla Prepositura del Duomo, venne cantato dopo i Vespri l'Inno Te Deum con ispeciale solennità».

698 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783): «a 13 detto nella Collegiata di S. Sepolcro nobilmente apparata la V. Compagnia dei Sig.ri Obblati fece cantare coll'accompagnamento di Musica Messa solenne, e Te Deum».

699 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 120: «a 13 detto nella Chiesa di M. V. presso S. Satiro i Preti della V. Congregazione di S. Filippo Neri, cui era ascripto il nuovo Arcivescovo fecero cantare in Musica una solenne Messa coll'Inno Te Deum».

700 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 121: «a 14 detto nella Chiesa di S. Sofia le Monache della Visitazione come specialmente addette al Salesiano Istituto agli Arcivescovi fecero cantare solennemente il Te Deum».

701 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 122: «a 16 detto nella chiesa Parrocchiale di S. Eufemia, in cui celebravasi l'anniversaria Solennità di essa Santa Titolare que' Signori Curati fecero aggiungere il canto dell'Inno Te Deum».

702 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 122: «a 18 detto nella Chiesa di S. Bernardo le Monache Domenicane fra le quali eravi la R. M Suor Rosa Teresa Visconti Sorella del nuovo Arcivescovo fecero cantare Messa, e Te Deum in Musica».

703 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 123: «a 29 detto nella Chiesa Parrocchiale di S. Calimero, bel di cui distretto aveva abitato più di 30 Anni il novello Pastore, fu cantato solennemente il Te Deum».

704 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 123: «a 28 detto nella chiesa di S. Agata que' Confratelli Disciplini fecero cantare in Musica il Te Deum».

705 BORRANI, *Diario milanese*, N. 28 suss., pp. 69-87: «a 22 detto Luglio[1769] i PP. Minori Riformati celebrarono nella loro Chiesa di S. Maria del Giardino una solenne festa in rendimento di grazie all'Altissimo, ed in dimostrazione pubblica di giubilo per esser stato eletto in Ministro Generale di tutto l'Ordine Serafico il Rev.mo P. Pasquale di Varese, Allievo già, e ben due volte poi ottimo Padre, e Ministro di questa Riforma [...] La Chiesa med.a poi era vagamente ornata, e di lì Altar Maggiore era addobbato coi preziosi arredi dell'Altare di S. Maria delle Grazie. Fu cantata la Messa, giusta il Cerimoniale Domenicano, dal P. Priore del detto Convento delle Grazie, ed accompagnata da scelta Musica, e Sinfonia, e quindi l'Inno Te Deum».

706 *Giornale di Milano* del 19 maggio 1773: «La recente elezione fatta del Reverendissimo Padre D. Ignazio Visconti Patrizio Milanese in Proposito Generale de' Barnabiti diede occasione agli Studenti di belle lettere delle pubbliche Scuole di S. Alessandro di tenere, e dedicare allo stesso Reverendissimo Padre una solenne Accademia ... Le decorazioni, e l'apparato della grand'Aula, ove fu tenuta essa Accademia, e quattro Cantante inframmessevi con musica del celebre Sig. Giambattista San-Martini resero quella Funzione sommamente piacevole, decorosa, e magnifica».

707 *Gazzetta di Milano* del 15 aprile 1772: «Nell'ultimo Concistoro del 30 dello scorso Marzo fu da Sua Santità elevato Vescovo di Pavos Monsignor Don Gio. Tomaso de' Marchesi Galerati Ghislieri Canonico Ordinario di questa Chiesa Metropolitana [...] la prepositura della Congregazione di San Filippo Neri, che contraddistinse il giorno 9 corrente il proprio tripudio per tale elezione con un solenne Te Deum, e Messa cantata a più Cori di scelta Musica».

parata straordinariamente, furono collocate alcune iscrizioni celebrative e si cantò un *Te Deum*.⁷⁰⁸ Per la promozione alla cattedra di Como del domenicano milanese Carlo Rovelli l'abate Isidoro Piantanida compose nel 1793 un *Te Deum* eseguito nella chiesa di S. Eustorgio dei frati predicatori che meritò una recensione apparsa sul *Giornale enciclopedico di Milano* del 15 luglio.⁷⁰⁹

Benché non di trattasse di consacrazioni o elezioni vescovili, la cerimonia di ascrizione ad alcuni ordini cavallereschi di nomina imperiale o regia negli ultimi decenni dell'età moderna aveva assunto connotati molto più vicini a quelli di un sacramentale, tanto che si teneva in chiesa e prevedeva la celebrazione di una messa votiva conclusa dal canto del *Te Deum*. Nel luglio 1770 il patrizio milanese conte Luigi Caroelli ricevette la decorazione dell'ordine cavalleresco dei SS. Maurizio e Lazzaro⁷¹⁰ per nomina di Carlo Emanuele III, re di Sardegna. La consegna delle insegne avvenne nella basilica porziana di S. Vittore per mano dello zio del cavaliere, l'abate olivetano rivestito degli abiti pontificali che al termine intonò l'inno di ringraziamento proseguito da 'musica e sinfonia'.⁷¹¹ Anche se i cronisti non ne menzionano l'intonazione, è probabile che le altre aggregazioni nelle schiere degli ordini cavallereschi di cui i diari tengono traccia abbiano concluso tanto tripudio di solennità con un *Te Deum*. Nel 1776 il conte Carlo Pertusati venne accolto nel sacro militare ordine cavalleresco di S. Stefano⁷¹² dietro designazione del granduca di Toscana in una solenne funzione celebrata nella chiesa esteriore del complesso monastico di S. Margherita,⁷¹³ la chiesa cistercense di S. Luca ospitò nel 1780 la cerimonia d'ascrizione al medesimo ordine di S. Stefano del conte Gaetano della Somaglia.⁷¹⁴

708 *Gazzetta di Milano* del 19 aprile 1785: «Essendo felicemente qui giunto da Roma l'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore D. Gio. Antonio della Berretta nuovo Vescovo di Lodi, già Canonico dell'Imperial Basilica di Sant'Ambrogio, domenica mattina volle quel Capitolo dargli un attestato della più sincera congratulazione, e stima, con una solenne Messa, e Te Deum in musica in rendimento di grazie all'Altissimo per sì fausto avvenimento, e con Iscrizioni adatte al soggetto, essendosi degnato lo stesso Prelato d'intervenirvi, e di celebrare la Santa Messa».

709 DELPERO, *Il Giornale enciclopedico*, p. 107: «Giovedì scorso 11 del corrente dai Padri Domenicani di S. Eustorgio in questa loro basilica si è fatto cantare a più cori di scelta musica solenne messa e Te Deum (nuova composizione del celebre maestro sig. abate don Isidoro Piantanida milanese), in rendimento di grazie al Supremo Dator d'ogni bene per la testé seguita consacrazione in vescovo di Como del reverendissimo [...]. Fu ivi numeroso il concorso di questa insigne nobiltà. [...] e della cittadinanza più rispettabile [...]».

710 GIUSEPPE D'ANGELO, *L'ordine mauriziano: vicenda ed esiti giuridici: ecclesiasticità, genetica e laicizzazione dei fini*, Aracne, Roma 2007.

711 BORRANI, *Diario milanese*, N. 29 suss., pp. 28-30: «a 3 [luglio 1770] seguì nella Basilica di S. Vittore al Corpo de' Monaci Olivetani una rimarchevole sacra funzione: Sua Maestà Sarda s'era compiaciuta d'annoverare fra i Cavalieri della Sacra Religione, e dell'Ordine Militare dei SS. Maurizio e Lazzaro il Sig.r Conte Luigi Caroelli Patrizio Milanese, e delegato avea il Reverendissimo P. Caroelli Abbate del detto Monastero, e zio dello stesso Cavaliere, ed il Sig.r Conte Durini del detto Sacro Ordine a conferirgli l'Abito, e la Croce. Stando pertanto il P. Abbate nella Pontificale sua sedia sotto Baldacchino, e ad un Genuflessorio il Conte Durini col novello Profidente fu cantato l'inno Veni Creator. Inginocchiato poi il medesimo dinanzi ad uno di que' Monaci vestito di Piviale fece la professione della Fede, doppo di che lo stesso Sacerdote benedì l'Abito proprio del detto Ordine. Fu quindi incominciata la Messa, e dopo la Pistola il Candidato portossi alla Sedia del P. Abbate, il quale gli fece varie interrogazioni, particolarmente poi se egli era pronto a fare i voti prescritti dall'Ordine, ed ascoltato ch'ebbe le corrispondenti risposte gli diede nelle mani la Spada sguainata, e il detto Sig.r Conte Durini gli pose i Speroni d'oro ai piedi. Colla Spada poi sguainata in mano portossi all'Altare, standovi nel tempo del Vangelo, quindi ritornati i due Cavalieri all'enunciato genuflessorio, e recatosi dalla sua Sedia ad un Faldistorio il P. Abbate, fu proseguita la Messa. Terminata questa, e vestitosi al Trono il P. Abbate, ricevette dal novello Profidente i 3 voti, cioè Ubbidienza, Castità almeno coniugale, ed Ospitalità coi poveri, in ispecie coi Lebbrosi come pure altri propriamente; dopo di che gli pose indosso il Sacro Abito consistente in una lunga Sottana di color rosso con fascia, ed al Collo la Croce. Precitate per ultimo dal detto Monaco celebrando vestito ancora di Piviale alcune Preci sovra il Candidato, fu cantato l'inno Te Deum. Il tutto fu accompagnato da Musica, e Sinfonia».

712 RODOLFO BERNARDINI, *Il sacro militare ordine di Santo Stefano papa e martire: ordine dinastico-familiare della casa Asburgo-Lorena*, Giardini editori e stampatori, Pisa 1990.

713 BORRANI, *Diario milanese*, N. 34 suss., p. 116: «a 14 detto Aprile [1776] nella Chiesa esteriore delle Monache di S.a Margarita fu solennemente condecorato colle Insegne dell'Ordine di S. Stefano in Toscana il Sig.r Conte Carlo Pertusati dal Sig.r Capitano Tosi coll'assistenza d'altri Cavalieri dello stess'Ordine, e coll'intervento di S.E. il Sig.r Conte De Firmian Ministro Plenipotenziario coi primarj Ministri, e buon numero di Nobiltà, avendo celebrata la Messa Monsignor Tosi fratello del detto Sig.r Capitano, e Canonico Ordinario della Metropolitana».

714 BORRANI, *Diario milanese*, N. 38 suss., p. 32: «a 21 [marzo 1780] nella Chiesa di S. Luca dei RR. Monaci Cistercensi l'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Tosi Canonico Ordinario nella Metropolitana come Cavaliere dell'Insigne Ordine di Santo Stefano conferì solennemente le Insegne dell'Ordine medesimo al Sig.r Conte D. Gaetano della Somaglia coll'intervento della primaria Nobiltà».

1.8. Te Deum per beatificazioni e canonizzazioni

L'inserimento di un *Te Deum* al termine delle funzioni allestite in onore dei nuovi santi e beati ascritti nel catalogo da una parte alimenta la gara campanilistica che per lunghi decenni ha infiammato le chiese della città in un circolo virtuoso, dall'altra ristabilisce le proporzioni gerarchiche fra l'oggetto della celebrazione e Colui che è sommo datore di tutti i beni e destinatario delle preci elevate mediante l'intercessione dei nuovi santi e beati.

Se la tradizione milanese non contempla l'innalzamento di macchine per il culto eucaristico e non eccede nella progettazione di catafalchi esageratamente sontuosi per le esequie da nobile – salvo qualche caso in cui lo *status* del defunto richiedeva un supplemento di grandiosità – le canonizzazioni e le beatificazioni comportavano la predisposizione di apparati effimeri all'interno e all'esterno dei luoghi di culto con architetture posticce concepite per incorniciare in gloria l'effigie o la statua del nuovo santo o beato intronizzata sull'altare maggiore. I francescani riformati di S. Maria del Giardino solennizzarono nel 1691 la canonizzazione di S. Giovanni da Capestrano e S. Pasquale di Baylon con l'addobbo di tutta la chiesa e la predisposizione di spaziosissime cantorie lungo il perimetro interno dell'edificio per contenere i numerosi «cori di musica, e sinfonia» che avrebbero eseguito le nuove musiche composte da Bartolomeo Castelli, maestro di cappella di S. Maria alla Scala, per l'intero ottavario.⁷¹⁵ Le celebrazioni allestite per le beatificazioni e canonizzazioni estendevano la gioia delle famiglie religiose oltre gli altari su cui le effigi sarebbero state collocate e persino oltre il perimetro delle mura della chiesa, non solo attraverso il suono di campane, gli spari di mortaretti o l'illuminazione notturna di facciate e campanili, ma anche con partecipatissime processioni che muovevano per le contrade del sestiere un simulacro o una venerata reliquia. La liturgia solenne straordinaria non può rimanere confinata nell'edificio sacro, sia perché l'impalcatura cattolica della società porta l'intera città a giubilare per beatificazioni e canonizzazioni, sia perché il campanilismo *ad majorem Dei gloriam* è il motore del mecenatismo artistico e musicale, sia perché l'altissimo numero di religiosi, nobili, dame, cavalieri, borghesi e popolani non avrebbe trovato uno spazio sufficientemente capiente nemmeno sotto le ampie volte della cattedrale. Il portato meta-liturgico delle pubbliche celebrazioni e la risonanza di una città che prega sfilando come un solo uomo dietro a effigi e reliquiari non a caso registrò una battuta d'arresto solamente nei rigori atei e anticlericali della parentesi repubblicana francese.

Mossi dal desiderio di rendere culto ai propri fondatori o membri dell'ordine elevati alla gloria degli altari e, per tramite di essi, all'Altissimo, i religiosi si avvalevano della mediazione dei gradi più alti della propria gerarchia o del tramite degli aristocratici protettori della propria fondazione per invitare alle funzioni

715 *Il Giardino di Milano*: «E perché gli Angioli fanno Choro per lodare incessantemente l'Altissimo, veniva quel cornicione del Choro attorniato da varie figure di Spiriti Celesti, tutti in atto di cantare lodi al Signore, ò di celebrare le sue grandezze con musicali instrumenti, e perché erano quegli Angioli Cittaristi, e Cantori, solo in pittura, non mancorono nel nostro Giardino Angioli realmente in persona, & erano due gran Chori di Musica nelle parti laterali dell'Altare Maggiore, ne quali si udirono isquisitissimi Musici in due Cantorie sollevate da terra, una delle quali serviva a Signori Cantori, e l'altra alla sinfonia di peritissimo Suonatori di Musica, ma in così bel modo disposti, e capaci di tante Parti, che formando due linee dall'Altare fino al fine del Sancta Sanctorum, con doi Palchi ricoperti di preziosi arazzi, compivano con mirabile Architettura l'ornamento dell'Altare, e facendosi sponde del gran Quadro della gloria de Santi, sembravano duoi vaghi cespugli di questo Giardini destinati alli canti, & a suoni delle S. Muse. Non volevano li Padri permettere, che nella loro Chiesa si cantasse in Musica, perché frà Reformati di S. Francesco non si costuma canto figurato, e però pensavano di celebrare quest'ottava solenne col canto fermo solito della Religione, ma perché li Benefattori, che hanno tanta parte in questa funzione studiorno tutti li modi, acciò per questa volta se gli concedesse, e tanto seppero, e dire, e fare, protestando questo essere negotio della loro devotione, alla quale non dovevano fare contrasto li Padri, trattandosi della maggior gloria de' Santi, interponendovi anche l'amerevole, ma premurosa istanza di qualche Prencepe, non poterono mostrarsi più renitenti li Religiosi, senza taccia d'ostinazione impropria. Elessero quelli Signori per questa faccenda il Signore Bartolomeo Castelli, maestro di Capella della Reggia, e Ducale Chiesa della Scala, la di cui virtù per essere degnamente celebrata dall'eccellenza delle sue sollevatissime compositioni, non ha bisogno d'essere essaltata dalla debolezza di questa povera penna così scarsa di lumi, & infatti in queste otto giornate ha fatto pompa entro un sacro Giardino del suo esperimentato valore, mutando ogni giorno compositioni, e modi, tanto nelli canti, quanto nelle Sinfonie; Ma sempre con uguale leggiadria, e maestri allettando alla devotione de Santi il Popolo, che in numeroso concorso veniva ad udirle con le prove della sua virtù, che tanto più si rendeva ammirabile, quanto più rari erano li Musici, che havea scelto, tutti de' più conspicui di questa Città. [...] Non si fece per quel giorno la Musica, perché il Sig. Maestro di Capella con gli Signori Musici invitati per il Giardino, erano già stati preoccupati da Personaggio grande per altro luogo, ma si cantò col canto fermo solito de Frati Riformati, che riuscì molto grato all'orecchio delli Ascoltanti. [...]».

dame, cavalieri, aristocratici, uomini di governo, chierici e sacerdoti. Scorrendo la teoria delle liturgie solenni e dei *Te Deum* organizzati in rendimento di grazie a Dio per beatificazioni e canonizzazioni lungo il XVIII secolo si riscontra come queste funzioni rimanessero naturalmente circoscritte alle chiese degli ordini d'appartenenza dei nuovi ascritti al catalogo dei santi. Differentemente dai *Te Deum* intonati per vittorie militari, nascite o nomine cardinalizie che coinvolgevano trasversalmente tutti i luoghi di culto della città, o almeno buona parte, le celebrazioni per beatificazioni e canonizzazioni, pur svolgendosi nelle chiese degli ordini o di patronato, attiravano per devozione una platea variegata che volentieri si muoveva di volta in volta per beneficiare dell'intercessione particolare del festeggiato.

Il *Diario milanese* di don Giovanni Battista Borroni ricorda le funzioni celebrate nella chiesa di S. Maria della Sanità dei Crociferi dai padri camilliani per la beatificazione di S. Camillo de' Lellis nel 1742,⁷¹⁶ il triduo in suo onore in occasione della prima festa liturgica⁷¹⁷ che si ripeté annualmente sino alla canonizzazione del 1746.⁷¹⁸ I barnabiti festeggiarono nel 1741 la beatificazione del primo membro del loro ordine, Andrea Sauli, nelle chiese di S. Barnaba⁷¹⁹ e S. Alessandro in Zebedia sia al momento della diffusione della bolla di beatificazione⁷²⁰ che nella prima memoria liturgica.⁷²¹ I francescani riformati di S. Maria del Giardino allestirono funzioni straordinarie per la beatificazione di Benedetto di Sanfratello nel marzo 1744 affidando l'esecuzione della musica al canto fermo dei religiosi come prescritto dalla regola e dalle consuetudini del loro ordine.⁷²² La beatificazione di S. Girolamo Emiliani, fondatore della congregazione somasca, fu solennizzata nella chiesa di S. Maria Segreta nel 1747;⁷²³ nel 1752 le monache visitandine del monastero di S. Sofia festeggiarono la beatificazione della fondatrice Giovanna Francesca di Chantal.⁷²⁴ I *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 giugno 1753 descrivono con dovizia di particolari gli apparati effimeri eretti nella basilica di S. Francesco Grande per la beatificazione di Giuseppe da Copertino; il triduo di festeggiamenti in onore del nuovo beato fu impreziosito con musiche e *Te Deum* composti dai tre migliori musicisti di chiesa allora operanti in città: Giovanni Battista Sammartini, Antonio Negri e Gianandrea Fioroni.⁷²⁵ I padri teatini del convento di S. Antonio Abate festeggiarono con musica e *Te*

716 BORRONI, *Diario milanese*, N. 4 suss., p. 2: «a 20 [marzo 1742] nella Chiesa di S. Maria della Sanità de' Padri Ministri degl'Infermi fu cantato con scelta Musica, e Sinfonia l'Inno Te Deum per la nuova avuta del Decreto fatto pubblicare da Sua Santità per la Beatificazione del Vener. e Servo di Dio Camillo De Lellis Fondatore della loro Religione».

717 BORRONI, *Diario milanese*, N. 4 suss., pp. 30-2: «a 9. 10 e 11 [settembre 1742] nella Chiesa di S. Maria della Sanità dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi fu celebrato solenne Triduo ad onore del novello Beato Camillo De Lellis [...] Quindi con 36 parti tra Musici, e Sinfonia fu cantata la solenne Messa, così pure nel doppio pranso i Vespri, dopo de' quali fu data la benedizione col SS.mo».

718 BORRONI, *Diario milanese*, N. 7 suss. (1746), p. 10.

719 BORRONI, *Diario milanese*, N. 3 suss., p. 15: «a 22 detto del Mese di Maggio [1741] i Chierici Regolari di S. Paolo detti Barnabiti, nella loro Chiesa di S. Barnaba cantarono a più Cori di Musica, e Sinfonia una solenne Messa, e l'Inno Te Deum in ringraziamento al Signor Iddio per la notizia avuta, che Sua Santità avesse concesso alla loro Religione il primo Beato, colla beatificazione del Venerabile Alessandro Sauli».

720 BORRONI, *Diario milanese*, N. 3 suss., p. 25: «I Padri Barnabiti per la già detta recente Beatificazione del Ven. Alessandro Sauli cantarono Solenne Messa, e Te Deum a più Cori di Musica, e Sinfonia nella loro Chiesa di S. Alessandro».

721 BORRONI, *Diario milanese*, N. 3 suss., pp. 36-42: «In ciascun giorno del detto Triduo fu cantata solenne Messa accompagnata da 40 parti di Musica, e Sinfonia, come pure i Vespri doppio de' quali fu data la Benedizione del SS.mo Sacramento».

722 BORRONI, *Diario milanese*, N. 5 suss., p. 8 «a 22, 23 e 24 [marzo 1744] nella Chiesa di S. Maria del Giardino dei PP. Riformati fu celebrato divoto Triduo per la recente Beatificazione d'un Religioso del loro Ordine, cioè del B. Benedetto da S. Fratello. La povertà però della Religione non permise le magnificenze che usar si sogliono in tali occasioni: Onde l'apparato fu quello stesso, che erasi fatto per la festa di S. Antonio, vi fu Panegirica orazione in ciascuno dei tre giorni, ed il canto figurato di que' PP. alla Messa».

723 BORRONI, *Diario milanese*, N. 8 suss., p. 29: «a 10 [ottobre 1747] i PP. Somaschi fecero cantare nella propria Chiesa di S. Maria Segreta un solenne Te Deum per la Beatificazione, seguita nell'antecedente Mese, del Fondatore di loro Congregazione Gerolamo Miani».

724 BORRONI, *Diario milanese*, N. 13 suss. (1752), pp. 8-12: «Sopra l'Altare poi copiosamente illuminato vedevasi l'effigie della Beata in mezzo ad un ricco Padiglione di tela d'oro; e Sopra la Porta della Chiesa dirimpetto allo stesso Altare erano disposte tre Orchestre per la copiosissima Musica, e Sinfonia, alla mattina per la Messa cantata, e verso sera per alcune Cantate in lode della Beata».

725 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 giugno 1753: «Domenica scorsa da' Padri Minori Conventuali di S. Francesco nell'antica loro insigne Basilica Naboriana fu aperto solenne Triduo ad onore del novello Beato GIUSEPPE da COPERTINO della loro Religione, comparendo tanto l'Atrio, e la gran Piazza, quanto l'interiore del vasto Tempio ornati con magnificenza, giusta il disegno di fino gusto dello esperto Architetto Sig. Giambattista Riccardi. Nel primo giorno recitò a commendazione del Beato uno ingegnossissimo Panegirico il Padre Maestro Carlo Agostino Ansaldo dell'Ordine de' Predicatori, da noi altre volte lodato,

Deum la beatificazione di Paolo Burali da Arezzo nel 1773,⁷²⁶ i francescani conventuali di S. Francesco Grande nel 1776 allestirono festeggiamenti per la beatificazione di Bonaventura Lavacca da Potenza.⁷²⁷ Il 18 e 19 giugno 1780 i padri trinitari scalzi nella loro chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte festeggiarono la beatificazione del correligionario Michele de' Santi con una benedizione eucaristica serale conclusa dall'intonazione del consueto solenne *inno ambrogiano* quale preludio alla celebrazione di una messa cantata il giorno successivo, con paratura, illuminazione e «più cori di musica, e sinfonia».⁷²⁸ Benché il consolidamento delle posizioni illuministe e il crescente scetticismo mostrato da una certa corrente dell'opinione pubblica cercasse di confinare all'interno delle chiese tutte le manifestazioni di culto, approssimandosi alla deflagrazione del sistema d'antico regime provocato dalla rivoluzione francese si nota come alla inevitabile riduzione delle forme processionali non corrisponda un assottigliamento degli apparati spettacolari (architettonici, fototecnici e musicali) che sinesteticamente coinvolgevano vista, udito e olfatto. Il 31 agosto 1783 i padri cappuccini nella loro chiesa dell'Immacolata fuori Porta Orientale intonarono un *Te Deum* di ringraziamento per la beatificazione di due religiosi del loro ordine: le celebrazioni furono impreziosite da apparati effimeri in paglia e carta dipinta – stante la semplicità rigorosa propria di uno dei rami più ascetici della famiglia francescana – e dall'intervento di 86 musicisti ripartiti su due cantorie posticce.⁷²⁹ Il periodico fiorentino *Notizie dal Mondo* ragguaglia nell'estate 1787 circa quelle che dovrebbero essere state le ultime celebrazioni officiate a Milano per beatificazioni di membri dell'ordine francescano e minimo prima dell'inversione di rotta imposta dall'occupazione giacobina. A poco meno di un anno dalla beatificazione da parte di papa Pio VI, i padri francescani

e tanto la Messa quanto i Vespri furono cantati da quel Padre Guardiano a più Cori di scelta Musica, e Sinfonia, dirette dal celebrato Maestro di Cappella Sig. Giambattista Sammartino. Nel lunedì recitò altro dottissimo Panegirico il Padre Giannalberto da S. Michele, Carmelitano Scalzo, Lettore di Sacra Teologia, e la Musica di quel giorno fu composizione del Sig. Antonio Negri ordinario Maestro di Cappella di quella Basilica. Jeri poi commendò con eloquentissimo Panegirico le Azioni del Beato il Padre Lettore D. Giovanni Consalvi Monaco del Monte Oliveto, esso pure da noi altre volte nominato. Dopo la Gran Messa fu cantato in ringraziamento al Signor Dio solenne *Te Deum*, ed al dopo pranso si terminò co' Vespri, avendo in quel giorno regolata la Musica il Signor Fioroni Maestro di Cappella nella Metropolitana; ed in cadauno de' 3 di fu accompagnato il Sacrificio Solenne con numerosa ben intesa Salva di Mortaletti».

726 BORRANI, *Diario milanese*, N. 32 suss. (1773), pp. 20-2: «Alla detta festa fu dato principio nella sera antecedente dal Reverendissimo Padre Visconti recentemente allora eletto in Proposto Generale de' Barnabiti, il quale intuonò l'Inno *Te Deum* proseguito da scelta Musica, e Sinfonia. Nella mattina poi del detto giorno l'Eminentissimo nostro Arcivescovo coll'assistenza di tutto il Capitolo Metropolitano (per formare al quale un Presbiterio vasto, e capace di tutto il Cerimoniale furono levati i Balaustri) cantò Pontificalmente la Messa accompagnata dalla detta Musica, e Sinfonia. Terminata la medesima recitò l'orazione in lode del novello Beato ad un numeroso, e dotto Uditorio il P. Asti Teatino [...] Finalmente i secondi Vespri furono solennemente cantati da Monsignor Gallarati Vescovo di Paros in partibus coll'accompagnamento della detta Musica, e Sinfonia, chiusa essendosi poi dal medesimo la funzione con la Benedizione del Venerabile».

727 BORRANI, *Diario milanese*, N. 35 suss. (1776), pp. 198-200: «a 31 [dicembre 1776] i PP. Minori Conventuali celebrarono nella loro Basilica di S. Francesco una solenne festa per la recente Beatificazione d'un Religioso del loro Ordine, cioè il Sacerdote Bonaventura Lavacca da Potenza, con Messa Cantata, coll'Inno *Te Deum*, e coi Vespri a più Cori di scelta Musica, e Sinfonia».

728 BORRANI, *Diario milanese*, N. 38 suss., pp. 74-83: «a 18 detto Giugno [1780] nella Chiesa di Santa Maria in Monforte dai R. Padri Trinitarj Scalzi del Riscatto fu celebrata solenne festa per la beatificazione del R. Servo di Dio Michele de' Santi del loro Ordine fatta dal Regnante Papa Pio Sesto [...] La succennata festa fu aperta verso sera nel giorno 17 colla solenne benedizione dell'Immagine del Beato collocata, come s'è detto, sull'Altar Maggiore, quindi col canto dell'Inno *Te Deum*, e per ultimo colla Benedizione del Venerabile. Dopo tali funzioni il detto esterno prospetto comparve illuminato da 12 Lampadarj, e si senti dalla succennata Loggia illuminata con 12 Torcie il concertato dilettevole suono di più stromenti da fiato [...]. Dopo questa venne cantata a più Cori di Musica, e Sinfonia la solenne Messa da Monsig.^r Erba Arciprete della Metropolitana con l'assistenza di altri 3 Canonici Ordinarj all'uso dei Pontificali della Metropolitana Medesima. Colla stessa Musica, e Sinfonia vennero cantati i Vespri, dopo de' quali Monsignor Olivazzi altri dei Canonici Ordinarj diede col SS.mo la benedizione e al di fuori poi della Chiesa fu repplicata l'illuminazione, e la Sinfonia della sera antecedente. Anche i due giorni susseguenti 19 e 20 furono in qualche maniera solennizzati con quantità di Messe nella mattina, e con Musica per la benedizione del SS.mo la sera».

729 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss., pp. 84-99: «Verso sera adunque del detto giorno 31 [agosto 1783] resosi alla succennata Chiesa l'Ill.mo e Rev.mo Monsig.^r Erba Arciprete della Metropolitana, e Vicario Generale Capitolare in tempo di Sede vacante, ed ivi fece la benedizione solenne del Quadro rappresentante i due Beati esposto sull'Altar Maggiore, Quindi fu cantato in Musica, e Sinfonia l'Inno *Te Deum* [...]. Di Paglia ancora, e di Carta si era l'apparato delle grandi Orchestre erette dall'uno all'altro lato della Chiesa, nel suo ingresso per numero 86 Parti di Musica, e Sinfonia, e così anche dei due Campi laterali all'Altar Maggiore».

riformati di S. Maria del Giardino il 9 luglio resero grazie a Dio per l'elevazione agli altari del correligionario padre Pacifico da San Severino affidando, come da tradizione, l'orazione panegirica a un dotto predicatore di un altro ordine e facendo cantare messa e *Te Deum* a più cori ma senza l'accompagnamento di strumenti musicali diversi dall'organo.⁷³⁰ Il 28 agosto i padri minimi celebrarono nella chiesa extraurbana di S. Maria della Fontana le recenti beatificazioni di padre Gaspare de Bono e padre Nicolò Saggio con apparati e un tripudio di fuochi artificiali.⁷³¹

Al pari delle beatificazioni anche le canonizzazioni giustificavano l'intonazione di solenni *Te Deum*: la devozione nei confronti dei nuovi santi e la richiesta della loro intercessione richiedeva l'allestimento di funzioni straordinarie ancora più sontuose documentate dal *Diario* di Borrani e dalla stampa. Motivo d'orgoglio per la famiglia religiosa che poteva vantare un altro santo in paradiso, le non molte canonizzazioni romane che nel corso del Settecento ebbero risonanza a Milano riguardano prevalentemente membri di ordini religiosi maschili. Nel 1746 i camilliani espressero la loro gratitudine con un triduo di festeggiamenti in S. Maria della Sanità dei Crociferi per la canonizzazione di S. Camillo de' Lellis.⁷³² I cappuccini milanesi nei loro conventi dell'Immacolata fuori Porta Orientale⁷³³ e di S. Vittore all'Olmo fuori Porta Vercellina⁷³⁴ nel 1747 festeggiarono la canonizzazione dei santi Fedele da Sigmaringen e Giuseppe da Leonessa. I *Ragguagli di Varj Paesi* descrivono con dovizia di particolari la trasformazione architettonica subita dall'angusta chiesa di S. Vittore all'Olmo attraverso espedienti tanto ingegnosi quanto economici, compresa una «orchestra a tre ordini» su cui furono collocate decine di musicisti.⁷³⁵ Partecipando alla felicità dell'ordine e dei correligionari milanesi per le nuove canonizzazioni, alcune fondazioni cappuccine del forese vollero organizzare funzioni con apparati, musica e *Te Deum* affidando la composizione delle partiture e la direzione delle compagini assoldate a maestri di cappella

730 *Notizie dal Mondo* del 10 luglio 1787: «Jeri in questa Chiesa di N. S. del Giardino de' PP. Riformati, è stata solennizzata la festa di Beatificazione del Servo di Dio, Beato Pacifico di S. Severino. Tal funzione è stata decorata da uno straordinario concorso di popolo, che non sapeva cessar d'ammirare la splendidezza e la magnificenza con cui è stata eseguita. Il M. R. P. Quadrupani Barnabita, Oratore tanto celebre in tutta l'Italia, recitò l'Orazione Panegirica in onore del Canonizzato, La festa venne chiusa da un solenne Te Deum cantato a più cori di scelta musica, e colla Benedizione del Venerabile, amministrata al divoto popolo da S. E. Reverendissima il nostro Monsig. Arcivescovo Visconti, che si era colà trasferito nella maggior gala».

731 *Notizie dal Mondo* del 29 agosto 1787: «Jeri con solenne pompa fu solennizzata dai PP. Minimi di S. Francesco di Paola, nella Chiesa di S. Maria della Fontana la Festa di Gaspare Bono, Sacerdote Professo, e Nicolò Saggio di Longobardi, Religioso Oblato Professo, ambi, Religiosi del loro Ordine, unitamente ascritti al Catalogo de' Beati. Tal Funzione di sommo aggradiamento all'affollatissimo popolo concorso, essendosi poi nella sera incendiata una gran macchina di fuoco d'artificio a 8 ordini, stata eseguita dal Perito Machinista Giuseppe Zucchi, con soddisfazione universale».

732 BORRANI, *Diario milanese*, N. 7 suss. (1746), p. 10.

733 *Ragguagli di Varj Paesi* del 6 settembre 1747: «Jeri l'altro nella Chiesa di Nostra Signora Immacolata de' PP. Cappuccini in Porta Orientale terminò l'Ottavario solenne celebrato da quelli Religiosi per la Canonizzazione de' loro Santi Sacerdoti Fedele da Sigmaringa e Gioseffo da Lionessa, essendovi intervenuti per ordine in ciascun giorno li Regj Tribunali e Corpo Civici per assistere alla Messa Cantata con Musica scelta e Sinfonia, come pure alli Panegirici, recitati dal celebri Oratori».

734 *Ragguagli di Varj Paesi* del 27 settembre 1747.

735 *Ragguagli di Varj Paesi* del 27 settembre 1747: «Terminò Domenica scorsa il solenne Ottavario, celebrato dalli Padri Cappuccini del Convento presso alla Porta Vercellina, con intervenimento copiosissimo di Nobiltà e Cittadini, concorsivi per implorare l'intercessione de' loro Santi novellamente canonizzati, il Martire S. Fedele da Simarinza, e S. Giuseppe da Lionessa, zelantissimi Sacerdoti di quella esemplarissima Religione. Fu per verità da ciascuno ammirata la vaghezza dell'Apparato, per cui quella picciola Chiesa, ed irregolare, venne al di dentro ridotta con legnami a perfetta simmetria, e tutta di rilievo ornata con ordine ionico di soda Architettura. Anche la Soffitta, per essere di travi, fu con telari ridotta al piano, e coperta di zendadi connessi a punto di prospettiva con quadroni dipinti in mezzo a' campi. Vedevansi ripartiti opportunamente festoni, e cascate di fiori di carta colorita, industriosamente lavorati ad imitazione de' naturali dalla pazienza di que' Religiosi, co' quali ed il volto ed i fianchi della Chiesa restavano a compimento di ottimo gusto fatti l'oggetto dell'ammirazione universale. Accrescevano il decoro dello stesso apparato gli ornamenti rilevati messi ad oro ed argento con Cartelloni vagamente incorniciati a riglievo, ed i bracci a 3 lumi fissati a tutte le lesene entro ad Arcelloni di pastello dorati con intreccio di fiori. L'Altare arricchito di copiosa illuminazione rappresentava Nostra Signora Immacolata co' due Novelli Santi elevati alla gloria; ed all'ingresso della Chiesa venne formato un Anfiteatro, che dilongavane l'ampiezza, e ne accresceva la maestà, dovendosene la giusta lode del ben inteso disegno al Sig. Giovanni Ricardi, eseguito con la direzione del Sig. Gaetano le Por. Le sacre Funzioni furono celebrate con Musica, e Sinfonia sceltissima, che riempiva l'Orchestra a 3 Ordini, essendovi intervenuto nella Domenica precedente a cantare la Gran Messa Monsignor Fagnani arciprete con 3 de' Monsignori Canonici».

attivi nel capoluogo. Giuseppe Paladino fu ad Abbiategrasso (MI)⁷³⁶ e Romagnano Sesia (NO),⁷³⁷ Giovanni Battista Sammartini a Cerro Maggiore (MI)⁷³⁸ per interessamento della famiglia marchionale degli Araciel. I padri camilliani di S. Maria della Sanità dei Crociferi salutarono con 50 parti di musica e sinfonia la canonizzazione del loro fondatore S. Camillo de' Lellis nel 1748;⁷³⁹ avuta notizia dell'intenzione di canonizzare la loro santa fondatrice, Francesca di Chantal, le monache visitandine di S. Sofia nel 1766 fecero intonare un *Te Deum* in rendimento di grazie in occasione della festa del Sacro Cuore⁷⁴⁰ e, ad avvenuta canonizzazione, dopo due anni commissionarono a Gianandrea Fioroni non solo le musiche per i solenni festeggiamenti ma anche due oratori su testo devozionale italiano.⁷⁴¹ Nel 1767 papa Clemente XIII canonizzò alcuni beati fondatori di congregazioni nate negli ultimi secoli: le sedi milanesi celebrarono l'evento straordinario con apparati, musica e *Te Deum*. Gli scolopi nella chiesa del Collegio delle Vergini Spagnole salutarono l'elevazione alla gloria degli altari di Giuseppe da Calasanzio,⁷⁴² i somaschi festeggiarono in S. Maria Segreta la notizia della futura canonizzazione del loro fondatore S. Girolamo Emiliani,⁷⁴³ e nella chiesa annessa all'orfanotrofio di S. Martino la sua ascrizione nel catalogo dei santi.⁷⁴⁴ La canonizzazione di Serafino da Montegranaro, padre laico dell'ordine cappuccino, fu

736 *Ragguagli di Varj Paesi* del 18 ottobre 1747: «Parimente li PP. Cappuccini dell'Insigne Regio Borgo di Abbiate-grasso terminarono nell'ora scorsa Domenica l'Ottavario celebrato per onorare li nominati due Santi. [...] Nella Chiesa, pomposamente ornata con misto di Architettura e Zendadi a fiori e frutti, il medesimo Sig. Proposto fece il primo Panegirico, e poi cantò la Gran Messa, avendo fatto il simile negli altri giorni gli Insigni Capitoli di quel vicinato, servito sempre con Musica scelta, e Sinfonia, e con l'assistenza del celebre Sig. Maestro di Cappella Palladino, da cui fu composto, e fatto cantare, per 2 volte un'applauditissimo Oratorio allusivo alla solennità».

737 *Ragguagli di Varj Paesi* del 30 ottobre 1747: «Li Padri Cappuccini di Romagnano hanno superato l'aspettativa comune nel festeggiare le glorie de' loro novelli Santi Fedele da Sigmaringa, e Giuseppe da Leonessa con un sontuoso Apparato, con Musica la più squisita di Milano, avendo il famoso Maestro di Cappella Sig. Paladino fatto mostra del suo sapere con universale applauso; come pure il rinomatissimo Monsieur Somis Virtuoso di Violino di Sua Maestà Sarda. Vi furono eruditissimi Panegirici, e le Funzioni condecorate si videro della più fiorita Nobiltà di Novara, come pure di tutti li Paesi circonvicini, oltre ad un innumerabile concorso sì di persone Civili, che Popolari, essendo ogn'uno rimasto molto contento ed ammirato».

738 *Ragguagli di Varj Paesi* del 15 novembre 1747: «Li Padri Cappuccini del Convento di Cerro celebrarono con magnifica pompa il solenne Ottavario per la Canonizzazione de' loro Santi Fedele da Sigmaringa, e Giuseppe da Leonessa. Fu levato lo Stendardo in Processione da quella Chiesa Parrocchiale, accompagnandolo il Sig. Marchese di Araciel Angelini Feudatario del detto Luogo con buon numero d'altro Cavaliere, e portato a quella de' Cappuccini, ove furono cantati nel primo giorno Messa Pontificale e Vespri da 4 di questi Monsignor Canonici Ordinarij della Metropolitana in mitra, sotto concerti di scelta Sinfonia e lodatissima Musica, diretta dal celebre Sig. Giambattista Sammartini, essendosi ancora cantate delle Poetiche Composizioni a lode delli medesimi Santi, poste dallo stesso in Musica, ed applaudite da copioso concorso di Nobiltà, che vi intervenne per tutta l'Ottava, dentro cui furono recitati elegantissimi Panegirici da qualificati Oratori».

739 BORRANI, *Diario milanese*, N. 9 suss., p. 48: «a 5 [maggio 1748] nella Chiesa di S. Maria della Sanità dei PP. Ministri degli Infermi fu dato principio ad un solenne Ottavario ad onore del loro Fondatore S. Camillo de Lellis Canonizzato [...] Così disposto l'apparato furono celebrate coll'accompagnam.^o di 50 parti tra Musica, e Sinfonia le seguenti Funzioni».

740 BORRANI, *Diario milanese*, N. 25 suss., p. 35: «a 6 detto [giugno 1766] celebrandosi nella Chiesa della Visitazione delle Madri Salesiane la festa del SS.mo Cuore di Gesù, fu cantato solenne Te Deum per il Decreto recentemente emanato della Canonizzazione della B. Giovanna Francesca Freniot loro Fondatrice».

741 BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss. (1768), p. 27-41: «Cadauna delle dette Messe fu accompagnata da n. 30 dei più distinti Professori di Canto, e di Sinfonia, diretti dal Sigr. Fioroni Maestro di Capella. Finalmente nel dopo pranzo furono alternativamente recitati in Musica ogni giorno due Oratorj, che in Poesia italiana commendavano le eroiche gesta della Santa; quindi v'era un concerto di stromenti, il canto delle Litanie, e del Tantum ergo, e per ultimo davasi col SS.mo la benedizione».

742 BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss., p. 48: «a 25 detto Agosto i Padri Scolopi, abitanti già da alcuni anni in questa Città, e Maestri delle Scuole Taverne in P. Vercellina, vollero celebrare festa di ringraziamento per la Canonizzazione seguita in Roma nell'antecedente Luglio del B. Giuseppe Calasanzio loro Fondatore. Non essendo però essi collocati fin allora in alcuna Chiesa, scelsero per tal festa la Chiesa delle Vergini Spagnuole (...) La detta Chiesa essendo tutta lavorata ad Architettura, e Pittura, non ammise alcun Apparato, se non che sovra l'Altar Maggiore vedesi in mezzo a ricco Padiglione l'Immagine del novello Santo. Nella mattina fu cantata la Messa con Musica, e Sinfonia, quindi l'Inno Te Deum. Ne dopoprano poi con l'accompagnamento della stessa Musica, e Sinfonia fu tenuta una Accademia di Poetici Componimenti recitati dai loro Scuolari in lode del Santo. Nella sera finalmente fu fatta illuminaz.e dell'esteriore recinto del d.^o Collegio delle Vergini Spagnuole, così pure delle due Croci situate sul corso di P. Vercellina, e della Casa dei detti Religiosi».

743 BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss., p. 42: «a 2 [agosto 1767] i Chierici Regoli della Congreg.e Somascha nella loro Chiesa di S. Maria vulgo Segreta cantarono solennemente Messa, e Te Deum con Musica, e Sinfonia per la Canonizzazione seguita in Roma nell'anteced. Luglio del B. Gerolamo Miani Fondat.e della loro Congreg.e».

744 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 agosto 1768: «Nella Chiesa dell'Orfanotrofio di San Martino, situata dirimpetto a quella de' Padri Riformati, detta del Giardino ... Al Panegirico [in rendimento di grazie per l'avvenuta canonizzazione di S. Girolamo Emiliani, fondatore dei Somaschi che gestiscono l'orfanotrofio] successe la solenne Messa celebrata dal M. R. P. D. Ercole di

solennizzata durante un ottavario nella chiesa dell'Immacolata fuori Porta Orientale impiegando alternativamente le musiche per le messe, vesperi e benedizioni eucaristiche dei due migliori musicisti della città: Sammartini e Fioroni.⁷⁴⁵

1.9. Religione, politica e diplomazia: la processione e il *Te Deum* per il 'riscatto' degli schiavi

Nella chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte s'era insediata dalla fine del XVII secolo la congregazione dei trinitari scalzi, ordine religioso maschile che aveva come particolare carisma e vocazione il riscatto dei prigionieri cristiani caduti in mani turche, dietro pagamento di cospicui riscatti raccolti attraverso campagne di questua e predicazioni. La missione dei padri trinitari ispirò la fioritura di decine di confraternite del 'riscatto' nella città di Milano e nei territori limitrofi, consorzi che sostenevano l'attività dei religiosi e che con questi convenivano per le processioni che si organizzavano dalla chiesa di corso Monforte alla cattedrale ogni volta che i prigionieri venivano riscattati e deponevano sull'altare maggiore del Duomo le catene della schiavitù. Snodandosi dalla fondazione dei trinitari in Porta Orientale sino alla centralissima piazza del Duomo, la processione dei prigionieri liberati - accompagnata da tutte le confraternite del riscatto - da altre congregazioni, dai capitoli del clero secolare, da molti ordini regolari maschili e da svariati «cori di sinfonia da fiato» muoveva il veneratissimo simulacro del Redentore di Medinaceli.⁷⁴⁶ Attraversando la città con un corteo orante in profonda funzione anti-maomettana, le processioni per il riscatto degli schiavi hanno incarnato plasticamente un fiero sentimento d'appartenenza cattolica fino agli ultimi decenni dell'età che ha continuato a perpetrare la sensibilità controriformistica. La compartecipazione di nobili, chierici, confratelli e popolo, la presidenza dell'arcivescovo e l'intervento - quando possibile - del governatore di Milano o esponenti della casa regnante fanno assurgere la processione del riscatto ad evento di autorappresentazione come le annue funzioni in onore del Santo Chiodo o la processione del Corpus Domini. Il *Diario* di Borroni e la stampa periodica milanese restituiscono con dovizia di particolari la descrizione delle due processioni del riscatto celebrate il 10

Velasco, attuale Proposito Provinciale di questa Provincia Lombarda de' Padri Somaschi, e cantata a più cori di Musica, di cui compositore fu il valentissimo e pel suo, in questa ed in altra recentissima occasione, manifestatoci disinteresse e cristiana pietà d'ogni maggior lode meritevolissimo Gianandrea Fioroni, Maestro di Cappella di questo Duomo, al cui esempio, come fecero, non ha gran tempo, alquanti fra i più valenti Cantanti, e molti fra i più abili Professori di Stromenti della nostra Città, gratuitamente e senza la minima ricompensa, formarono la triplicata sceltissima Orchestra. Nel dopo pranzo dello stesso giorno si è intesa una ben concepita e tenera Cantata relativa alle azioni del Santo, della cui ottima Italiana Poesia, siccome della squisitissima Musica della medesima l'Autore fu il Reverendiss. Padre D. Francesco Venini, Somasco Milanese, primario attuale Professore di Matematica nella novellamente eretta Real Università di Parma, e dinanzi Direttore degli studj di quella Reale Paggeria. Terminata questa si cantò da Musici il Tantum ergo, dopo il quale dall'Illustrissimo e Reverendiss. Monsig. Don Tommaso de Marchesi Galerati, Canonico Ordinario della Metropolitana e Deputato zelantissimo di quel pio Luogo, fu data all'affollato Popolo la Benedizione col Santissimo Sacramento».

745 BORRONI, *Diario milanese*, N. 27 suss., pp. 50-68: «Dal giorno 5 [luglio 1768], fino al giorno 12 i RR. Padri Cappuccini nella loro Chiesa dell'Immacolata Concezione in P. Orientale celebrarono un Solenne Ottavario per la Canonizzazione seguita in Luglio dell'antecedente Anno del loro Santo Laico Serafino da Monte Granaro [...] Questo [apparato] veramente fu uniforme alla povertà, che in tutto il suo rigore professano i detti Religiosi, mentre non era d'altra materia, se non se di Carta ritinta, e di paglia; ciò nulla ostante per l'invenzione del disegno, che era d'uno squisitissimo moderno gusto, e per la lunghissima indicibile pazienza che dovettero esercitare i Religiosi medesimi per eseguirlo, riuscì non solamente bello, e magnifico, ma sorprendente ancora agli occhi di tutti [...] Le già dette Messe cantate, furono accompagnate da un numerosissimo Coro dei più valenti virtuosi Professori di Canto, e di Stromenti, a gara gratuitamente concorsi, su d'una triplice Cantoria ben architettata, e corrispondentemente a tutto l'apparato addobbata nel fondo della Chiesa; E la benedizione verso sera fu sempre preceduta da un soave armonioso concerto di stromenti, dal canto delle Litanie di M.V. e dal canto del Tantum ergo; dirigendo detta Musica, e Sinfonia alternativamente di giorno in giorno due eccellenti Maestri di Cappella, cioè Fioroni, e San Martini».

746 PAGANO, *La libertà trionfante*.

agosto 1750⁷⁴⁷ e 18 giugno 1780.⁷⁴⁸ L'imponenza della partecipazione corale dei milanesi è apprezzabile non soltanto dagli accurati ragguagli ma anche da un'incisione che raffigura lo snodarsi del corteo attraverso la città nell'anno giubilare. Il canto del *Te Deum*, intonato in Duomo dall'arcivescovo e proseguito dalla cappella musicale della cattedrale, segnava il punto culminante della celebrazione, dopo che gli schiavi redenti avevano offerto le catene sull'altare maggiore del massimo tempio cittadino.

2. La processione del *Corpus Domini*: il Santissimo Sacramento per le strade della città

Il cardinale Carlo Borromeo durante il proprio episcopato milanese (1564-1584) si adoperò per conformare la sua azione pastorale ai dettami del Concilio di Trento appena concluso. Constatato il lassismo del costume di buona parte del clero e il conseguente sbandamento spirituale dei fedeli affidati alle sue cure, l'arcivescovo di Milano incentrò la propria azione normativa e pastorale sull'applicazione a

747 BORRANI, *Diario milanese*, N. 11 suss., p. 11: «a 20 [agosto 1750] seguì una cospicua, e divota Funzione fatta dai Padri Trinitarj Scalzi del Convento di S. Maria in Monforte per presentare all'Emin.mo Sig.r Card.e Arcivescovo, ed all'Eccell.ma Città alcuni Schiavi riscattati dalle catene dei Barbari [...] Ordine della Processione: La Scuola dei Santi Pietro, e Lino, La Scuola del Riscatto nella stessa Chiesa di Monforte con rappresentazione di Angioli, e Coro di Sinfonia, Una Scuola del Riscatto in Codogno Diocesi di Lodi, distante 37 miglia da questa Città, ricevuta dalla detta Scuola di Monforte nel di antecedente, a P. Romana, e questa ancora con Angioli, e Sinfonia, Un'altra Scuola del Riscatto in Salarano, Diocesi di Lodi, distante 17 miglia, ricevuta come sopra, e questa ancora con gli Angioli, e Sinfonia: La Scuola del Riscatto in S. Lorenzo di questa Città, con Angioli, e Sinfonia: La Scuola di S. Gio. Evangelista in P. Romana; I Padri Trinitarj accompagnati dai setti Schiavi: La Statoa pietosa di Gesù sotto Baldacchino [...] In Duomo l'arcivescovo recitò un'orazione, intonò il *Te Deum* e un padre barnabita offrì un panegirico. Dopo di che la processione si rimosse verso la chiesa di S. Maria in Monforte» e *Ragguagli di Varj Paesi* del 12 agosto 1750: «Jeri l'altro 10 del corrente da questi Padri Trinitarj Scalzi del Reale Convento di Monforte fi fatta una solenne presentazione di alcuni Insubri (che eglino riscattarono in questo ultimi Anni fino al numero di 17 dalla mani dei Barbari con le limosine, che in questa Diocesi, e in altre circonvicine Provincie, e con il legato pio del fu Conte Carlo Arconati van raccogliendo) con processione dalla loro Chiesa alla Metropolitana, ove furono ricevuto con l'intervento di Sua Eminenza il Cardinale Arcivescovo assistito dell'Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo, dall'Eccellentissimo Generale Consiglio de' LX Decurioni di questa Città, con straordinaria dimostrazione della maggior tenerezza, massimamente nel detto Eminentissimo Pastore. La detta processione è riuscita veramente delle più cospicue, e strepitose, che far si soglio in questa Metropoli, poichè oltre la Confraternita del Riscatto di questa Città, ed alcune altre da' detti Padri invitate, v'intervennero altre due pure di Riscatto, venute dalla Diocesi di Lodi, cioè quella di Codogno, ed altra numerosissima di Salarano, ricevute già alla Porta della Città ne' precedenti giorni, da una delle nostre Confraternite del Riscatto con Sinfonia. Cadauna di dette Confraternite era nella processione preceduta da gran copia d'Angioletti, e numeroso coro d'istrumenti da fiato: d'indi con precedenza d'altro simigliante Coro, ed eguale condecorazione seguirono detti Padri accompagnati co' Schiavi redenti; in seguito de' quali venne portata una divotissima, e tenerissima immagine di Gesù Nazareno, copia della miracolosa Statua che fu già nel 1682 da' Padri dello stesso Ordine riscattata da' Mori. Nel ritorno poi s'accrebbe l'accompagnamento di un grandissimo numero di Cavalieri in sfarzossissima gala, tutti con torcie, invitati da questo Sig. Conte Galeazzo Arconati. La strada tutta tappezzata a varj arazzi: la copia de' cerei, di cui restava illuminata, non meno, che le Croci, ed Altari, ove passar doveva la detta Sacra Statua, ed il concorso innumerevole della Nobiltà, e Popolo resero in sommo grado strepitosa l'accennata pia funzione, che terminò nel Duomo con eruditissima Orazione del celebre Padre Brocchieri C. R. Barnabita, e solenne *Te Deum* cantato da' Musici della Metropolitana; e nella Chiesa de' detti Padri con benedizione del Santissimo Sagramento pure con isquisita Musica; con la quale si va facendo un Triduo di ringraziamento a S. D. M. con pari divozione, e concorso».

748 BORRANI, *Diario milanese*, N. 38 suss., pp. 74-83: «a 18 detto Giugno [1780] nella Chiesa di Santa Maria in Monforte dai R. Padri Trinitarj Scalzi del Riscatto fu celebrata solenne festa per la beatificazione del R. Servo di Dio Michele de' Santi del loro Ordine fatta dal Regnante Papa Pio Sesto [...] La succennata festa fu aperta verso sera nel giorno 17 colla solenne benedizione dell'Immagine del Beato collocata, come s'è detto, sull'Altar Maggiore, quindi col canto dell'Inno *Te Deum*, e per ultimo colla Benedizione del Venerabile. Dopo tali funzioni il detto esterno prospetto comparve illuminato da 12 Lampadarj, e si senti dalla succennata Loggia illuminata con 12 Torcie il concertato dilettevole suono di più stromenti da fiato [...]. Dopo questa venne cantata a più Cori di Musica, e Sinfonia la solenne Messa da Monsig.r Erba Arciprete della Metropolitana con l'assistenza di altri 3 Canonici Ordinarj all'uso dei Pontificali della Metropolitana Medesima. Colla stessa Musica, e Sinfonia vennero cantati i Vespri, dopo de' quali Monsignor Olivazzi altri dei Canonici Ordinarj diede col SS.mo la benedizione e al di fuori poi della Chiesa fu repplicata l'illuminazione, e la Sinfonia della sera antecedente. Anche i due giorni susseguenti 19 e 20 furono in qualche maniera solennizzati con quantità di Messe nella mattina, e con Musica per la benedizione del SS.mo la sera».

livello educativo, etico e dottrinale dei decreti tridentini.⁷⁴⁹ Fondato un adeguato sistema formativo con i seminari e incentivata l'aggregazione confraternale come strumento per arginare insieme all'ignoranza in materia di fede anche il disordine morale, S. Carlo incoraggiò la devozione popolare, le processioni e il culto eucaristico.⁷⁵⁰ Per contrastare la minaccia dell'incursione delle posizioni protestanti nel vasto territorio diocesano, confinante a settentrione con la Svizzera calvinista, l'arcivescovo richiamò costantemente la centralità del Santissimo Sacramento consumato nella comunione sacramentale e adorato nelle esposizioni solenni sugli altari delle chiese. Raccogliendo l'intuizione dei santi della generazione precedente – il beato cappuccino padre Giuseppe da Ferno († 1556) e il fondatore dei barnabiti, S. Antonio Maria Zaccaria (1502-1539) – il Borromeo regolamentò a Milano la pratica delle Quarantore affinché, spostandosi da una chiesa all'altra della città, fosse possibile praticare quotidianamente e senza soluzione di continuità l'adorazione eucaristica. Giacché la sensibilità religiosa controriformistica sembrava trarre eguale beneficio dalla comunione sacramentale e dall'adorazione del medesimo Sacramento, che in virtù della transustanziazione è presenza reale di Cristo, in ogni parrocchia, in molti oratori e templi annessi a fondazioni religiose maschili e femminili vennero fondate o dotate di regola le confraternite del Santissimo Sacramento.⁷⁵¹ Alle scuole del Santissimo Sacramento diffuse endemicamente nel vasto territorio diocesano era demandato il culto eucaristico non solo nella dimensione contemplativa ma anche nel mantenimento strutturale e materiale degli edifici di culto, delle suppellettili e della liturgia. Se attraverso il canto dei frequentissimi *Te Deum* si ringraziava l'Altissimo per il suo intervento nella storia, le processioni eucaristiche cittadine che ordinariamente si svolgevano nella solennità del Corpus Domini e durante la successiva ottava accompagnavano il Dio sacramentato per le strade della città. Più degli stendardi, delle statue e persino delle veneratissime reliquie, il trasporto del Santissimo Sacramento per le contrade giustificava un dispiegamento di forze straordinario volto a garantire il massimo decoro all'incontro fra il Creatore e le sue creature. Parallelamente alla solennità ordinaria delle Quarantore, appuntamento saliente del calendario liturgico di ciascuna chiesa che permetteva di sfoggiare i consueti apparati ed espedienti richiesti non solo dall'atto di culto ma anche dal connaturato campanilismo proprio di una città sovraffollata di edifici sacri, gli eventi cittadini allestiti nell'ottava del Corpus Domini mobilitavano l'intera società milanese. Il baldacchino di lama di seta rossa sotto cui l'arcivescovo, mitria in capo come previsto dal rito ambrosiano, trasportava l'ostensorio nella tipica foggia del rito milanese era preceduto da un nutritissimo corteo di confratelli, religiosi, nobili, cavalieri, apparati governativi e militari. La processione del Corpus Domini era un altro dei momenti di autorappresentazione della società milanese dove, ordinati secondo il proprio *status*, tutti potevano sfilare compatti e manifestare la propria devozione per il Sacramento dell'altare. Sino alle restrizioni imposte dal sopravvento del paradigma ideologico illuminista e alla battuta d'arresto registrata con la calata dei francesi nel 1796, sopravvisse a Milano una tarda declinazione della religiosità controriformistica espressa da forme di culto spettacolari. Giovandosi dell'impronta gesuitica e oratoriana, la risposta cattolica all'essenzialità scarnificata delle liturgie protestanti fu una ritualità ricca di gesti, segni, canti, suoni, immagini, parole, suppellettili e paramenti preziosi. Il trasporto solenne del Santissimo Sacramento per le contrade della città ancora nella seconda metà del XVIII secolo avveniva all'interno di un contesto carico di simboli, allegorie e suggestioni sinestetiche, aggiornando solo la patina stilistica più superficiale ma non la sostanza rispetto a convenzioni rodiate da quasi due secoli di pratiche devozionali popolari.⁷⁵²

749 *Le visite pastorali al tempo di San Carlo Borromeo*, MAJO, S. *Carlo Borromeo: vita e azione pastorale* e TURCHINI, *Le ordinazioni al sacerdozio nella diocesi di Milano dall'età di Federico Borromeo alla fine del Settecento*.

750 La devozione controriformistica per il Santissimo Sacramento è stata ben ricostruita nella monografia di AL KALAK, *Mangiare Dio*, sulla specificità del caso milanese e del ruolo chiave di S. Carlo Borromeo si rimanda a PIETRO BORELLA, *Evoluzione storica della liturgia e del culto eucaristico*, «Ambrosius», XLIII (1967), pp. 337-65. L'autore mette in luce come «S. Carlo fu, a Milano, in Duomo, l'autore del trionfo della Eucaristia, in un momento in cui dai pretestanti era negata la presenza reale nella particola dopo la comunione» (p. 340).

751 ZARDIN, *Confraternite e vita di pietà*, e ID. *San Carlo Borromeo ed il rinnovamento della vita religiosa*.

752 KENDRICK, *The Sounds of Milan (1590-1650)*, pp. 384-85. L'autore trascrive il libello descrittivo de *La solennissima processione della Madonna di S. Giovanni in Conca di Milano, fatta l'ultima Domenica di Giugno 1604*, Filippo Lomazzo, Milano, 1604 nel quale vengono descritti gli apparati approntati per l'occasione, i costumi e simboli allegorici dei figuranti e la musica eseguita in processione.

Sopravvivono per gli anni 1762 e 1763 due pubblicazioni encomiastiche che descrivono la processione eucaristica cittadina della solennità del Corpus Domini soffermandosi con meticolosità nella descrizione dell'apparato iconografico, simbolico e dell'ispirazione teologica sottesa alla rilettura del culto eucaristico attraverso le lenti dell'inno *Pange lingua*⁷⁵³ e delle prefigurazioni del Sacramento disseminate nell'Antico Testamento.⁷⁵⁴ Pur non esplicitando la composizione delle compagini musicali intervenute e i repertori eseguiti dai «cori di musica» e dalle «sinfonie da fiato» quello che risulta particolarmente interessante nell'ottica di un'indagine più ampia sul contesto delle devozioni celebrate fuori dalle chiese, all'interno del paesaggio sonoro milanese, è il mantenimento di un retaggio controriformistico e seicentesco che evidentemente non aveva ancora perso efficacia e portato comunicativo. Il solenne trasporto del Santissimo Sacramento muovendo dalla cattedrale raggiungeva, nei due casi documentati, gli spalti del Real Castello profittando degli ampi spazi dei bastioni – su cui nei mesi estivi venivano allestiti concerti popolari con le sinfonie di Sammartini – conferendo agio di movimento e visibilità agli apparati predisposti. Per conservarne la memoria futura e consentirne una immediata comprensione furono predisposte delle descrizioni a stampa distribuite contestualmente che, data l'eccezionalità, si è scelto di riportare per intero.⁷⁵⁵

753 L'inno *Pange lingua* rappresentato nelle seguenti mistiche comparse per la solenne processione del Corpus Domini nel Reale Castello di Milano Giovedì 10 Giugno 1762, Giuseppe Maganza, Milano 1762.

754 Il Sacramento eucaristico raffigurato nelle seguenti misteriose comparse del vecchio e del nuovo testamento per la processione del Corpus Domini nel Reale Castello di Milano il Giovedì 2 Giugno 1763, Giuseppe Maganza Milano 1763.

755 L'inno *Pange lingua* rappresentato: «Comparsa Prima. Apriranno la rappresentazione due Angeli accompagnati con Trombe sonanti, ed un altro Angelo, uscendo dal di lei labbro una Lingua, leggendosi nel di lei Drappo cadente: *Pange lingua*. Verranno in seguito due Angeli, l'uno a destra, tenendo un'Ostia su vaga nube, colle parole: *Corporis mysterium*. L'altro, a sinistra, con in mano un Calice, attorniato da quelle altre: *Sanguisque pretiosi*. Comparsa seconda. Precederà un'Angelo avente in mano il Globo del Mondo con sopra un Pellicano, il quale col rostro si cava sangue dal petto, intorno cui leggerassi: *Quem in mundi pretium*. Succederanno due Angeli, quello alla destra, portando una Perla dentro aperta conchiglia, col versetto: *Fructus ventris generosi*. E quello alla sinistra, avendo un mondo con sopra corona, e scettro, con iscrittovi: *Rex effudit gentium*. Comparsa terza. Vedrassi un'Angelo con una Colomba circondata da' raggi, e dalle parole: *Nobis datur*. Seguendo due Angeli, il primo a destra con un Bambino nelle mani, con gli accenti: *Nobis natus*. A sinistra il secondo con un Giglio, con gli altri: *Ex intacta Virgine*. Comparsa quarta. Presentassi un'Angelo con un Mappamondo, esprimente il motto: *Et in mundo conversatus*. Infra fra due Angeli susseguenti, quello a destra, terrà un Messale aperto, coll'istruzione: *Sperso verbi semine*. E quello alla sinistra, porterà una Stola con le Pontifizie due Chiavi, col residuo di questa Strofa: *Sui moras incolatus miro clausit ordine*. Comparsa quinta. Scorgerassi un'Angelo coll'Agnello Pasquale in mano, con espresso il versetto: *In supremæ nocte coene*. Succedendogli due Angeli, a destra l'uno col Sole nella fascia del Zodiaco, con le parole: *Recumbens cum fratribus*. A sinistra l'altro con la Luna nella sua pienezza, e con quelle altre: *Observata lege plene*. Comparsa sesta. Sarà un'Angelo con alcuni Pani azimi, con applicato il detto: *Cibus in legalibus*. Poscia verranno due Angeli, tenendo quello alla destra una chiusa Pisside, con l'iscrizione: *Cibus turbæ duodenarum*; E quello alla sinistra, una Patena con alcune Ostie, aggiuntovi: *Se dat suis manibus*. Comparta Settima. Si porterà da un'Angelo un Fascetto di Spighe di frumento, sopra cui vedessi vedrassi esteso: *Verbum caro, panem verum*. Venendo addietro due Angeli, uno alla destra, con l'Ostia sopra il labbro d'un Calice, espostovi *Verbo carnem efficit*. L'altro alla sinistra, con alcune Uve, soggiuntovi: *Fûtque sanguis Christi merum*. Comparsa ottava. Consisterà in un'Angelo, il quale avendo in mano due occhi chiusi, mostrerà nello scritto: *Et si sensus deficit*. Seguitando i due Angeli, il primo a destra, con in mano un Cuore d'argento, sopra il di cui labbro saravvi un'occhio aperto inverso il Cielo, e leggerassi: *Ad firmandum cor sincerum*. Il secondo, a sinistra, con una Croce nella mano manca, e con un'occhio aperto sotto un velo nell'altra, indicando in caratteri: *Sola fides sufficit*. Comparsa nona, ed ultima. Chiuderassi la Rappresentazione da dodici Angeli, sei colle Navicelle in pugno, e sei coi Turiboli fumicanti, alternati a due a due, e mostrando distribuite infra loro le due estreme Stanze dell'Inno nel seguente modo, cioè. Due Angeli con le Navicelle. Il primo alla destra: *Tantum ergo Sacramentum*. Il primo alla sinistra: *Veneremur cernui*. Due coi Turiboli. Il secondo alla destra: *Et antiquum documentum*. Il secondo alla sinistra: *Novo cedat ritui*. Due colle Navicelle. Il terzo alla destra: *Praestet fides supplementum*. Il terzo alla sinistra: *sensuum defectui*. Due coi Turiboli. Il quarto alla destra: *Genitori Genitoque*. Il quarto alla sinistra: *Laus & jubilatio*. Due colle Navicelle. Il quinto alla destra: *Salus, honor, virtus quoque*. Il quinto alla sinistra: *Sit & benedictio*. Due coi Turiboli. Il primo alla destra: *Procedenti ab utroque*. Il secondo alla sinistra: *Compar sit laudatio*. Il Sacramento eucaristico raffigurato: «Comparsa prima. Aprirà la Rappresentazione un'Angelo, portando nella destra mano un Ramo di belli pomi, ornato d'alcune foglie, con iscrittovi il Divino Comandamento: *Ne comedas*. E nella sinistra un Teschio, con la minaccia: *Morte morieris*, Gen.c cap. 2. Verranno in seguito due Angeli, uno alla destra, avendo una Pisside chiusa, coll'Evangelica promessa: *Qui manducat hoc panem*. E l'altro alla sinistra, con una Corona di verdeggianti Alloro nelle mani, sopra cui: *Vivet in aeternum*. Joan. cap. 6. Comparsa seconda. Vedrassi un'Angelo con un Fascetto frammescolato di spighe di Frumento, e di Uve, con espressavi la risposta del Patriarca Isacco al di lui Figlio Esaù: *Frumento, & Vinum stabilivi eum*. Gen. cap. 27. Succederanno due Angeli, quello alla destra, tenendo un Calice, sul di cui labbro vi sia innalzata un'Ostia, con il motto: *A Fructu Frumenti, & Vini multiplicati Fideles*. E quello alla sinistra, avendo un Cuor d'argento, attorniato di verdi Olive, con in mezzo a caratteri d'oro il Santissimo Nome di Gesù, cogli accenti: *In pace Christi requiescunt*. Offic. Corp. Chris. Comparsa terza. Sarà un Angelo con la Verga di Mosè, la qual vederassi

Lo zelo pastorale di S. Carlo e dei suoi successori sulla cattedra che fu di Ambrogio in età controriformistica plasmò il carattere della spiritualità meneghina rendendo Milano una città profondamente eucaristica dove l'adorazione del Santissimo Sacramento solennemente esposto sull'altare non era percepita soltanto come un momento d'aggregazione culturale ma anche come fonte di sostentamento spirituale per la vita civile e politica. La stampa settecentesca e le fonti diaristiche insistono sull'elemento della partecipazione corale e trasversale alle processioni eucaristiche, dalla fiumana di persone variamente assortite che precedeva l'ostensorio sino a specificare, in tempi non sospetti, l'eventuale presenza del governatore di Milano o degli arciduchi, come avvenne nel 1791.⁷⁵⁶ Sebbene durante l'ottava del Corpus Domini ogni chiesa allestisse funzioni con musica, apparati e una quantità incalcolabile di candele di fine cera veneziana poste dinnanzi al Sacramento intronizzato, soltanto la processione della solennità – che muoveva dal Duomo – e quella dell'ultimo giorno dell'ottava radunavano idealmente l'intera città. Borrani nel 1768 tiene ad annotare che per la prima volta il nuovo Consiglio Supremo per l'Economia intervenne alla processione del Corpus Domini con il nuovo abito scuro bordato di pizzo bianco,⁷⁵⁷ mentre nel 1747 descrive il corteo organizzato dalla confraternita aristocratica di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte per l'ultimo giorno dell'ottava.⁷⁵⁸

nelle sue estremità convertita in un Serpente, dimostrando il Sacro Testo: *Versa est in Colubrum. Exod. cap. 4.* Venendo addietro due Angeli, a destra il primo con alcuni Pani Azimi in una cestella, sopra cui leggerassi: *In carnem transit Panis*. Il secondo alla sinistra con un'Ampolla di Cristallo piena di Vino bianco, sopra cui: *Et Vinum in Sanguinem. Seq. D. Thom.* Comparsa Quarta. Scorgerassi un'Angelo col Serpente di bronzo innalzato da Mosè nel Deserto, cui sopra sarà scritto: *Quem cum aspicerent, sanabuntur. Num. cap. 21.* Seguitandolo due Angeli, a destra l'uno con una Patena d'Oro circondata dalle parole: *Fructum salviferum gustandum dedit Dominus*. A sinistra l'altro con una Croce, ornata ornata dei consueti Strumenti della Passione, con sopra quelle altre: *Mortis suae tempore. Offic. Corp. Chris.* Comparsata quinta. Presenterassi un'Angelo con un coperto Vaso d'Oro, il di cui contenuto s'indicherà dal Versetto: *Dedit cibum manna. Deut. cap. 8.* Succedendogli due Angeli, l'uno alla destra, con molte Ostie intrecciate in una splendida nube, intorno cui gli accenti: *Pane suavissimo de Caelo praestito*. E l'altro alla sinistra con una Cornucopia carica di Corone, di Scettri, e di Stelle, con attorno: *Esurientes reple bonis. Offic. Corp. Chris.* Comparsata sesta. Consisterà in un'Angelo, avente nelle mani una piccola bislunga Tavola, coperta di tela d'oro (la qual tela dia cadente dai quattro lati in forma d'una tovaglia di mensa) con sopra alcuni Pani usuali, coll'iscrizione: *Et mensam auream, super quam Panes propositionis. 3 Reg. cap. 17.* Seguendo due Angeli, quello alla destra, avendo aperto nelle mani un di quelli Altarini portatili pel Santissimo Viatico, cui sia in mezzo dipinta un'Ostia, con sopra scrittovi: *Ex Altari tuo Domine Christum sumimus*. E quello alla sinistra, tenendo un Cuor rubicondo, incoronato di molti fiori, sopra cui le parole: *In quem cor, & caro nostra exultant. Offic. Corp. Chris.* Comparsa ultima. Si porteranno da un'Angelo, nella destra mano dipinte, alcune Coturnici cadenti dal Cielo, sopra cui leggerassi: *Parasti cibum illorum. Psal. 64.* E nella sinistra un Calice, attorniato da una Vite carica d'Uve, e di foglie, col motto: *Calix meus inebrians quam praeclarus. Psal. 22.* Poscia verranno in seguito cinque Angeli, i primi quattro a due a due, e il quinto da se solo, nell'infrascritta maniera. L'Angelo alla destra dei primi due, avrà nella mano l'Agnello Pasquale, con le parole: *O sacrum Convivium*. E quello alla sinistra porterà una statuetta di Gesù Bambino in piedi, sopra cui: *In quo Christo sumitur*. L'Angelo alla destra dei secondi due, porterà nelle mani una Sacra Sindone, cogli accenti: *Recolitur memoria Passionis ejus*. E quello alla sinistra, terrà un Cuore d'argento, dal di cui labbro esca una fiamma rivolta al Cielo, con quegli altri: *Mens impletur gratia*. Finalmente chiuderà la Rappresentazione il quinto Angelo da se solo, portando due Palme legate insieme, nel quale legame vedrassi scritta a caratteri d'argento la Lettera *Thau*, e sopra per compimento: *Et futurae gloriae nobis pignus datur. Offic. Corp. Chris.*

756 *Notizie dal Mondo* del 5 luglio 1791: «Giovedì scorso, ricorrendo la Festività del Corpus Domini, Sua Eccellenza Reverendissima il nostro Arcivescovo fece la Solenne Processione dell'Augustissimo Sacramento, cui intervenne S. M. Imp. coll'Arciduca Palatino Alessandro Leopoldo, e le Loro Altezze Reali i Serenissimi nostri Governanti col nobil seguito de' Signori Intimi attuali Consiglieri di Stato, Ciambellani, e Dame, l'Eccellentiss. Congregazione Municipale, l'Illustriss. Collegio de' Nobili Giurisperiti Collegiati Conti Palatini, e Cavalieri del Sacro Romano Impero ec. ec.».

757 BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss. (1768), p. 43.

758 BORRANI, *Diario milanese*, N. 8 suss., pp. 24-5: «a 8 [giugno 1747] ultimo giorno dell'Ottava del Corpus Domini seguì la solita Funzione della Nob.ma Scuola di S. Gio. alle Case rotte. Il di lei Prefetto, cioè il Sig.r Co. Plenip.o più volte lodato aveva fatto celebrare l'Ottavario con istraordinaria magnificenza, volendo ogni giorno alla Messa Cantata un gran numero di Professori di Musica, e Sinfonia, che talvolta furono 130, e fra questi un qualche soggetto sempre de' più eccellenti, o Forastieri; Onde innumerevole fu il concorso della Nobiltà, a commodò della quale oltre i soliti Choretti fu fatto disporre da S. E. un Palco in 2 ordini lavorato con simetria, e riccamente addobbato. Nel detto ultimo giorno poi ricevete prima l'abito della Confraternita da Mons.r Gallarati Vesc.o di Lodi, quindi dal Trono assistì alla Messa cantata dal detto M.r Vescovo, e poi fu fatta la processione con accrescimento di Musica, e di concerti di Sinfonia, portandosi il SS.mo dal detto M.r Vescovo, dietro cui seguiva S. E. in mezzo a due Cavalieri Confratelli». Altre informazioni sulla processione cittadina del Corpus Domini allestita dai nobili congregati di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte vengono riportate da Borrani nel 1784 dopo la soppressione della congregazione (ma non della chiesa): BORRANI, *Diario milanese*, N. 42 suss. (1784), pp. 180-81: «a Divisa si è un Rocchetto ricciato sovra i proprj abiti, di più un mantelletto di panno bianco, appesa al medesimo dalla parte sinistra una Medaglia rappresentante il Crocifisso, e la testa recisa di San Giovanni Battista, e per ultimo un cappello bianco in testa. Nelle

3. Le devozioni del Venerdì Santo: la deposizione in S. Angelo e la processione del SS. Entierro

La processione eucaristica cittadina del Corpus Domini conservò, a Milano, tratti di spettacolarità e teatralità sino alla caduta delle convenzioni della società d'antico regime. Simili per impostazione e ricezione, ma differenti per origine e ispirazione, i due cortei che attraversavano diverse zone della città il pomeriggio e la sera del Venerdì Santo avevano per oggetto due venerati simulacri del corpo trafitto e martoriato di Gesù deposto dalla croce. Se il culto eucaristico era una cifra identitaria della religiosità milanese, elemento marcatamente borromaico e tridentino che sopravviveva nel cuore delle devozioni milanesi da quasi due secoli, la paraliturgia della deposizione che si celebrava il pomeriggio del Venerdì Santo dopo l'azione liturgica della passione e la processione serale del SS. Entierro rimontavano alla sensibilità importata nel capoluogo lombardo dalla dominazione spagnola agli inizi del XVII secolo. Il patriziato urbano preservò tali devozioni anche in età asburgica rendendo la confraternita con sede nello scurolo della chiesa gesuita di S. Fedele il centro delle devozioni quaresimali⁷⁵⁹ non solo con i cicli di cantate sacre che annualmente venivano commissionate per i cinque venerdì della stagione penitenziale dell'anno liturgico⁷⁶⁰ ma anche con una partecipatissima processione che la sera del Venerdì Santo raccoglieva l'intera cittadinanza.

Assecondando l'uso dei riti propri della Custodia di Terrasanta, affidata ai frati francescani sin dal XIII secolo, i correligionari di S. Angelo di Milano il pomeriggio del Venerdì Santo celebravano – almeno dalla metà del Seicento – la paraliturgia della deposizione seguendo un cerimoniale liturgico e gestuale che ben ne restituisce l'intento catechetico, emozionale e devozionale. L'Archivio di Stato di Milano conserva una copia manoscritta del rituale, vergata verosimilmente fra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, dalla quale si possono ricavare preziose informazioni non solo sulla musica eseguita per l'occasione, con l'intervento della locale cappella musicale, della cappella dei frati e di alcuni «cori di sinfonia da fiato», ma anche sulla cornice liturgica, gestuale e simbolica. Il testo, parzialmente edito,⁷⁶¹ rivela la regia di un atto paraliturgico dove la sinestesia propria del rito deve alimentare la devozione e far breccia nei cuori dei fedeli suscitando compassione per il corpo martoriato del Salvatore. Il presbiterio della chiesa di S. Angelo assumeva i connotati del Calvario mediante l'innalzamento di una pedana e di una quinta scenica entro cui si stagliava la croce dalla quale pendeva il corpo del Crocifisso. Rivestiti dei paramenti neri, il celebrante – definito dal rituale *attore principale* – assiste alla deposizione compiuta dal diacono e suddiacono vestiti di dalmatica e tonacella. Soppesando ciascun gesto i chierici toglievano prima il *titulus Crucis*, poi la corona di spine, i chiodi delle mani, quello dei piedi e finalmente calavano il corpo del Crocifisso che, realisticamente, oltre ad avere una parrucca di capelli e barba veri, schiodato dalla croce lasciava cadere le braccia. Ogni momento del rituale era scandito non solo dalla solennità prescritta ma anche dall'enfaticizzazione di atteggiamenti oranti e adoranti: quando il suddiacono solleva la corona di spine dal capo del Cristo morto, il sacerdote in piviale deve portarsi le mani al volto in segno di contrizione e contemplare silenziosamente il simulacro almeno per il tempo di un *paternoster*. I chiodi sfilati dalla statua del Crocifisso sono oggetto di particolare devozione, tanto che prima di essere deposti in una cesta insieme agli altri strumenti della passione vengono baciati dal clero presente nel presbiterio trasformato in Golgota. Calato il corpo esanime dalla croce, questo veniva preparato per la sepoltura mediante abluzioni, unzioni e incensazioni che preludevano alla processione vera e propria che accompagnava idealmente al sepolcro il Crocifisso muovendo dapprima attorno al perimetro esterno della chiesa e poi,

funzioni più solenni tiene essa un luogo distinto tra le altre Confraternite, cioè in seguito alle med. e presso il Clero Regolare. Nella detta sua Chiesa fa celebrare con isfarzo l'Ottava del Corpus Domini, terminandola poi con processione, in cui un numeroso accompagnamento di Suonatori, di Scuole, e di Religiosi viene portato il SS.mo nel recinto delle contigue Contrade. Nella sera del giorno di S. Croce portasi con numeroso Coro di Sinfonia al Duomo per accompagnare il Santo Chiodo dall'Altar Maggiore alla Sagrestia».

759 BERNARDI, *Il tempo sacro*.

760 VACCARINI GALLARANI, *Le cantate sacre*.

761 ASMi, ArFR, b. 953. Il cerimoniale della funzione paraliturgica della deposizione del pomeriggio del venerdì santo si trova in un faldone di carte relative ad 'occorrenze varie' del convento francescano di S. Angelo. Alcuni aspetti del rituale manoscritto sono stati commentati da Claudio Bernardi, mentre risultano ancora inediti gli aspetti relativi alla mistagogia liturgica sei/settecentesca e l'affondo sulla musica e i musicisti coinvolti. CLAUDIO BERNARDI, *La funzione della deposizione di Cristo il venerdì santo nella chiesa francescana di S. Angelo in Milano (sec. XVII)*, in «Medioevo e Rinascimento», 4 (1992), pp. 245-56 e ID., *Il teatro degli Angeli. La rappresentazione sacra barocca*, in «Barocco Padano», 9 (1998), pp. 7-35.

entrati, fra le ampie navate del tempio francescano. Nell'economia del rito ai gesti, alla parola, alla musica, agli arredi, alla luce e al profumo dell'incenso erano affidati compiti specifici per smuovere gli affetti affinché i presenti alla funzione compartecipassero al dolore delle pie donne e dell'apostolo Giovanni ai piedi della croce. Diversi *ensemble* di strumenti a fiato avevano il compito di scandire l'incedere della processione dentro e fuori dalla chiesa, mentre la cappella musicale laica e quella dei frati francescani si alternavano nell'intonazione di antifone, salmi e testi devozionali rispettivamente collocati sulle due cantorie poste all'incrocio fra il transetto e la navata principale. Fra i molti ordini regolari maschili, i francescani si distinsero per la teoria, la didattica e la pratica musicale conquistandone, dal XVII secolo, una sorta di esclusiva;⁷⁶² nella famiglia francescana i minori osservanti coltivarono con particolare frutto le scienze musicali, offrendo almeno nel panorama italiano figure del calibro di padre Giambattista Martini, padre Stanislao Mattei, padre Francesco Antonio Vallotti e padre Giandomenico Catenacci di Milano, residente e attivo proprio nel convento di S. Angelo nella seconda metà del Settecento. La cappella musicale dei laici e quella dei frati durante l'*actio* della deposizione scendevano per assolvere al rispettivo compito nel mesto corteo. La regolarità dell'incedere era incombenza delle «Trombette, o di altri Instrumenti»⁷⁶³ che si disponevano in testa e in coda al corteo. Il resoconto manoscritto dettaglia la specifica sulla ripartizione del repertorio fra la cappella musicale secolare e quella dei religiosi: non trattandosi di una liturgia normata, le due cappelle cantano alternativamente il salmo penitenziale *Miserere* e il versetto *Deus meus, quare me dereliquisti?* tratto dall'antifona propria del venerdì santo *Tenebræ factæ sunt*.⁷⁶⁴ Terminata la processione due frati *aromatari* ungono il Crocifisso e ne preparano simbolicamente il corpo per la sepoltura nell'*entierro*,⁷⁶⁵ come da racconto evangelico e prassi gerosolimitana, mentre «cantano i musici, oppure i religiosi *Cristus factus est in contraponto*».⁷⁶⁶ Nel contesto del convento francescano di S. Angelo, l'attestazione di religiosi in grado di sostenere parti in canto gregoriano (o persino in *contraponto*, come pare di capire da un passo di non certa interpretazione)⁷⁶⁷ non desta stupore alla luce della residenza presso la medesima fondazione di almeno due musicisti molto stimati nella Milano della metà del Settecento: padre Narciso da Milano (1708ca.-ante 1770) e padre Giandomenico Catenacci (1718-1796)⁷⁶⁸ di cui sopravvivono parecchie composizioni polifoniche ad uso conventuale e un discreto numero di falsobordoni. Il manoscritto bergamasco dei *Responsori per li Matutini della Settimana Santa* del R. P. Catenacci documenta l'uso invalso nel convento milanese che vedeva alcuni religiosi direttamente coinvolti come cantori da cappella nell'esecuzione di composizioni a tre voci virili (TTB) senza accompagnamento d'organo, come richiesto dalla prassi quaresimale, di stile figurato.⁷⁶⁹ Direttamente riferito alle devozioni del venerdì santo, forse alla funzione della deposizione o alla processione con il corpo del Cristo morto, è un *Miserere* a tre voci virili e fagotto conservato nell'archivio del santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso di Milano.⁷⁷⁰

762 MARNI, *Storia, teoria e pratica della musica*.

763 ASMi, ArFR, b. 953: «Le Trombette, o altri Istromenti si distribuiranno al Capo ed al fine della Processione».

764 ASMi, ArFR, b. 953: «I Musici secolari precederanno sei Sacerdoti, che sono avanti del Xto con le Torchie. I Religiosi diranno doppio i Musici il salmo Miserere in tuono competente. Indi li stessi canteranno i versetti contrapontati del Salmo 'Deus, deus meus, quare me dereliquisti'».

765 La sepoltura del corpo del Crocifisso nel sepolcro trova corrispondenza non solo nella processione serale del SS. Entierro ma anche nell'uso ambrosiano di riporre la riserva eucaristica, terminata la celebrazione della Messa *in Cæna Domini* il giovedì nell'altare della riposizione, che nell'uso milanese è detto 'scurolo', ovvero sepolcro (benché secondo la scansione del racconto biblico la sepoltura del corpo di Cristo avvenga solo nella sera del venerdì).

766 ASMi, ArFR, b. 953.

767 Recensendo le esequie del conte Firmian, ministro plenipotenziario del ducato di Milano, don Giovanni Battista Borroni nel suo *Diario* ricorda le composizioni di padre Catenacci e la loro esecuzione nella chiesa di S. Angelo ad opera dei religiosi: «Finalmente i Padri Minori Osservanti in S. Angelo per due motivi espressi nella seguente loro Iscrizione, che leggevasi sulla Porta della Chiesa, cioè per la vicinanza del loro Convento al Palazzo del defunto, e per molti benefizj da esso fatti al Convento med.^o, celebravangli solenni esequie nel giorno 20 [luglio] come trentesimo della di lui morte. La Chiesa era apparsa a lutto per quanto permettevasi dalla povertà di que' Religiosi, e la illuminarono 18 Torcie, ed altre 8 con 20 Candeled ardevano intorno al Catafalco. L'Ufficio, e la Messa vennero cantati a due Cori di applauditissimo Contrapunto composto dal celebre Padre Cadenazzi di quel Convento, ed eseguito dai suoi Correligiosi» (BORRONI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1782), pp. 44-5).

768 MARNI, *Storia, teoria e pratica della musica nei conventi dell'Italia settecentesca*.

769 I-BGc, Mayr Mayr 278.4.

770 ASDM, Fondo musicale di S. Celso, I-MSc 83/3.

Il solito *Diario milanese* di don Giovanni Battista Borroni nel 1774 tenne traccia della funzione pomeridiana della deposizione nel primo anno in cui la soppressione dei gesuiti da parte di papa Clemente XIV aveva imposto la sospensione forzata della processione serale promossa dalla congregazione del SS. Entierro che aveva sede dal 1633 nella chiesa gesuita.⁷⁷¹ Incentrando la propria spiritualità sulla contemplazione dei misteri della passione, sulla Madonna Addolorata e sul corpo del Crocifisso deposto nel sepolcro la confraternita del SS. Entierro raccoglieva 33 iscritti fra le famiglie del patriziato milanese d'ascendenza spagnola e avvertiva come principale vocazione quella di solennizzare con musica i venerdì di quaresima e allestire la processione della sera del venerdì santo. La disponibilità economica della congregazione con sede nella chiesa gesuita di S. Fedele era comprensibilmente florida, dato la *status* sociale dei confratelli,⁷⁷² tanto da poter mantenere per oltre mezzo secolo un maestro di cappella dedicato che componesse annualmente le cinque cantate per i venerdì di quaresima e le musiche impiegate nelle liturgie del triduo sacro e nella processione della sera del venerdì santo. Se l'ascolto delle cantate quaresimali era innanzitutto appannaggio dei nobili congregati e dei loro invitati – anche se, data l'affluenza, la confraternita noleggiava ai gesuiti la più spaziosa chiesa di S. Fedele e non si limitava allo scurolo (la cripta sotterranea nel presbiterio) – il corteo della sera del venerdì santo che portava per le contrade della città le venerate effigi del Cristo morto e della Madonna della *Soledad* era un evento di risonanza cittadina che coinvolgeva trasversalmente l'intera popolazione. Dalla casa professa dei gesuiti, situata alla sinistra del Duomo davanti alla chiesa di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte, sede di una altrettanto potente confraternita nobiliare, la processione scendendo verso la cattedrale ne costeggiava il perimetro absidale, oltrepassava il palazzo arcivescovile e s'immetteva nel *verziere* fermandosi significativamente ai piedi della colonna sormontata dal Risorto. Proponendo ininterrottamente per oltre un secolo tale pratica, la processione del venerdì santo divenne uno degli appuntamenti religiosi più attesi nel calendario milanese, non solo per omaggiare le statue trasportate per le strade ma anche per suggellare con un corale atto di omaggio il supremo sacrificio del Redentore. L'eccezionalità del contesto prevedeva che, alternate ai cori di sinfonia da fiato e ai capitoli secolari e regolari salmodianti, fossero i nobilissimi iscritti al consorzio a portare a spalla le statue, sorreggere le candele e, rivestiti di sacco e cinti di corda, suscitare la pietà popolare. Alla funzionalità marziale dei *trombetti* e dei *timpani*, strumenti formalmente vietati nelle celebrazioni che si tenevano all'interno delle chiese, si contrapponevano i salmi penitenziali e lo *Stabat Mater* intonato dalla cappella musicale della confraternita sotto la direzione del proprio maestro (Sammartini ricoprì tale posizione fra il 1727 e il 1773).⁷⁷³ Le note di spesa superstiti della congregazione del SS. Entierro testimoniano, insieme ai confessi di pagamento per gli apparati del venerdì santo, consuetudini invalse a livello di prassi liturgico-musicale per differenziare timbricamente le funzioni della settimana santa e ovviare alla proibizione ecclesiastica riguardo all'impiego dell'organo nelle funzioni dei giorni più santi del calendario liturgico. L'essenzialità dell'accompagnamento dei mottetti, affidato o a violino e violoncello soli nei primi giorni della settimana santa⁷⁷⁴ o al sostegno di un regale⁷⁷⁵ per il canto del *passio* la domenica delle palme e il Venerdì Santo,⁷⁷⁶ fa da contrappeso alla straordinaria profusione di forze messa in campo per suscitare, anche con la musica, la compassione e la pietà dei milanesi nell'affollatissima processione serale. Come la prospettiva salvifica offerta dal sacrificio di Cristo sulla croce raggiunge chiunque la voglia accogliere, così il popolo milanese segue con tremore e contrizione il

771 BORRANI, *Diario milanese*, N. 33 suss., p. 20: «Nel Venerdì Santo [del 1774] seguirono due novità: L'una, che non fu eseguita la solita Processione col SS.mo Entierro, solita farsi dai PP. Gesuiti di S. Fedele, mentre alla soppressione della loro Compagnia seguita nell'Antecedente Anno era andata in seguito anche l'abolizione dell'Imperial Congregazione esistente nella detta loro Chiesa; L'altra, che nella Chiesa di S. Angelo fu bensì eretta la gran Machina rappresentante in Calvario con una Croce nel mezzo, e fu fatta la Processione nei Chiostrì, e nella Chiesa, ma per Ordine Superiore fu lasciata la solita funzione di salire alla detta Croce con Scala due di que' Religiosi Minori Osservanti per ischiodare con colpi di Martello il Crocifisso e con una Fascia bianca deporlo dalla Croce medesima».

772 ARIANNA FRATTALI, *Tra rito e performance: La "regolata devozione" milanese nel Settecento*, in «Mantichora», 5 (2025), pp. 38-47, DANILO ZARDIN, *Le confraternite in processione*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, pp. 161-92 e CLAUDIO BERNARDI, *Carnevale, Quaresima, Pasqua. Rito e dramma nell'età moderna*, Milano, Euresis Edizioni 1995.

773 ASMi, ArFR, b. 564.

774 ASMi, ArFR, b. 564.

775 MARNI, *Organi mobili e regali*.

776 ASMi, ArFR, b. 564.

corteo del SS. Entierro in atto di fede e deferenza, che, quando è presente il governatore della Lombardia austriaca, in atto d'omaggio devia verso il palazzo regio-ducale.

4. Il culto mariano

La vittoria delle armate cristiane nella Battaglia di Lepanto⁷⁷⁷ e il riconoscimento del merito della sconfitta della flotta turca all'intercessione della Madonna del Rosario estesero a tutta la cristianità, mediante l'avallo di S. Pio V (1504-1572), la devozione della Beata Vergine della Vittoria, da festeggiare annualmente il 7 ottobre nella giornata anniversaria del trionfo militare. La partecipazione del milanese Gabrio Serbelloni (1509-1580)⁷⁷⁸ alla Battaglia di Lepanto e il suo rapporto di parentela con il pontefice regnante agevolarono l'innesto del culto della Madonna del Rosario a Milano e nel forese, insieme all'impulso offerto a questa devozione da parte dei padri domenicani del convento di S. Maria della Rosa. Attraverso la famiglia francescana si diffuse il culto dell'Immacolata, condiviso anche da una potente confraternita ospitata dai gesuiti in S. Fedele⁷⁷⁹ e da una congregazione che aveva sede nella chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta. I carmelitani, presenti nella sede centrale di S. Maria del Carmine, a S. Giovanni in Conca e nelle chiese del ramo femminile dell'ordine consolidarono la devozione per la Madonna del Carmine, oggetto di festeggiamenti cittadini nell'omonima chiesa ogni 16 luglio. All'Addolorata erano innalzate particolari preci non solo nel SS. Entierro di S. Fedele ma anche dai padri serviti di S. Maria dei Servi e S. Dionigi. La città di Milano vantava inoltre almeno tre immagini della Vergine che fra il XIII e il XVI secolo furono oggetto di eventi miracolosi e soprannaturali nelle chiese di S. Maria presso S. Satiro,⁷⁸⁰ S. Maria presso S. Celso⁷⁸¹ e S. Maria di Caravaggio in Monforte,⁷⁸² oltre a insigni reliquie come la sacra cinta venerata nella chiesa agostiniana di S. Marco nella festa della Madonna della Cintura. Prima che la guglia maggiore del massimo tempio cittadino fosse ornata dalla celeberrima *Madonnina*, issata sul tiburio alla fine di dicembre del 1774, la città e diocesi di Milano avevano intitolato alla Madre di Dio dapprima la basilica di S. Maria Maggiore e, successivamente, il Duomo.

La devozione mariana⁷⁸³ dei milanesi era alimentata dall'azione indefessa e combinata delle molte confraternite votate a uno dei titoli della Madonna – seconde per consistenza solo alle onnipresenti *scuole* del Santissimo Sacramento – e dal carisma degli ordini religiosi maschili e femminili. La diffusione capillare della recita del rosario fu incentivata dall'azione di omonime confraternite attestate nelle chiese

777 ALESSANDRO BARBERO, *Lepanto. La battaglia dei tre imperi*, Laterza, Bari 2019.

778 FABRIZIO BIFERALI, *Serbelloni, Gabrio*.

779 ASMì, AG Culto, b. 1504.

780 Le fonti di erudizione storico-artistica milanese d'età moderna concordano nella ricostruzione dell'episodio che nel 1242 vide protagonista uno squilibrato che, in spregio del timor di Dio, pugnalò un antico affresco raffigurante una Madonna in trono con bambino dipinto su un muro della Contrada degli Speronari. L'immagine colpita cominciò a sanguinare, destando grande timore fra la popolazione che pensò di edificare attorno al dipinto miracoloso il santuario di S. Maria presso S. Satiro, celebre per la prospettiva bramantesca del suo finto retrocoro.

781 Il 30 dicembre 1485, mentre era in corso una delle tante pestilenze che periodicamente colpivano la città di Milano, la Madonna raffigurata in un affresco posto su una parete dell'antica chiesa di S. Celso scostò il velo che copriva l'immagine e si mostrò come viva ai molti fedeli presenti nell'edificio sacro per la messa. L'affresco della Madonna miracolosa venne staccato dal muro e nelle adiacenze dell'antico sacello di S. Celso fu edificato in forme rinascimentali il santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso, principale luogo di culto mariano della città di Milano. Dotato di un capitolo di canonici, dal Cinquecento il santuario ottenne il titolo di cappella regio-ducale godendo dei favori dei governatori della città che vi si recavano periodicamente per funzioni civiche. Dagli anni '60 del XVI secolo è documentata la presenza di un organo e di una cappella musicale che sino al secolo scorso ebbe sempre grande prestigio tanto da essere considerata seconda solo a quella della cattedrale.

782 La chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte sorse negli anni '90 del Seicento per ricoverare e onorare convenientemente un affresco devozionale dell'apparizione della Vergine a Caravaggio (BG) il 26 maggio 1432 che avrebbe guarito dalla depressione Giuseppe Gerenzano, lo speziale dell'ospedale interno al Regio Castello. Con la soppressione della chiesa a fine Settecento e l'allontanamento dei padri trinitari cui il sacello fu affidato, l'affresco miracoloso fu trasportato nella vicina chiesa di S. Maria della Passione.

783 Sulla devozione mariana in età controriformistica si rimanda alla contestualizzazione di ADRIANO PROSPERI, *Madonne di città e Madonne di campagna. Per un'inchiesta sulle dinamiche del sacro nell'Italia posttridentina*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a c. di Sofia Boesch Gajano e Lucia Sebastian, Japadre Editore, Roma-L'Aquila 1984, pp. 615-47.

domenicane di S. Maria della Rosa,⁷⁸⁴ S. Eustorgio,⁷⁸⁵ S. Maria delle Grazie,⁷⁸⁶ dagli agostiniani scalzi dei SS. Cosma e Damiano in Monforte,⁷⁸⁷ in S. Carpofo, nell'oratorio di S. Giovanni al Guggirolo e in Duomo. Parallelamente alla spiegazione dei benefici spirituali apportati dalla recita quotidiana della 'corona' della Beata Vergine in contesto casalingo e familiare, i consorzi intitolati al Rosario dalla metà del XVII secolo si rendevano mecenati e protagonisti degli allestimenti offerti alle chiese che li accoglievano per la loro festa del 7 ottobre. Almeno dal 1649 la confraternita del Rosario ospitata nella chiesa domenicana di S. Maria delle Grazie si avvale dell'opera della locale cappella musicale e del suo maestro Francesco Fumasio († 1659) per solennizzare la ricorrenza mediante musica straordinaria;⁷⁸⁸ Gualdo Priorato attesta la medesima pratica anche nella chiesa agostiniana dei SS. Cosma e Damiano in Monforte negli anni '60 del XVII secolo.⁷⁸⁹ Nel 1721 la confraternita del Rosario ospitata nella chiesa domenicana di S. Eustorgio principiò ad allestire una *festa con musica* la prima domenica di ottobre in onore della Madonna della Vittoria,⁷⁹⁰ mentre due anni più tardi si ha notizia di una convenzione stipulata nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano in Monforte al fine di regolare le molte funzioni con musica e apparato officiate dalle confraternite sugli altari laterali del medesimo tempio prescrivendo a tutti i consorzi la scritturazione obbligatoria della cappella musicale e del maestro assunto dai padri agostiniani, pena l'impossibilità di utilizzare l'organo e le cantorie innalzate nel primo intercolumnio fuori dal presbiterio.⁷⁹¹ Il culto pubblico della Madonna del Rosario rimane inalterato per tutto il corso del Settecento,⁷⁹² tanto che nelle chiese risparmiate dalle soppressioni le confraternite continuano a prosperare sino alla calata dei francesi nel 1796. Il cardinale Pozzobonelli presiedette nel 1781 una solenne liturgia in S. Eustorgio per la collocazione e benedizione di una venerata effigie della Madonna del Rosario,⁷⁹³ mentre subentrando come maestro di cappella della chiesa di S. Maria della Rosa nel 1788⁷⁹⁴ e di S. Maria delle Grazie nel 1790⁷⁹⁵ Carlo Monza ha per contratto l'obbligo d'assistenza alla festa del Rosario che, onde evitare sovrapposizioni e favorire il concorso di popolo, viene celebrata in S. Maria della Rosa la prima domenica di maggio e alle Grazie la prima di ottobre.

Parimenti oggetto di venerazione da parte dei milanesi fu la Madonna Immacolata, culto condiviso da differenti ordini religiosi e confraternite che prosperarono dalla metà del Seicento. Se l'origine domenicana della pratica della recita del rosario aveva reso propugnatori naturali di questa forma di devozione i frati predicatori, la predilezione per l'Immacolata sembra essere in un primo tempo legata

784 ASMi, AmFR, b. 1788.

785 ASMi, ArFR, b. 560.

786 ASMi, AmFR, b. 1541e ArFR, b. 1435.

787 PRIORATO, *Relatione della città e stato di Milano*, p. 49: «Qui [nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano in Monforte] è la insigne devotone del Santiss. Rosario. Si festeggia ogni prima Domenica del mese con musica, & in particolare nella prima di Ottobre».

788 ASMi, AmFR, b. 1541.

789 PRIORATO, *Relatione della città e stato di Milano*, p. 49.

790 ASMi, ArFR, b. 560. Tale devozione sopravvivrà alla soppressione del convento domenicano – non della chiesa, che acquisì dignità parrocchiale – e si ritroverà ancora negli anni '60 dell'Ottocento come una delle feste religiose cui i milanesi partecipavano con costante affetto e devozione: nella biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano sono conservate le partiture autografe delle messe e dei *Magnificat* composti per l'occasione da Paolo Sperati nella seconda metà del XIX secolo (MATTEO MARINI, *Paolo Sperati (1814-1881). Storia di un organista milanese*, «Arte Organaria Italiana», XVII (2025), pp. 155-66).

791 ASMi, ArFR, b. 1091.

792 L'almanacco il *Cieco indovino*, ragguaglio annuale delle funzioni celebrate nelle chiese di Milano, benché sopravvissuto per la sola annata del 1717 documenta come ogni prima domenica del mese nelle chiese domenicane (S. Maria delle Grazie, S. Eustorgio e S. Maria della Rosa) si svolgesse una processione esterna con uno stendardo raffigurante la Vergine del Rosario al termine della quale venivano cantate con musica le litanie lauretane e l'antifona mariana propria del tempo; un'analoga iniziativa aveva luogo la terza domenica del mese in Duomo. La medesima fonte cita processioni dedicate alla Madonna del Rosario anche in S. Giovanni al Guggirolo e S. Carpofo, oltre che nelle chiese domenicane. Un solenne triduo per la festa della Madonna del Rosario celebrato nel 1771 dagli agostiniani dei SS. Cosma e Damiano in Monforte viene descritto da BORRANI, *Diario milanese*, N. 30 suss. (1771), p. 31.

793 BORRANI, *Diario milanese*, N. 39 suss. (1781), p. 38: «a 6 [ottobre 1781] l'Emin.mo nostro Arcivescovo portossi alla Basilica di S. Eustorgio per fare la solenne benedizione di una nuova Statua di legno della B. V. del Santo Rosario collocata per quel giorno sulla Mensa dell'Altar Maggiore, ma da riporsi poi nella sua Cappella recentemente ristaurata, ed addobbata con marmi, stucchi, oro e pitture. Nel dì seguente poi, prima Domenica del Mese, fu ivi celebrata la festa ricorrente del S.º Rosario con insolita pompa di apparato, e di Musica, e Sinfonia, e nel dopo pranzo fu portato il nuovo Simulacro in solenne processione».

794 ASMi, AmFR, b. 1788.

795 ASMi, ArFR, b. 1435.

alla famiglia francescana, stanti le attestazioni di funzioni solenni allestite per la ricorrenza dell'8 dicembre in S. Francesco Grande, S. Maria del Giardino⁷⁹⁶ e nella chiesa cappuccina eretta con questa intitolazione fuori da Porta Orientale. Le gazzette milanesi riferiscono di una festa particolarmente solenne celebrata annualmente nella cappella palatina di S. Gottardo in onore dell'Immacolata nel terzo quarto del Seicento,⁷⁹⁷ mentre negli stessi anni i gesuiti di S. Fedele ospitano una delle confraternite dedicate a questo titolo mariano per la celebrazione della novena nella prima settimana di dicembre.⁷⁹⁸ Come il culto della Madonna del Rosario trasse giovamento dall'azione pastorale dei padri domenicani a seguito della battaglia di Lepanto, così l'immagine della *Purissima* – l'Immacolata Concezione – dopo la vittoria delle truppe austro-polacche a Kahlenberg nel 1683 trovò nuova circolazione nelle chiese europee grazie alla famiglia francescana che vedeva una correlazione fra la dissoluzione della minaccia turca nel cuore del continente e l'intercessione della Madonna Immacolata.⁷⁹⁹ Le confraternite dedicate all'Immacolata – quella ospitata nella Casa Professa di S. Fedele dei gesuiti, quella sussistente nell'oratorio annesso alla chiesa teatina di S. Antonio Abate e l'influente consorzio che si radunava in S. Nazaro alla Pietrasanta – mostrano nel corso del Settecento una particolare propensione per l'impiego della musica come mezzo di evangelizzazione, emergendo nel vasto panorama del mecenatismo artistico-religioso milanese per la commissione di composizioni da eseguire in liturgia e nelle occasioni extraliturgiche. La confraternita dell'Immacolata in S. Fedele almeno fra il 1695 e il 1726 si distinse per la commissione di oratori da eseguire il giorno dell'Epifania a conclusione del tempo di Natale⁸⁰⁰ fra i quali spicca per il ricorso ad un eccellente compositore non milanese – Antonio Vivaldi – *L'adorazione delli tre re magi al Bambino Gesù nella capanna di Betleme. Oratorio da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella casa professa di S. Fedele de' rr. pp. della Compagnia di Gesù il dì 9 gennajo 1722. Musica del sig. d. Antonio Vivaldi*.⁸⁰¹ La confraternita dell'Immacolata Concezione in S. Fedele radunava nel proprio consorzio membri della più scelta aristocrazia urbana di ascendenza spagnola,⁸⁰² allineandosi a quanto già praticato nella congregazione del SS. Entierro, parimenti ospitata nello scurolo della chiesa gesuita, potendo così contare su somme considerevoli da investire nel mecenatismo artistico e musicale. Da un consuntivo del 1760 si viene a sapere che in quell'anno il musicista milanese Francesco Pogliani (1731-1791) era stato eletto dalla confraternita come maestro di cappella con un salario annuo di 30 lire per intervenire a dirigere musica di propria composizione in occasione della festa patronale e della ricorrenza di S. Giuseppe;⁸⁰³ un inventario stilato nel 1773 all'atto della soppressione della Compagnia di Gesù, elencando i beni di ragione della confraternita dell'Immacolata ospitata in una cappella annessa alla chiesa di S. Fedele, registra una cantoria fissa con due palchetti supplementari da applicare in caso di ampliamento d'organico e un *piccolo organo*.⁸⁰⁴ L'acquisto di uno strumento di dimensioni contenute, spesso gestatorio, assicurava l'autosufficienza liturgica alle confraternite ospitate in oratori annessi a fondazioni gestite da altri ordini regolari, concedendo l'agio di poter allestire musica vicino al proprio altare e senza dover ricorrere ai

796 MAGAUDDA-COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime*.

797 MAGAUDDA-COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime*.

798 MAGAUDDA-COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime*.

799 ANDREA SPIRITI, *L'immagine dell'Immacolata a Milano*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a c. di De Luca Editore d'Arte, Roma 2008, pp. 447-72.

800 I libretti sopravvissuti permettono di documentare i seguenti oratori composti per il consorzio dell'Immacolata in S. Fedele: *La manna. Oratorio in lode del SS. Sacramento* (1695, anonimo); *L'inferno a consiglio* (1711, Giacomo Macchi); *L'amor fra gli amori* (1712, Giacomo Macchi); *I fiori in contesa* (1717, Giacomo Macchi); *Virtudi al presepio* (1718, Giacomo Macchi); *Oratorio per il SS. Natale* (1719, Giacomo Macchi); *Dialogo pastorale* (1720, Giovanni Perroni); *L'angelo ai pastori* (1721, Giovanni Maria Marchi); *L'adorazione delli tre re* (1722, Antonio Vivaldi); *La colpa originale piangente* (1723, Giovanni Maria Marchi); *Li elementi in gara* (1724, Giovanni Maria Marchi) e *Gesù bambino adorato dalli pastori* (1726, Giovanni Battista Sammartini).

801 *L'adorazione delli tre re magi al Bambino Gesù nella capanna di Betleme. Oratorio da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella casa professa di S. Fedele de' rr. pp. della Compagnia di Gesù il dì 9 gennajo 1722. Musica del sig. d. Antonio Vivaldi*, Domenico Bellagatta, Milano 1722. La genesi dell'oratorio milanese di Vivaldi è stata ricostruita da KINTZEL, *Vivaldi's Lost Exodus and Epiphany Oratorios*.

802 *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*.

803 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

804 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504: «Una cantoria piccola stabile, ed altre due rimesse di pecchia per li fianchi. Un organo piccolo».

servigi del maestro di cappella stipendiato dalla chiesa.⁸⁰⁵ Almeno dal 1742 disponeva di un organo di proprietà anche la confraternita dell'Immacolata⁸⁰⁶ fondata nel 1685 dal padre teatino Gerolamo Meazza ed ospitata nell'oratorio eretto alla destra della chiesa di S. Antonio Abate per custodire una venerata scultura marmorea della Madonna. Benché l'arcivescovo Filippo Visconti avesse consacrato l'oratorio già nel 1686, i lavori proseguirono sino al 1701 con la posa del grandioso altare decorato da teste di puttini e volute barocche mostrato da un'incisione impressa a Milano nel 1701.⁸⁰⁷ Accogliendo alternativamente dame e cavalieri il sabato pomeriggio per un fervorino e la benedizione eucaristica, l'oratorio dell'Immacolata in S. Antonio Abate necessitava di un organo per offrire ai nobili convenuti un *Tantum ergo* o il canto delle litanie lauretane affidate all'organista e a qualche musico in servizio presso la cappella musicale della confinante chiesa teatina. Se la statua marmorea collocata sull'altare dell'oratorio dell'Immacolata in S. Antonio Abate non ne consentiva il trasporto processionale, il veneratissimo simulacro intronizzato nella cappella maggiore della chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta fu realizzato in legno smaltato dipinto come fosse candidissimo marmo di Carrara per consentirne la movimentazione in affollatissimi cortei che si svolgevano periodicamente. A differenza dei consorzi eretti negli oratori annessi alla chiesa di S. Fedele e a quella di S. Antonio Abate, riservati prioritariamente a esponenti del patriziato meneghino, gli iscritti alla confraternita dell'Immacolata con sede nella chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta appartenevano alla borghesia urbana. Non per questo l'arredo della chiesa, gli apparati effimeri, le illuminazioni e i festeggiamenti organizzati dalla confraternita e dal capitolo dei delegati risultavano meno sontuosi. La «città di Milano» (espressione iperbolica per intendere membri degli organismi di governo, dell'apparato giudiziario e dell'aristocrazia) nel 1682 dispose la celebrazione solenne della novena dell'Immacolata con apparati e musica nella chiesa di S. Nazaro Pietrasanta, già parrocchiale privata della giurisdizione di cura d'anime e da qualche tempo affidata ad una confraternita intitolata a S. Girolamo.⁸⁰⁸ L'interessamento della classe dirigente per la chiesa un tempo situata al Cordusio e la devozione per il simulacro dell'Immacolata – che prese ulteriore vigore a seguito della vittoria austro-polacca contro i Turchi nel 1683 – giustificavano la costruzione di una nuova cantoria e cassa lignea intagliata, affidata a Carlo Giuseppe Garavaglia, per accogliere nel 1688 il nuovo organo realizzato da Stefano e Michele Carbone con recupero di parte del materiale dello strumento preesistente.⁸⁰⁹ Nel 1715 la chiesa è dotata di una cappella musicale stabile composta da quattro musicisti e un organista,⁸¹⁰ tre anni più tardi un legato testamentario stabilisce che la cappella musicale deve intervenire tutti i sabati sera per intonare in polifonia il *Salve Regina*.⁸¹¹ Una curiosa nota d'archivio informa che a causa delle ingentissime spese sostenute dalla confraternita per la commessa di nuovi preziosi candelieri per l'altare maggiore nel 1721 si sarebbe cercato di contenere in tutti i modi le spese esentando cantori e strumentisti dal prender parte alle funzioni stabilite per contratto e preferendo il *cantofermo* dei sacerdoti intercalato dall'organo.⁸¹² Le finanze della confraternita tornarono rapidamente floride, tanto che nel 1739 i delegati disposero l'intonazione di un solenne *Te Deum* con musica e sinfonia per la creazione cardinalizia dell'arcivescovo Stampa e nel 1748 si profusero in allestimenti straordinari sia per una processione con la statua dell'Immacolata che per la novena di dicembre. Non sortendo dalla chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta da quattro decenni, l'effigie dell'Immacolata fu rivestita con un nuovo e preziosissimo abito e accompagnata processionalmente per il Cordusio e le contrade limitrofe da centinaia di religiosi e migliaia di confratelli in una manifestazione corale di devozione che idealmente

805 MARNI, *Organi mobili e regali*. Basti pensare che nella sola chiesa gesuita di S. Fedele prima della soppressione dell'ordine nel 1773 insieme all'organo collocato su cantoria in presbiterio costruito nel 1642 da Giovanni Rogantino e commissionato dai gesuiti era presente non solo l'*organo piccolo* della confraternita dell'Immacolata ma anche un altro organo mobile e un regale acquistati dalla congregazione del SS. Entierro.

806 LORENZO GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi ed appunti su organari di area milanese tra XVI e XVIII secolo*, «L'Organo», XXV (1987), pp. 73-96.

807 SIMONETTA COPPA, *L'oratorio teatino dell'Immacolata a Milano. Profilo storico e artistico*, «Regnum Dei. Collectanea theatina», XXXIV (1978), pp. 83-101.

808 ASMi, ArFR, b. 727.

809 ASMi, ArFR, b. 736.

810 ASMi, ArFR, b. 736.

811 ASMi, ArFR, b. 736.

812 ASMi, ArFR, b. 736.

mosse tutta la città, intenzionata a non perdere i frutti spirituali dell'indulgenza concessa mediante breve pontificio; la notizia viene registrata dal *Diario milanese* del sacerdote Borrani⁸¹³ e da un più succinto ragguaglio che compare anche sulla stampa periodica.⁸¹⁴ Un foglio volante inserito nella raccolta dei *Ragguagli di Varj Paesi* compilata da un anonimo dottore della Biblioteca Ambrosiana di Milano nel 1756 resta a testimonianza delle pubblicazioni effimere che confraternite, capitoli e amministrazioni delle chiese diffondevano per far conoscere le iniziative organizzate per i festeggiamenti straordinari, in questo caso la novena dell'Immacolata celebrata in S. Nazaro in Pietrasanta dal 30 novembre al 7 dicembre 1756 con illuminazioni, apparato e musica per la benedizione eucaristica impartita ogni sera. Il disimpiego delle funzioni ordinarie è invece affidato a organisti che la confraternita stipendia continuamente: Natale Barbieri fino al 1772,⁸¹⁵ Giuseppe Pogliago per qualche mese nello stesso anno⁸¹⁶ e poi Carlo Mariani fino al 1795.⁸¹⁷ Come le statue dell'Immacolata delle omonime confraternite furono ricoverate nelle annesse chiese di S. Fedele e S. Antonio Abate dopo la soppressione dell'ordine gesuita e la demolizione degli oratori, così l'effigie lignea dell'Immacolata Concezione di S. Nazaro in Pietrasanta sopravvisse allo scioglimento governativo del consorzio rimanendo sull'altare maggiore della chiesa sino al 1888, anno della demolizione imposta da uno sciagurato piano regolatore, per poi essere accolta nella vicina prepositurale di S. Tomaso in Terramara.⁸¹⁸

Fra il 27 e il 29 marzo 1744 i padri serviti traslarono da un altare addossato a un pilone della propria chiesa di S. Maria del Servi a una nuova nicchia ricavata nel presbiterio una statua della Madonna Addolorata che, prima di essere issata nella collocazione definitiva, venne portata in processione accompagnata dal solito seguito festivo di illuminazione e strumenti da fiato; in ciascuna delle giornate del triduo i serviti assoldarono cantori e strumentisti per solennizzare ulteriormente le funzioni.⁸¹⁹ Il 10 febbraio 1747 l'arcivescovo Pozzobonelli benedisse la nuova statua dell'Addolorata commissionata per la parrocchia di S. Carpofo⁸²⁰ e nel 1772 il medesimo presule inaugurò un altro simulacro della Vergine dei Sette Dolori nella chiesa di S. Vito al Pasquiolo;⁸²¹ il 21 agosto 1756 nell'oratorio di S. Caterina eretto a ridosso della collegiata di S. Nazaro Maggiore fu iniziato un solenne ottavario in onore di una nuova

813 BORRANI, *Diario milanese*, N. 9 suss., p. 17: «a 28 [luglio 1748] seguì solenne processione colla Statua della Beata Vergine Immacolata, che adorasi nella Chiesa di S. Nazaro Pietrasanta, che dall'anno 1709 non era più stata portata per le Contrade di questa Città. Precedette adunque una solenne Novena con Discorso, Musica, Sinfonia, e Bened. e del Venerabile ogni sera. Quindi nell'ultimo giorno, che si fu il dì 26 portossi quella Confraternita con buon numero di Sacerdoti alla Metropolitana per ricevere, e portare processionalmente alla detta Chiesa il Breve dell'Indulgenza Plenaria a chi l'avesse visitata in uno dei giorni 27, 28 e 29. Nel giorno poi già detto 28, che era Domenica, fu cantata Messa a più Cori di Musica, e fu recitata Orazione Panegirica. Frattanto le Contrade, per cui doveva passare la funzione, cioè il Cordusio, degli Orefici, de' Pennacchiari, del Malcantone, la Piazza di S. Sepolcro, le cinque vie, di S. Maria Fulcorina, di S. Maria Porta, e delli Meravigli furono abbellite, coperte di tela, adornate con tapeti, con zendali, con vasi d'argento per i fiori, e addobbate con gara da tutti quegli abitanti. [...] Per le dette così ben disposte Contrade passò la Processione col seguente ordine: Orfane della Stella in num.° 180, Le Scuole tutte del Rito Ambrosiano, Padri Capuccini in num.° 80, Padri Minori Riformati, ed Osservanti in num.° 240, il Capitolo di S. Tomaso in Terramara preceduto da gran numero di altri Sacerdoti, La Statua dell'Immacolata con abito nuovo a fondo bianco, e ricamo d'oro, sotto Baldacchino portato da i Confratelli delle dette Scuole vicendevolmente, Monsig. Casimiro Reina Rossi Vescovo di Capsa, Cavalieri in num.° 100 invitati dal Sig. March. e Litta, che li precedeva con Stendardo bianco. E per ultimo una Compagnia di Soldati. Nel giorno seguente poi cantò Messa, ed intuonò l'Inno Te Deum il detto Monsig. Vescovo, e verso sera vi si portò l'Emin. mo Arcivescovo a dare col SS. no la benedizione».

814 *Ragguagli di Varj Paesi* del 31 luglio 1748.

815 ASMi, ArFR, b. 727.

816 ASMi, ArFR, b. 727.

817 ASMi, AG Culto P.A., b. 1508.

818 MATTEO MARNI, *Storia della musica nella chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta*, «Analecta Disjecta», I-6 (2021), pp. 6-8.

819 BORRANI, *Diario milanese*, N. 4 suss., p. 8: «a 27, 28 e 29 [marzo 1744] nella Chiesa di S. Maria de' Servi fu celebrato un festoso Triduo con apparato, con Musica, e Sinfonia, e con illuminazione per il Trasporto della Statua della Vergine Addolorata, la quale da un Altare appoggiato al Pione della Chiesa collocar si doveva su l'Altar Magg. e in una Nicchia di Marmo fabbricata a gusto moderno. Anzi nel 2° giorno del Triduo fu portata processionalmente per le vicine contrade coll'accompagnamento dei PP. Riformati, dei PP. Serviti, dei Sig. ri Deputati, e d'immenso Popolo fra varj concerti di Stromenti a fiato».

820 BORRANI, *Diario milanese*, N. 8 suss. (1747), p. 33.

821 BORRANI, *Diario milanese*, N. 31 suss., p. 161: «a 15 [settembre 1772] con solenne festa fu esposta alla pubblica adorazione nella Chiesa di S. Vito al Pasquiolo una Statua di M. a V. Addolorata, donata alla medesima dalla Signora Baronessa Manzoni».

statua della Madonna Addolorata che fu posta sull'altare maggiore.⁸²² In occasione del giubileo del 1750 i consorzi mariani eretti nelle chiese parrocchiali di S. Vito a Carrobbio e S. Salvatore allo Xenodochio vollero riedificare con maggior pompa altari dedicati a simulacri della Madonna assecondando il gusto contemporaneo per l'opulenza rococò. L'insediamento delle statue nella nuova collocazione fornì il pretesto per concertare affollatissime processioni cittadine che estesero all'intero contesto urbano il giubilo per l'anno santo in corso e riaffermarono potentemente la devozione mariana dei milanesi. Nella settimana di sessagesima la confraternita della buona morte della chiesa di S. Vito al Carrobbio solennizzò con un ottavario di predicazioni e benedizioni eucaristiche la costruzione del nuovo altare marmoreo edificato per ospitare una effigie dell'Addolorata, così che fosse convenientemente insediata per l'inizio della quaresima. Nella domenica di quinquagesima, fra i bagordi del carnevale romano e di quello ambrosiano, scortata da devoti salmodianti, orfani, nobili, chierici, prevosti e canonici la statua della Madonna attraversa le contrade di Porta Ticinese imponendosi con i «cori di sinfonia» nel paesaggio sonoro festivo come una controparte catartica agli stravizi carnevaleschi.⁸²³ Il 6 settembre 1750 il simulacro ligneo dell'Immacolata, restaurato e dorato per l'occasione, fu traslato solennemente da una cappella laterale al nuovo altare maggiore predisposto nella parrocchiale di S. Salvatore allo Xenodochio.⁸²⁴ L'evento fu sottolineato dalla paratura con damasco cremisi dell'interno della chiesa, dalla partecipazione dei corpi d'armata in uniforme, non solo per regolare l'afflusso di devoti ma anche per sfilare insieme alla statua, e dalla celebrazione di un *pontificalletto* in terzo da quattro monsignori del Duomo.⁸²⁵ Come la processione eucaristica cittadina della solennità del Corpus Domini, anche il corteo

822 BORRANI, *Diario milanese*, N. 17 suss., p. 19: «a 21 [agosto 1756] seguì la solenne benedizione d'una nuova effigie di Maria Vergine Addolorata, collocata sopra d'un Altare nuovamente di marmi abbellito nella Chiesa di S. Catterina in vicinanza della Basilica di S. Nazaro Maggiore, e s'aprì un magnifico divoto Ottavario ad onore della Vergine medesima».

823 BORRANI, *Diario milanese*, N. 11 suss., p. 2: «a 8 [febbraio 1750] Domenica di Quinquagesima seguì una solenne Processione con una Statua della B. Ver.e Addolorata. Il Consorzio del Suffragio de' Morti eretto nella Chiesa Parrocchiale di S. Vito al Carrobbio in P. Ticinese, fece alzar di nuovo in quella Chiesa con marmi preziosi, e bronzi dorati un Altare con la detta Statua. Nel giorno 2 di questo Mese la benedì il Sig. Cardinale Arcivescovo, e consagrò l'Altare: Quindi fu dato principio ad un Settenario con Discorsi, e Benedizione del SS.mo ogni sera; e nell'ultimo giorno, che fu la Domenica già detta fu fatta la Processione per le Contrade circonvicine vagamente apparate, e piene di affollato popolo. Precedevano moltissime persone divote con Candela, di poi cento Orfane della Stella: Quindi 2 Compagnie della S.a Croce, 3 Confraternite con Cori di Sinfonia, e per ultimo 24 Parrochi. La seguivano poi alcuni Cavalieri, i Deputati, e i Capitoli del detto Consorzio». La medesima notizia è riportata anche sui *Ragguagli di Varj Paesi* dell'11 febbraio 1750: «Il pio Consorzio del Suffragio de' Morti canonicamente eretto nella Parrocchiale di S. Vito al Carrobbio nell'Anno 1722 dal Cardinale Arcivescovo Benedetto Erba Odescalco, di sempre onorevole ricordanza, sotto la protezione della Beatissima Vergine Addolorata; avendo fatto alzare nella loro Chiesa un nuovo Altare di preziosi marmi, e bronzi dorati, nel giorno 2 di questo Mese Sua Eminenza il Sig. Cardinale Arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli vi si portò in forma pubblica, ove consacrò lo stesso Altare solennemente, e benedì la Statua di Nostra Signora de' 7 Dolori nuovamente formata. Si cominciò in tal giorno un divoto Settenario con elegante Apparato, Musica, Discorsi ogni sera fatti da' 7 de' più applauditi Oratori di questa Metropoli. Domenica poi, compiendosi tale funzione, si fece solenne Processione col Venerabile Simulacro, preceduto da buon numero di Orfane della Stella, di Matrone, e varie Scuole di Confratelli con varj Cori di Sinfonie, come altresì da 24 Parrochi della Città, seguendo molti Cavalieri, i Deputati della Scuola del Santissimo Sacramento della detta Chiesa, e li Capitoli del mentovato Consorzio, con innumerabile concorso di popolo, tanto in Chiesa, quanto nelle Strade, le quali comparvero ornate di arazzi, e di quadri divoti».

824 Un'incisione della CRSB di Milano raffigura il nuovo altare maggiore della chiesa di S. Salvatore allo Xenodochio con la statua dell'Immacolata fresca di restauro e doratura, il tripudio di puttini e l'addobbo floreale predisposto per l'occasione. Dinanzi alla nicchia di marmi policromi in cui è stata inserita l'effigie dell'Immacolata si innalza il nuovo altare costruito secondo la declinazione rococò dell'impianto borromaico: sopra il tabernacolo s'innalza il piccolo ciborio atto ad ospitare l'ostensorio nelle frequenti esposizioni eucaristiche. Con un gioco d'intersezione di piani due dei puttini che circondano il simulacro mariano scendono sino al ciborio dell'altare per reggere il crocifisso; altri due angeli, come previsto dalla tradizione ambrosiana, sono ritratti nell'atto di adorazione con la mente e con il cuore del Santissimo Sacramento. Nel paliotto dell'altare l'incisore inserisce la descrizione dell'immagine: «Disegno del nuovo Altare eretto nella Chiesa Parochiale di S.^t Salvatore di Milano in Occasione che si Trasporta la Divotissima Statua di MARIA VERGINE IMMACOLATA il giorno 6 Settembre 1750». Nel margine inferiore della stampa si esplicita la natura devozionale di questo disegno offerto ai benefattori che hanno contribuito alla «notabile spesa» affrontata per innalzare il nuovo altare.

825 Se la celebrazione della messa pontificale era riservata ai ministri insigniti della dignità episcopale, i canonici del Duomo di Milano e di altri capitoli della città potevano indossare alcuni paramenti ed insegne episcopali – mitria, dalmatica pontificale, chiroteche, calzari pontificali e croce pettorale – e celebrare una messa prelatizia. Il ricorso ai monsignori della Cattedrale per solennizzare quasi *more episcoporum* le funzioni straordinarie celebrate nelle chiese della città e del forese è stato un costume caratteristico della prassi liturgica ambrosiana che in talune circostanze sopravvive tutt'ora anche dopo la revisione del disciplinare sulle insegne pontificali prodotta dalla riflessione liturgica del Concilio Vaticano II. Il celebrante rivestito di

che ha accompagnato per le contrade alla sinistra del Duomo la statua dell'Immacolata di S. Salvatore ha fatto irruzione nel paesaggio sonoro milanese con un allestimento sontuoso e sinestetico di suoni, iscrizioni, sfolgorio di candele e zaffate d'incenso. Insieme alle orfanelle di S. Maria della Stella, coinvolte spesso nelle pubbliche traslazioni di feretri dalla residenza alle chiese di celebrazione delle esequie e tumulazione, Borrani menziona anche la presenza degli angioletti, giovanissimi figuranti che disordinatamente si ritrovano in una vasta gamma di funzioni festive come portatori di iscrizioni, *geroglifici*, simboli ed emblemi.⁸²⁶ I contingenti militari aprivano la processione scandendone il passo con gli strumenti marziali, trombe e timpani, mentre le confraternite, i capitoli secolari e il clero regolare erano accompagnati da «cori di sinfonia da fiato»; in prossimità della statua dell'Immacolata si sentiva il canto dei musici.⁸²⁷

Prima dell'inizio della quaresima, i padri agostiniani della chiesa di S. Marco organizzarono un solenne triduo per l'inaugurazione di una nuova cappella edificata nella navata destra per collocare l'effigie della Madonna del Buon Consiglio realizzata nel '500 dal pittore milanese Gaudenzio Ferrari. Come la Beata Vergine del Rosario per i domenicani, l'Immacolata per i francescani o l'Addolorata per i Serviti, così gli eremitani di S. Agostino si fecero promotori del culto della Madonna del Buon Consiglio dedicandole devozioni e pii esercizi. I *Ragguagli di Vari Paesi* dell'11 febbraio 1756 descrivono l'apparato allestito dai religiosi all'interno e all'esterno della chiesa di S. Marco con architetture effimere e copiosa illuminazione,

tonacella, dalmatica pontificale e pianeta aveva in capo la mitria preziosa e portava al posto del pastorale la ferula ambrosiana, due canonici del capitolo minore facevano funzione di diacono e suddiacono mentre un canonico del capitolo maggiore fungeva da prete assistente in piviale.

826 Già attestati nelle processioni dei primi anni del XVII secolo (cfr. KENDRICK, *The sounds of Milan*, pp. 384-85), gli angioletti accompagnano spesso gli spostamenti solenni dell'arcivescovo in città, seguono le processioni eucaristiche del Corpus Domini e fanno ala attorno a venerati simulacri.

827 BORRANI, *Diario milanese*, N. 11 suss., pp. 14-20: «a 6 [settembre 1750] fu celebrata con istraordinaria pompa una Funzione nella Chiesa Parrocchiale del Santo Salvatore per tributare, ed accrescer culto ad una Statua della SS.ma Vergine Immacolata. Da un Altare Laterale, in cui restava depositata, se le apparecchiò una nuova Niccia sopra l'Altar Maggiore, tutta rifatto a marmi liscj di varj colori, e perciò la detta Statua fu di nuovo elegantemente colorita, e dorata. Nel detto giorno destinato per il solenne trasporto, accostumato già di farsi nel ricorrere l'Anno Santo, comparve la detta Chiesa tutta apparta di Damasco proprio Chermisi, e vi fu cantata Messa Pontificale da Monsig.r Fagnani Arciprete, con altri 3 Monsig.ri della Metropolitana, intervenendovi per impedire il tumulto le Guardie Svizzere in Chiesa, ed uno Staccamento del Reggimento Andlau alle Porte. Nel doppio pranzo si fece la processione coll'Ordine seguente: Uno Staccamento del detto Reggimento, con un concerto di Timpani, e Trombe; Lo Stendardo della Scuola di S. Damiano con vari Angioletti; 130 Orfane del Luogo Pio della Stella; Un'altra Bandiera con impresso il Monogramma il nome di Maria, accompagnandola varj Angioletti con Targhe, e Geroglifici, ed altri di questo, che formavano un Concerto di stromenti di fiato; Il Consorzio di Matrone; La Confraternita del SS. Rosario in S. Damiano, Tutte le Confraternite di Disciplini del Rito Romano, sotto del loro Confalone con Concerto di Sinfonia; 70 Padri Capuccini, preceduti dai Trombetti di questa Ecc.ma Città, e seguiti da concerto di Stromenti a fiato; Tutti i Parrochi della Città, numeroso Clero, e Musici. Il detto Simolacro preceduto, e seguito da Angioli con Torcie; Monsig.r Fagnani in Mitra; 200 Mercanti con Torcie». I *Ragguagli di Varj Paesi* del 16 settembre 1750 ne forniscono una descrizione ancora più dettagliata: «Terminò Domenica scorsa con solenne Ottavario la Sacra funzione celebratasi con straordinaria pompa in questa Parrocchiale del Santo Salvatore, per tributare ed accrescere divoto culto ad una Statua della Santissima Vergine Immacolata, che si conserva nella medesima Chiesa. Da un Altare laterale, in cui restava depositata, se le apparecchiò una nuova Nicchia sopra l'Altare Maggiore tutto rifatto a marmi lisci di varj colori, e perciò la stessa Statua fu di nuovo elegantemente colorita, e dorata. Nel giorno 6 del corrente destinato per il solenne trasporto, accostumando già di farsi nel ricorrere l'Anno Santo, comparve la detta Chiesa tutta apparta di damasco proprio chermisi, e vi fu cantata Messa Pontificale da Monsignor Fagnani Arciprete con li Monsignori Giulio Visconti, Pionni, e del Maino, Canonici Ordinarj di questa Metropolitana con Mitra, assistiti dal Sig. Dottor Bernardino Cassini Maestro delle Cerimonie con 8 Alunni del Collegio Elvetico, ed altro numero di Clero; intervenendovi per impedire il tumulto le Guardie Svizzere in Chiesa, ed uno Staccamento dell'Inclito Reggimento Andlau alle Porte. Nel dopo pranzo si fece la Processione con l'ordine seguente: 1 uno Staccamento del detto Reggimento con un concerto di timpani e trombe: 2 lo Stendardo della Scuola di S. Damiano con varj Angioletti: 3 centotrenta Orfanelle del Luogo Pio della Stella: 4 un ala bandiera con impresso in Monogramma il nome MARIA, accompagnato da varj Angioletti con targhe, e geroglifici, ed alti di questi, che formavano un concerto di Stromenti da fiato: 5 il Consorzio di Matrone eretto in quella Parrocchiale sotto l'invocazione dell'Immacolata Concezione: 6 la Confraternita del SS. Rosario eretta in S. Damiano de' Padri Agostiniani Scalzi: 7 tutte le Confraternite de' Disciplini di Rito Romano sotto del loro Gonfalone con altro concerto di sinfonia: 8 settanta Padri Cappuccini, preceduti da' Trombettieri di questa Eccellentissima Città, e seguiti da altro concerto di simili Istromenti: 9 tutti li Parrochi della Città, con altro numeroso Clero, ed i Musici: 10 il Sacro Simolacro dell'Immacolata Madre di Dio, preceduto, e seguito da Angeli con torcie: 11 Monsignor Arciprete Fagnani in Mitra: 12 centoventi Mercanti tutti con torcie. Le Strade, per le quali transitò la Processione, furono con istraordinario sfarzo addobbate, ed apparte, gareggiando fra loro gli Abitanti a renderle più decorose, e più distinte».

il grandioso concorso di popolo che si raccolse per venerare la nuova collocazione dell'effigie mariana, assistere agli eruditi panegirici proposti ogni pomeriggio e ascoltare i quattro cori di musica e sinfonia che intervennero per solennizzare le funzioni.⁸²⁸

5. La processione con il Santo Chiodo e la traslazione di altre reliquie

Il calendario milanese era scandito non solo dagli appuntamenti degli organismi civili e governativi ma anche da celebrazioni liturgiche di portata cittadina che, culminando in affollatissime processioni, monopolizzavano la spazialità urbana e il paesaggio sonoro. Insieme a occasioni già ricordate quali i festeggiamenti per il Corpus Domini, la sua ottava, il corteo della sera del venerdì santo o le solennità mariane, le feste di S. Barbara al Real Castello, di S. Giovanni Nepomuceno a S. Francesco Grande, la traslazione di reliquie o statue di santi irrompeva sovente fra le contrade della città. Durante partecipatissime processioni e cortei non venivano condotti per le strade soltanto il Santissimo Sacramento o le effigi della Beata Vergine ma anche altre reliquie, statue e stendardi. Più dell'architettura, dei dipinti o degli arredi preziosi erano le reliquie ad essere considerate il vero tesoro della città, non solo i corpi santi che S. Ambrogio aveva dissepolti dalle necropoli extraurbane ma anche le innumerevoli acquisizioni che i potenti ordini regolari, le confraternite e i capitoli erano riusciti a procurarsi nel corso dei secoli. Tale consapevolezza era già formata nel 1603 quando, dopo le ispezioni condotte da Carlo Borromeo durante le visite pastorali alle parrocchie della città, il padre gesuita Paolo Morigia poté compilare e pubblicare il *Santuario della Città, e Diocesi di Milano*,⁸²⁹ compendio del patrimonio reliquiario milanese. Insieme ai corpi integri del patrono Ambrogio, dei protomartiri ambrosiani o degli altri santi arcivescovi, la città di Milano poteva vantare uno dei chiodi della croce di Cristo rivenuto, secondo la tradizione, proprio da S. Ambrogio nella seconda metà del IV secolo.⁸³⁰ L'incombenza di recuperare con la *nivola* la reliquia dal suo tabernacolo pensile, ora affidata all'arcivescovo *pro tempore*, era allora assolta da un canonico del capitolo maggiore del Duomo che prelevava il chiodo e lo inseriva nel crocifisso-reliquiario dorato per essere intronizzato sull'altare maggiore, come mostra un'incisione devozionale dell'ultimo scorcio del XVII secolo.⁸³¹ Esposto il chiodo all'adorazione dei fedeli ininterrottamente per quaranta ore – il medesimo lasso di tempo dedicato all'esposizione solenne del Santissimo Sacramento lungo il giro cittadino – per consentire al maggior numero possibile di pellegrini di beneficiare dell'atto di venerazione, questo veniva portato in processione dal Duomo alla chiesa di S. Sepolcro con apparato e concorso di popolo straordinari. Quando possibile, il compito di sostenere il crocifisso-reliquiario sotto un baldacchino rosso era affidato all'arcivescovo,⁸³² così come la celebrazione della messa pontificale

828 *Ragguagli di Varj Paesi* dell'11 febbraio 1756: «I padri della medesima Religione [Romitani di S. Agostino] di questo antico Convento di S. Marco, dopo da averne promossa la cognizione, ed il culto, nella loro Chiesa fabbricarono una ben'intesa Cappella, in cui riporre esatta Copia della suaccennata Immagine [della Madonna del Buon Consiglio], dipinta dal Sig. Ferrari, nostro Cittadino. Per esporre questa Sacra Dipintura alla pubblica venerazione, li medesimi Padri, avendola riposta sopra del Maggior Altare entro a macchina di scelto Disegno del rinomato Signor Ricardi, aprirono Venerdì scorso, un solenne Triduo, con Discorsi morali ogni sera. Chiudendosi poscia Domenica la Sacra Funzione, v'ebbe la mattina Panegirico, Messa cantata, e Vespri al dopo pranzo, con l'accompagnamento di 4 Cori di Musica, e Sinfonie. Bello fu vedere quel vasto Tempio per ogni parte riccamente apparato, guernito di copiosissimi lumi, con illuminazione altresì al di fuori assai copiose, e ben'intese, oltre le replicate scariche di Mortari fatte ne' 3 giorni suaccennati. Concorsevi a folla ogni qualità di persone, da ognuna delle quali, come fu concepito vie maggiormente il sentimento di venerazione alla Sacra Immagine, così venne applaudito l'impegno de' detti Padri nel promuoverne il culto verso la Vergine del Buon Consiglio».

829 MORGIA, *Santuario della Città, e Diocesi di Milano*.

830 BORGONOVO-NAVONI, *Il chiodo di Cristo* e RUGGERI, *Il Santo Chiodo venerato nel Duomo di Milano*.

831 CRSB di Milano, l'acquaforte reca come descrizione: «Il vero ritratto del S. Chiodo nel modo che si pone sopra l'altare maggiore del Domo di Milano».

832 *Giornale di Milano* del 5 maggio 1745: «Lunedì scorso, giorno festivo della invenzione della Santa Croce, calatasi dall'alta cime del Tempio Massimo, in cui si conserva, la Sacra Reliquia di uno de' Santissimi Chiodi, co' quali fu crocifisso il nostro Divin Redentore, dopo la gran Messa Pontificale, cantata a più cori di Musica, fu la medesima portata all'intorno di questa Chiesa Metropolitana da Sua Eminenza il Signor Cardinale Pozzobonelli vigilantissimo nostro Arcivescovo; non avendo potuta trasferire, giusta l'ordinario costume, all'altra Chiesa Collegiata del Santo Sepolcro, a cagione della dirotta pioggia caduta

accompagnata da «più cori di Musica», vigendo in Duomo il divieto d'impiegare strumenti musicali diversi dall'organo.⁸³³ La calata del Santo Chiodo dal ripositorio, nell'interpretazione metafisica della discesa delle grazie ottenute mediante il bacio o l'omaggio della reliquia, richiamava in cattedrale tutta la città e, se presenti a Milano, il governatore, l'arciduca o pretendenti al trono imperiale partecipavano al suggestivo rito. Trovandosi in città nel maggio del 1737, la futura regina Maria Teresa d'Austria assistette alla liturgia del Santo Chiodo in Duomo⁸³⁴ e lo stesso fecero ordinariamente gli arciduchi Ferdinando e Beatrice d'Este dopo il loro matrimonio.

A fini di pubblica necessità, come ottenere la pioggia in periodo di siccità o implorare la cessazione di tempeste dannose per la produzione agricola, l'autorità ecclesiastica o governativa poteva richiedere l'organizzazione di processioni cittadine volte ad impetrare la divina clemenza attraverso l'intercessione delle anime purganti, degli angeli custodi o dei santi. Oltre ai cortei organizzati per trasportare la Presenza reale del Santissimo Sacramento e il Santo Chiodo, attestazioni iconografiche e cronachistiche tramandano l'allestimento di processioni cittadine in cui ogni confraternita, capitolo e famiglia religiosa muoveva fra nuvole d'incenso, canti e 'sinfonie da fiato' la reliquia più preziosa del proprio sacrario. La Civica Raccolta di Stampe "Bertarelli" conserva un'incisione che documenta la processione organizzata il 25 agosto 1719 «per impetrare da Dio la pioggia, ed aggiutto ne' presenti bisogni». Corredata da una minuziosa didascalia, la stampa nomina 71 fra confraternite, capitoli secolari e congregazioni regolari che parteciparono all'iniziativa trasportando altrettante reliquie. Il colpo d'occhio immortala il serpentone formato da migliaia di religiosi e congregati, immagine ideale dell'intera città che affida all'intercessione dei santi la prosperità di tutti scongiurando il rischio di una carestia. Insieme alle più disparate fogge di reliquiari portati dalle varie istituzioni religiose, il capitolo del Duomo trasportò sotto un baldacchino ornato tre dei sei busti reliquiari con sembianze di vescovi mitrati che tutte le chiese ambrosiane collocano sul dossale dell'altare maggiore nelle principali solennità. Il *Diario milanese* di Borroni informa che per le stesse necessità due processioni cittadine con le più insigni reliquie, apparati e musica furono riproposte il 5 settembre 1742⁸³⁵ e il 3 luglio 1755.⁸³⁶ Non avendo ottenuto le piogge sperate, nel 1755 la processione cittadina fu seguita da un triduo straordinario in onore di S. Luigi Gonzaga celebrato nella chiesa di S. Fedele con l'esposizione di 120 candele di cera veneziana e 26 torchie⁸³⁷ per poi procedere con l'aspersione dei campi attorno alla città con l'acqua miracolosa mandata a prendere al santuario di S. Miro a Canzo (CO).⁸³⁸

in tutto quel giorno. La stessa Reliquia fu lasciata esposta sopra dell'Altare maggiore per l'adorazione delle 40 ore; ad oggi presso al mezzodì sarà rialzata al suo ordinario Deposito».

833 *Ragguagli di Varj Paesi* del 6 maggio 1750: «Domenica scorsa, Festa della Invenzione della Santa Croce, dopo cantata a più Cori di Musica la Gran Messa Pontificale, la Sacra Reliquia d'uno de' Chiodi co' quali fu crocifisso il nostro Redentore, essendo stata calata dall'ala cima del Tempio, in cui si conserva, fu portata in processione all'intorno della Chiesa Metropolitana dall'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Giuseppe Pozzobonelli nostro vigilantissimo Arcivescovo, avendo la pioggia impedito il solito giro fino alla Collegiata del S. Sepolcro. La succennata Reliquia restò esposta sopra dell'Altar Massimo per l'adorazione delle 40 Ore; e Martedì al mezzogiorno dopo la processione all'intorno del vastissimo Tempio Metropolitano, in cui fu parimente portata da Sue Eminenza il Sig. Cardinale Arcivescovo, è stata rialzata all'ordinario suo Deposito».

834 BORRONI, *Diario milanese*, N. 1 suss. (1737), pp. 14-5. Benché non menzioni la presenza della principessa Maria Teresa, il *Giornale di Milano* dell'8 maggio 1743 ragguaglia circa la funzione precisando che, in regime di sede arcivescovile vacante, l'8 maggio fu il vicario capitolare – e futuro arcivescovo – Giuseppe Pozzobonelli a sostenere in processione il crocifisso-reliquiario: «Venerdì della scorsa, giorno festivo dell'Invenzione della Santa Croce, dopo la Gran Messa, cantata a più Cori di Musica, calata dall'alta cima del Tempio, ove si conserva, la Sacra Reliquia d'uno de' Chiodi, co' quali fu crocifisso il Nostro Redentore, fu la medesima dall'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Arciprete Don Gioseffo Pozzobonelli Vicario Generale Capitolare portata il Processione dalla Chiesa Metropolitana a quella di Santo Sepolcro, precedendola il Clero Secolare e Regolare, le Confraternite, e le Compagnie della Santa Croce, ed accompagnandola, a guisa di costume, tutti i Tribunali, ed affollato numero di Cittadini, e Forastieri. La stessa Reliquia rimanendo esposta sopra dell'Altar Massimo per l'adorazione delle 40 ore, fu poi Domenica presso al mezzo giorno riportata al suo ordinario Deposito».

835 BORRONI, *Diario milanese*, N. 4 suss. (1742), pp. 17-21.

836 BORRONI, *Diario milanese*, N. 16 suss. (1755), pp. 16-8.

837 BORRONI, *Diario milanese*, N. 16 suss. (1755), pp. 16-8.

838 Secondo la tradizione agiografica S. Miro di Canzo (1236-1300ca.) fu un santo eremita ritirato sulle montagne dell'alto Lario che, di ritorno da un pellegrinaggio a Roma, ottenne il particolare dono di far sgorgare copiose e fresche sorgenti d'acqua ovunque ve ne fosse necessità. Ritirato a vita eremitica in una spelunca sopra Canzo, nell'immaginario comune e nella devozione popolare S. Miro veniva invocato in caso di siccità, tanto che nel Settecento il governo di Milano mandava una delegazione ufficiale ad attingere l'acqua miracolosa alla fonte di Canzo per aspergerne i capi attorno alla città al fine di ottenere

Il culto delle reliquie costituisce un perno della devozione cattolica sin dall'età delle origini che, nella stagione della controriforma, assume un nuovo significato quale tratto distintivo della funzione anti-protestante della liturgia tridentina. L'acquisizione di reliquie ricevute in dono da benefattori, mecenati o ottenute dopo beatificazioni e canonizzazioni è motivo di allestimenti liturgici straordinari che non possono essere contenuti entro il perimetro delle chiese, giustificando processioni che irrompono nella quotidianità urbana. Il riallestimento di un altare della chiesa barnabita di S. Barnaba per accogliere alcune reliquie donate ai chierici regolari di S. Paolo da S. Carlo Borromeo, che le aveva ricevute dallo zio papa Pio IV, offrì l'occasione per allestire un triduo in rendimento di grazie il 22, 23 e 24 giugno 1759 che avrebbe trovato il proprio culmine nella processione con tre spine della Corona di Spine. Nonostante la stampa periodica milanese non ragguagli circa questi festeggiamenti, Borrani nel *Diario milanese* dedica ampio spazio al resoconto sottolineandone, insieme al gran concorso di devoti, anche una certa vena di superstizione che gli eventi atmosferici avversi che si scatenarono nei primi due giorni del triduo provocarono nei fedeli più semplici. Evocando il malcontento delle forze infernali atterrite per l'esposizione solenne di tre sacre spine, taluni giustificavano la bufera che, abbattendosi sulla chiesa di S. Barnaba, ne distrusse la paratura esterna rompendo anche i vetri delle finestre, infradiciando i replicati «cori di Musica, e Sinfonia» collocati proprio sotto di esse e creando scompiglio fra i numerosi avventori. Pensando che il peggio fosse passato, il secondo giorno numerosissimo popolo convenne in S. Barnaba per l'orazione panegirica del mattino e una benedizione, salvo essere nuovamente sorpresi da un temporale le cui folate di vento, penetrate dai vetri rotti nel giorno precedente, spensero le centinaia di candele che ardevano in chiesa facendo piombare l'ambiente nell'oscurità. Finalmente il terzo giorno il clima si distese e i preziosi reliquiari con le sacre spine poterono percorrere le contrade attorno alla chiesa barnabita passando dinnanzi al Collegio della Guastalla, sostando nella chiesa di S. Prassede delle cappuccine e rientrando, incolumi, in S. Barnaba: anche la buona riuscita della processione fu interpretata come un segno di benevolenza dal Cielo.⁸³⁹ Il riassetto del patrimonio immobiliare ecclesiastico milanese promosso dall'imperatore Giuseppe II negli anni '70 del Settecento ebbe fra i primi effetti la demolizione

la sperata pioggia. Tale devozione trova conferma nelle testimonianze ottocentesche di *Gli istituti scientifici, letterari ed artistici di Milano. Memorie pubblicate per cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo congresso storico italiano II di settembre MDCCCLXXX*, Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1880, p. 61 e GIOVANNI DE CASTRO, *Milano nel Settecento*, Fratelli Dumolard, Milano 1887, p. 121.

839 BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., pp. 16-20: «Un altro infelice incontro qui si deve notare, e questo accaduto ai Padri della Congregazione di S. Paolo nella Chiesa di S. Barnaba per la seguente loro funzione: Avendo i detti PP. Barnabiti fatto restaurare un Altare, per riporvi una grande quantità di Sagre Reliquie ricevute in dono da S. Carlo, che le aveva avute dal suo zio Papa Pio Quarto, determinarono di esporre alla pubblica adorazione almeno tre sacre spine del Nostro Signore, di celebrare solenne Triduo, e di farle portare in processione. Nella Chiesa per quanto lo permise la pittura, e l'architettura, di cui ella è ornata, fu disposto un bell'apparato con vago disegno, e vago pure si fu il disegno d'un Atrio eretto fuori della chiesa, tutto coperto di tele, di zendali, e di altri ornamenti con 3 Cartelloni [...] In ciascuno poi dei tre giorni, che furono 22, 23, e 24 [giugno] vi fu scelta Musica, e Sinfonia a più Cori sì per la Messa cantata di mattina, come per i Vespri verso sera. Nel 2° giorno, cioè a 23 verso le 22 ore sollevossi un fiero temporale, il di cui principio si fu un turbine così violento, che sradicò, e spezzò più alberi, persino tre di que' cos' grossi, che si veggono su la Piazza della Chiesa dei Padri Carmelitani Scalzi, sfasciò alcuni tetti, ruppe molti vetri, e recò altri gravi danni. Fra questi v'è appunto, che scompaginò, e distrussì, e gettò a terra il già detto Atrio, spezzandone i pali, e fracassando ogni cosa. Sembrando poi acquietato il temporale, portossi alla detta Chiesa il Popolo per assistere ai Vespri, ma appena cantato il primo Salmo scoppiò il temporale in una dirotta pioggia, la quale trovando l'adito per esser rotti i vetri entrò in Chiesa impetuosamente, sicché prima di tutti ne furono bagnati i Virtuosi di Musica, e Sinfonia, e poi tutto il popolo, il quale trovandosi di più allo scuro per essersi tutt'ad un tratto estinte e le Torcie, e le Candele, si mise in tale costernazione, che non si può esprimere. Ma qui ancora non finirono le disgrazie di que' Padri, imperciocché nella mattina del di seguente. In cui per esser il terzo giorno v'era anche orazione panegirica, sollevossi altro temporale, e per tutto il tempo che durò la stessa orazione vi furono sempre tuoni, e dirotta pioggia. Al veder tali cose ciascuno può immaginarsi le dicerie, e le varie proposizioni del volgo: chi dicea, che tutto era effetto della rabbia dell'Inferno, il quale mal volentieri soffriva che si esponessero all'adorazione quelle Sagre Spine: chi dicea che quelle non erano veramente tali, Ma a dispetto dell'Inferno, ed a confusione dei cianciatori cessò la pioggia nel doppio pranzo di quel giorno, mentre dovea farsi la Processione, cio per esser nuova, e straordinaria concorse in gran folla il popolo per vederla. Questa sortendo dalla Chiesa s'inviò per la contrada della Guastalla alla Chiesa di S. Prassede delle MM. Capuccine, sul di cui Altar Maggiore si ripose per brev'ora il Sagro Reliquiario, e poi per la stessa strada se ne ritornò a S. Barnaba. L'ordine poi della medesima era questo: Precedeano i Padri Barnabiti dei due Collegi S. Barnaba, e S. Alessandro; quindi un numeroso soave concerto di Sinfonia; di poi sotto Baldacchino le di cui aste tenevans da 8 Sacerdoti Secolari con veste, cappa talare, portavasi il Reliquiario delle dette 3 Sagre Spine da Mons.^r Gallarati Vescovo di Lodi, e per ultimo andavano in seguito 104 Cavalieri con Torcia».

del vetusto oratorio di S. Giovanni Battista situato dirimpetto alla chiesa benedettina di S. Simpliciano; alla confraternita di rito romano che lì aveva sede fu affidata la chiesa di S. Maria della Consolazione al Castello dalla quale erano stati allontanati gli agostiniani, accorpati fra le vicine fondazioni di S. Marco e S. Maria Incoronata. Il 1 maggio 1770 fu organizzato il solenne corteo con cui la confraternita già di S. Giovanni Battista prese possesso della chiesa di S. Maria della Consolazione al Castello con un'ordinata processione cui presero parte tutte le confraternite di rito romano della città per accompagnare, fra due cori di sinfonia da fiato, la traslazione delle reliquie da un luogo di culto all'altro.⁸⁴⁰ Festeggiamenti, apparati e musica straordinaria venivano approntati anche in occasione della ricognizione canonica e della traslazione delle reliquie all'interno delle chiese: lo *Zodiaco della Chiesa milanese* (1650) descrive con dovizia di particolari il sopralluogo rituale e la ricollocazione delle reliquie di S. Calimero, uno dei santi vescovi di Milano, sotto l'altare dell'omonima chiesa.⁸⁴¹ Nel 1753 nella collegiata di S. Nazaro fu riedificata la cappella dedicata a S. Ulderico e, «con solennità di Musica, e apparato» fu celebrata la traslazione delle reliquie del santo vescovo di Augusta sotto e sopra il nuovo altare marmoreo.⁸⁴² La ricognizione delle reliquie del martire S. Celso nell'omonima chiesa affidata alle cure dei padri scopettini si svolse con grande solennità nel 1777,⁸⁴³ tuttavia soltanto cinque anni più tardi il cardinale Pozzobonelli poté collocare il copro del santo sotto la mensa dell'altare maggiore della chiesa adiacente al santuario di S. Maria del Miracoli.⁸⁴⁴

I lavori di restauro e riammodernamento dello scuorolo di S. Carlo condotti a conclusione dell'anno giubilare del 1750 culminarono nel settembre dell'anno successivo con una storica processione delle reliquie del santo copatrono di Milano ricollocate in una nuova teca in argento e cristallo. Intronzato sull'altare maggiore del Duomo per tre giorni, dal 19 al 21 settembre,⁸⁴⁵ il corpo del Santo Arcivescovo fu oggetto dell'ininterrotta venerazione dei milanesi, del numerosissimo clero e dei forestieri che accorsero per assistere alle funzioni pontificali celebrate dal cardinale Pozzobonelli e dall'elemosiniere del re di Sardegna cardinale Carlo Vittorio Amedeo delle Lanze: fu questa la processione più affollata di cui le cronache milanesi tengano traccia. Il *Diario milanese* di Borrani dedica trenta pagine alla descrizione dell'apparato, delle funzioni, dei moltissimi cavalieri e nobili convenuti, della sceltissima musica eseguita

840 BORRANI, *Diario milanese*, N. 19 suss., pp. 19-20: «Avendo i RR. Padri Agostiniani del Convento dell'Incoronata abbandonato per ordine Regio la Chiesa di Santa Maria al Castello, come dirassi nel fine di questo alla p. 57, fu consegnata la medesima ai Confratelli dell'Oratorio di S. Giovanni Battista presso la Basilica di S. Simpliciano, per liberarli così dalle gravi controversie, in cui trovavasi da gran tempo con que' Monaci. In giorno 1 [maggio 1770] adunque di detto Mese fu scelto dai detti Confratelli per portarsi pubblicamente dall'antico loro Oratorio alla nuovamente acquistata Chiesa, e far nello stesso tempo il solenne Trasporto delle Sacre Reliquie, che ivi possedevano. Precedeano sotto il proprio loro Confalone, e con lieto concerto di più Stromenti a fiato tutte le Scuole d'abito, di Rito però Romano, com'era la già detta Scuola, avendo ciascuno dei Confratelli candela in mano; Seguivano poi i RR. Padri Cappuccini del Convento sito in P. Vercellina; Quindi il Venerando Capitolo della Chiesa di S. Tomaso in Terramama con numeroso accompagnamento di Clero, e con altro Concerto di Sinfonia. Sotto ricco Baldacchino poi vedeasi una ben adornata Machina, su di cui stavano collocate n. 4 Casette di Reliquie, n. 4 Ostensorj con altre, e nel mezzo una Reliquia della S.a Croce. Finalmente coronavano la Processione i già detti Confratelli, essendo ciascuno accompagnato da un Priore delle precedenti Confraternite».

841 *Zodiaco della Chiesa milanese dedicato alli molto illustri signori Lodovico, Pietro, e Raffaello fratelli Castelli*, Gio. Battista e Giulio Cesare Malatesta, Milano 1650, pp. 102-16.

842 BORRANI, *Diario milanese*, N. 14 suss., p. 11: «a 4 [luglio 1753] nella Basilica Nazariana con solennità e di apparato, e di Musica fu collocato sotto l'Altare della nuova Capella del Santo Vescovo Uldrico il di lui Sagro Corpo, e sopra lo stesso Altare la Sagra Testa».

843 BORRANI, *Diario milanese*, N. 35 suss. (1777), pp. 39-42.

844 BORRANI, *Diario milanese*, N. 40 suss., pp. 53-4: «a 22 [luglio 1782] quel Sagro Corpo di S. Celso Martire, che dopo la ricognizione seguita nel 1777 e notata in quel Diario alla p. 39 si tenne nascosto in un Armadio della Sagrestia della Chiesa sua propria situata presso il santuario di Nostra Signora de' Miracoli, fu di là levato, e coll'intervento di Monsig.^r Valentini Vicario Generale dell'Eminentissimo Arcivescovo Pozzobonelli venne riposto dietro al nuovo Altare Maggiore [...] Le due antiche Casse di sasso poi, che richiudevano la terza di legno, siccome ingombravano troppo il Coro così non furono messe in opera, ma in vece furono collocate nella nave laterale sinistra della Chiesa [...] Quindi nel giorno 28 dedicato al detto Santo, que' MM. RR. Canonici del S. Salvatore chiamati Scopetini ne celebrarono la solenne festa con Musica, Sinfonia ed Orazione panegirica».

845 *Ragguagli di Varj Paesi* del 22 settembre 1751: «Terminati con la medesima Pompa li Vespri Pontificali, la Congregazione degli Oblati tanto ecclesiastici, come Secolari, istrutta da S. Carlo, in attestato di devozione, e gratitudine, diede al suo glorioso Fondatore, passò dalla Chiesa Collegiata del Santo Sepolcro a venerare le Sacre di Lui Spoglie con un Concerto sceltissimo di Sinfonie, e ne lasciò alla di lui Tomba una rilevante Oblazione».

dalla cappella musicale della cattedrale a due cori e due organi e dello sterminato concorso di popolo che vide sfilare circa 12.500 persone fra sacerdoti secolari, regolari, chierici, confratelli, nobili, cavalieri, orfani e poveri inframezzati da decine di «cori di sinfonie da fiato» che precedevano l'urna contenente il corpo di S. Carlo.⁸⁴⁶ A futura memoria dell'evento fu inoltre data alle stampe la *Relazione del solenne trasporto del corpo di San Carlo Borromeo*⁸⁴⁷ dalla quale non si ricavano solo informazioni sul calendario liturgico degli appuntamenti predisposti ma anche sulla risonanza cittadina dell'evento⁸⁴⁸ e sui festeggiamenti allestiti *a latere* delle celebrazioni per intrattenere gli oltre centomila pellegrini intervenuti con fuochi d'artificio, esercitazioni militari e accademie sinfoniche sugli spalti del castello offerte dal governatore Gianluca Pallavicini.⁸⁴⁹

6. Processioni con statue e standardi di santi

La dimensione pubblica e comunitaria del culto trovava nelle frequenti processioni con le statue e gli standardi dei santi un'alternativa festiva, seppur ordinaria, alla traslazione delle reliquie che era riservata alle occasioni di maggior solennità o emergenza. Se la venerazione delle insigni reliquie della Vergine era prerogativa delle funzioni celebrate all'interno delle chiese, le processioni con le effigi dell'Immacolata, dell'Addolorata, della Madonna del Rosario o con gli standardi delle confraternite non erano un fenomeno devozionale così infrequente nella Milano d'età moderna. La statua è oggetto privilegiato di venerazione, insieme al crocifisso,⁸⁵⁰ non solo nei luoghi di culto ma anche nei crocicchi delle strade o sui pilastri fatti innalzare da S. Carlo al tempo della grande pestilenza per offrire conforto spirituale ai milanesi relegati in casa dal coprifuoco.⁸⁵¹ Talune steli devozionali sopravvivono tuttora nella topografia urbana

846 BORRANI, *Diario milanese*, N. 12 suss. (1751), pp. 12-51. L'evento di portata epocale è stato immortalato anche da tre incisioni conservate alla CRSB di Milano raffiguranti la nuova urna-reliquiario in cristalli e argento, il pontificale celebrato in Duomo secondo il rito ambrosiano dal cardinale delle Lanze e la macchina eretta dalla famiglia Borromeo sul sagrato della chiesa di S. Maria Podone per la sosta dell'arca contenente le spoglie del venerato antenato in occasione della processione cittadina.

⁸⁴⁷ *Relazione del Solenne Trasporto del corpo di San Carlo Borromeo*, [s.e.], Milano-Verona 1751.

⁸⁴⁸ *Relazione del Solenne Trasporto del corpo di San Carlo Borromeo*: «Succedeva in appresso sotto prezioso Baldacchino, dell'Arme della Città fregiato, la superba ricchissima Arca di Cristallo di Rocca legato in Argento, dono prezioso della regia munificenza del Re Cattolico Filippo IV, dove il Corpo del Santo è racchiuso; e fu questo tre volte in tal mattina salutato dalla grossa Artiglieria di questo Reale Castello, e dal Battaglione d'Infanteria schierato sopra la gran Piazza del Duomo».

⁸⁴⁹ *Relazione del Solenne Trasporto del corpo di San Carlo Borromeo*: «E' costume di questa Nobiltà, e del Popolo Milanese di portarsi verso la sera a prender aria sulla grande Piazza di questo Real Castello, dove Sua Eccellenza suole dare tre volte alla Settimana dilettevole Sinfonia di numerosi, e scelti Strumenti. Piacque perciò alla Eccellenza Sua di ordinare, che la Domenica, e il Martedì vi fosse un distinto squisito concerto di Musica composto di sessanta de' più eccellenti Suonatori distribuiti a più ordini sopra la grande Orchestra in detto luogo costrutta, che continuarono a suonare per l'inoltrata notte al lume di numerose, e ben'ordinati fanali: trattenimento, che riuscì sommamente grato al numerosissimo Popolo concorso, ed alla Nobiltà sì Nazionale, che Forestiera, essendovi contate infino a Cinquecento carrozze».

⁸⁵⁰ Nelle cronache e nei documenti settecenteschi vengono fatte frequenti menzioni alle esposizioni solenni del crocifisso miracoloso presente dal 1675 nella chiesa delle cappuccine di S. Prassede in occasione di pubbliche necessità e richiesta dell'intervento divino nelle calamità e miserie della storia umana. Il crocifisso miracoloso fu donato alle monache nel 1675 da due parenti di un consacrato, fu ricoverato per qualche tempo nei locali di servizio della struttura e solo nell'aprile del 1676 esposto alla pubblica venerazione su un altare della chiesa. Responsabile di alcune guarigioni inspiegabili prima che la curia arcivescovile s'insospettisse e disponesse indagini d'approfondimento, nel momento in cui l'autorità ecclesiastica dispose la copertura del crocifisso con un tramezzo di legno l'effigie fu protagonista di due guarigioni miracolose che non lasciarono adito a dubbio. (cfr. ANNA PESTALOZZA, *Storia di una devozione: il crocifisso miracoloso di Santa Prassede a Milano*, «Archivio Storico Lombardo», CXVII (1991), pp. 120-24). Dal 1682 la pubblica venerazione del crocifisso miracoloso di S. Prassede non fu solo tollerata ma, anzi, incentivata nel caso di minaccia di guerre, epidemie, siccità, calamità naturali e guerre. Sino alla soppressione delle monache cappuccine il crocifisso restò esposto su un altare laterale della chiesa di S. Prassede, nel 1783 allontanate le cappuccine subentrarono le benedettine cacciate da S. Radegonda e con la demolizione della chiesa nel 1799 il crocifisso fu rilevato dalla duchessa Maria Varcalziel, particolarmente devota al simulacro. Per interessamento del prevosto Prati, il crocifisso miracoloso di S. Prassede nel 1810 fu accolto nell'omonima cappella della chiesa di S. Marco, dove si trova tutt'ora esposto entro un altare marmoreo.

⁸⁵¹ I cinque volumi della *Descrizione di Milano* di Serviliano Latuada (1737) annotano la storia, le devozioni e le compagnie di S. Croce che si radunano sotto ciascuna delle 'crocette' e delle stele sormontate da statue di vescovi.

meneghina e svettano come ricordo di un momento della storia in cui la forte matrice cristiana di Milano aiutò a superare momenti di crisi. Dedicate ai santi primi vescovi della chiesa ambrosiana, attorno alle *crocette* si radunavano in un primo tempo le molte compagnie della S. Croce che ancora non erano riuscite a edificare un oratorio per la propria preghiera o, almeno, a farsi ospitare sull'altare laterale di qualche chiesa. Sotto le *crocette* le compagnie di S. Croce si ritrovavano per devozioni paraliturgiche e pii esercizi che sovente prevedevano l'intonazione delle litanie dei santi, dei salmi penitenziali, dello *Stabat Mater* o di altri testi religiosi in lingua vernacolare cantati su semplici monodie o falsobordoni. Nei momenti di calamità i basamenti delle *crocette* erano trasformati in altari atti ad ospitare la celebrazione di messe nelle contrade: al centro del Verziere, la piazza del mercato, s'innalza la *crocetta* di S. Martiniano che, voluta da S. Carlo nel 1580, dal 1673 è sormontata dalla statua del Redentore.⁸⁵² I basamenti delle steli devozionali, servibili all'occorrenza come altari, venivano benedetti alla stregua di altri oggetti o suppellettili di culto con apposite funzioni: Borrani ricorda la benedizione della *machina* di S. Calimero – la stele situata nei pressi dell'omonima chiesa parrocchiale – impartita dal cardinale Pozzobonelli nel 1757 con l'intervento di numeroso popolo e il corredo dell'immane coro di musica e sinfonia.⁸⁵³ Benché la devozione processionale fosse preferenzialmente riservata ai simulacri del Cristo morto e della Vergine, scorrendo la stampa periodica e i diari s'incontra – pur con minor frequenza – il trasporto di statue di S. Antonio di Padova ad opera di confraternite ospitate in chiese francescane. Oggetto di spontanea devozione popolare più di altri santi, non solo i francescani conventuali di S. Francesco Grande dedicavano al Santo di Padova un ottavario in preparazione della festa del 13 giugno, ma anche i riformati di S. Maria del Giardino ne trasportarono in processione, nel 1749, una nuova statua scolpita a dimensioni naturali prima di collocarla definitivamente sopra un nuovo altare.⁸⁵⁴

7. L'edificio sacro nello spazio urbano: consacrazione di nuove chiese

L'intervento di Dio nella storia, invocato e riconosciuto con il canto di numerosissimi *Te Deum* per qualsivoglia fausta occasione, trova nell'edificazione di nuove chiese, nel loro restauro o nell'innalzamento di nuovi altari e cappelle un risvolto della medesima consapevolezza, allorché «fra le case degli uomini l'Altissimo pone una sua dimora». Nella sola città di Milano e nei suoi Corpi Santi le chiese officiate erano circa 300, a fronte di una popolazione urbana stimata attorno alle 110.000 unità. Ogni contrada aveva la sua chiesa, il suo oratorio, una stele o una delle *crocette* innalzate da S. Carlo ai tempi della peste, e il rintocco rassicurante delle campane scandiva la vita dei milanesi che spesso si trovavano a vivere letteralmente sotto l'ombra di un campanile. Rinchiuso nel tabernacolo o solennemente intronizzato sopra l'altare, il Santissimo Sacramento incarnava la coabitazione

852 PIETRO GHINZONI, *La colonna di Porta Vittoria in Milano*, «Archivio Storico Lombardo», IV (1887), pp. 83-149.

853 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss. (1757), pp. 24-5.

854 *Ragguagli di Varj Paesi* del 18 giugno 1749: «Correndo jeri [13 giugno 1749] la Festa del gran Taumaturgo S. Antonio di Padova, ed avendo i Signori Priore Francesco Germani, e Deputati della Scuola di detto Santo eretta nella Chiesa detta del Giardino de' PP. Minori Conventuali di questa città, fatta a loro spese formare al naturale da eccellente Scultore una nuova Statua di detto Santo con suo Portatile di ben'inteso disegno, e ricco d'oro, hanno gli stesso voluto con tale occasione contraddistinguere la loro divozione con solennizzare straordinariamente la detta Festa, preceduta da una Novena, fatta a spese de' Padri, e de' Devoti, con Musica e Sinfonia, e con gran copia di Cera, che formava una vaga, ed abbondante illuminazione alla Cappella del Santo, essendosi poi ne' secondi Vesperi dato principio alla sontuosa e magnifica Gesta con un raro, e ben'inteso Apparato, e Porte Trionfali con dotte Iscrizioni, allusive alla nuova Statua, e con più Cori di squisitissima Musica e Sinfonia formata da più acclamati Virtuosi di diverse Città in gran numero procurati per detta Funzione, i quali sotto la direzione del non mai abbastanza lodato Maestro di Cappella Sig. Giambattista San Martino Milanese hanno con universale applauso incontrato la comune approvazione non solo de' Cittadini, ma anche de' Forestieri, che in copia sono concorsi dalle Città circonvicine ad ammirare sì rara, e ricca Funzione; sendosi nella mattina di detto giorno recitato un dotto Panegirico dall'erudito Padre Maestro Pietra di dett'Ordine, e decorata la Festa con Messa Pontificale di questo Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Galarati degnissimo Vescovo nostro; e al dopo pranzo intervenendo il Corpo di questa Illustrissima Città, che si è portata alla medesima Chiesa con gran seguito di Carrozze ad assistere al Vespro, ed è intervenuta con torcie accese alla solenne Processione, fatta con la detta nuova Statua, preceduta da parte del Militare esistente in questa Città con ben disposta ordinanza, sendosi distribuiti in ogni Funzione Sonetti e Componimenti Poetici di varie sorti, scritti da diversi dotti Accademici, ed in fine chiusa la Festa con la Benedizione del Venerabile».

dell'Onnipotente fra gli uomini e riusciva a sovrapporre sulla planimetria urbana l'agostiniana *civitas Dei*. L'edificazione di una nuova chiesa arricchiva il tessuto urbano di un ulteriore luogo deputato ad accogliere la presenza reale di Dio, ove l'Eterno e l'umano si sarebbero incontrati nella celebrazione del sacrificio incruento e nella somministrazione dei sacramenti. Tale consapevolezza mosse i festeggiamenti straordinari allestiti nella Milano dell'estrema stagione controriformistica, quando i confratelli di S. Bernardino alle Ossa riedificarono *ex novo* il loro oratorio «in vaghe forme» barocche vicino al solenne e veneratissimo *memento mori* rappresentato dalla 'Casa dell'Ossa'.⁸⁵⁵ La gioia incontenibile e il concorso di popolo che si verificavano ogni volta che una nuova chiesa veniva dedicata o un nuovo altare eretto, attraverso funzioni, tridui, processioni e indulgenze concesse dalla elemosineria apostolica, fanno comprendere le espressioni di costernazione, sconforto e disorientamento che i cronisti cattolici registrano a partire dagli anni '70 del Settecento come conseguenza della secolarizzazione progressiva della geografia urbana perpetrata dalle soppressioni di confraternite e capitoli, e in periodo napoleonico, dalla demolizione di chiese e oratori.⁸⁵⁶

Alla dedicazione della nuova chiesa di S. Bernardino alle Ossa, celebrata con un triduo nei primi tre giorni di settembre del 1754 alla presenza del cardinale Pozzobonelli, fu dedicato l'opuscolo encomiastico *Ragguaglio [...] della dedizione fatta dall'Eminentiss. e Reverendiss. sig. cardinale arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli della nuova chiesa di S. Bernardino detta la Casa dell'Ossa di questa città di Milano*⁸⁵⁷ che consente di seguire le funzioni allestite nei tre giorni insieme a notizie sulla prassi liturgico-musicale e sulla risonanza che tali celebrazioni avevano nell'immaginario comune e nella quotidianità della vita cittadina. L'oratorio ricostruito iniziò a diffondere la voce delle sue campane e a reclamare la sua presenza nel paesaggio sonoro milanese il 24 agosto, dal 29 cominciò a rispondergli in un festoso gioco di echi il campanile dell'adiacente basilica prepositurale di S. Stefano in Brolo cui, nei giorni del triduo, il sacello era collegato da un passaggio coperto realizzato in architettura effimera e decorato dalle iscrizioni latine relative alle indulgenze concesse da papa Benedetto XIV a motivo dell'aggregazione della locale confraternita all'Arciconfraternita romana.⁸⁵⁸ L'ultimo giorno di agosto, alla sera, fu data comunicazione alla città delle funzioni che sarebbero state celebrate a partire dall'indomani «non cessando le Campane di dare i loro festosi segni, risuonava quell'ampia Piazza di un Coro di Trombe, e Timpani»;⁸⁵⁹ le facciate di S. Bernardino, di S. Stefano, degli edifici affacciati sulla piazza e sul vicino corso di Porta Tosa furono copiosamente illuminate. L'ordine pubblico fu garantito dai granatieri del reggimento Wetters, mentre le guardie svizzere in alta uniforme assistettero al triduo schierate dentro e fuori dalla chiesa. Per corrispondere alla «divozione del Popolo in gran numero» il capitolo dell'adiacente collegiata di S. Stefano nella prima mattina dell'1 settembre assicurò l'assistenza spirituale con la celebrazione di sessanta messe, in attesa che il corteo arcivescovile raggiungesse S. Bernardino per dare inizio all'articolata liturgia di dedicazione. Le poche decine di metri che separano il Palazzo Arcivescovile dal rinnovato sacello fornirono l'occasione per avviare un sontuoso corteggio: il cardinale Pozzobonelli era preceduto dalla croce processionale, da membri della confraternita e del capitolo di S. Stefano, da 12 «vaghi Angioletti» e da un coro di sinfonia da fiato.⁸⁶⁰ Ai cavalieri intervenuti in abito di gala, patroni e membri essi stessi della confraternita, era riservato un settore dell'ampio sagrato della basilica di S. Stefano ove poterono attendere che l'arcivescovo assumesse gli abiti pontificali serviti da musica e scelti rinfreschi. Coll'assistenza del capitolo di S. Stefano e di 18 chierici del Collegio Elvetico l'arcivescovo, rivestito del piviale, principiò il rito di dedicazione della chiesa al termine del quale, adornati gli altari con candelieri argentei e svelata la lapide posta in controfacciata a memoria dell'evento, celebrò la prima messa bassa sull'altare appena consacrato. L'intera durata della messa fu accompagnata «da un Motetto cantato dal celebre sig. Triulzi» e dalla presenza dei 12 vaghi angioletti con *cilostri* allineati lungo la balaustra marmorea

855 GIUSEPPE ARIENTI, *Nel Brolo: il santuario e l'ossario di S. Bernardino. Appunti di storia*, Sonzogno, Milano 1941.

856 Lo stillicidio delle chiese soppresse e demolite viene registrato in tempo reale dall'ex servita Marelli (FORCELLA, *Chiese e Luoghi Pii soppressi*) nell'ultimo scorcio del Settecento e, con meno regolarità, dal canonico Luigi Mantovani.

857 *Ragguaglio del solenne triduo celebrato nel mese di settembre dell'anno MDCCLIV*.

858 *Ragguaglio del solenne triduo*, pp. X-XII.

859 *Ragguaglio del solenne triduo*, p. XII.

860 *Ragguaglio del solenne triduo*, p. XIII.

dell'altare maggiore.⁸⁶¹ Dopo aver comunicato i confratelli, che offrirono un esempio edificante di adorazione per il Santissimo Sacramento, e dopo aver benedetto e distribuito abito e medaglie per i nuovi aggregati, il cardinale Pozzobonelli fece ritorno al Palazzo Arcivescovile mentre il capitolo di S. Stefano celebrava sugli altari di S. Bernardino altre messe in rendimento di grazie. In tarda mattinata le porte della chiesa si chiusero per consentire ai confratelli di riallestire gli altari esponendo nuovi arredi, candelieri e reliquie in vista delle funzioni che sarebbero state celebrate nel prosieguo del triduo.⁸⁶² L'anonimo estensore del *Ragguaglio* inserisce allora la descrizione della compagine vocale e strumentale assoldata per le liturgie mattutine e pomeridiane composta da 40 musicisti ripartiti sulle quattro logge appositamente aperte nei piloni che sorreggono la vasta cupola i quali, sotto la direzione del maestro di cappella Giovanni Cantù, eseguirono musica a due cori e due organi.⁸⁶³ Al *dopo pranzo* del primo giorno, verso le quattro del pomeriggio – le ore 22 secondo la scansione cronologica dell'ora italiana in vigore al tempo⁸⁶⁴ – le campane della basilica di S. Stefano e della chiesa di S. Bernardino invitarono i devoti ad un dotto panegirico tenuto dall'oblato Giovanni Angelo Giudici del Collegio Elvetico, seguito dalla solenne benedizione eucaristica impreziosita dal canto delle litanie e del *Tantum ergo* ad opera della nutrita compagine vocale e strumentale scritturata.⁸⁶⁵ Il terzo giorno il prevosto del Duomo e nipote dell'arcivescovo, don Filippo Visconti, celebrò la messa cantata conclusiva suggellata dal *Te Deum* di prammatica: le applauditissime musiche furono una nuova composizione del maestro di cappella Giovanni Cantù.⁸⁶⁶ Verso le cinque del pomeriggio il cardinale Pozzobonelli con il consueto corteggio si riportò nella chiesa di S. Bernardino, ulteriormente addobbata con i drappi cremisi previsti dalla norma ambrosiana per il culto eucaristico,⁸⁶⁷ per impartire l'ultima solenne benedizione eucaristica accompagnata dalla musica. A corollario del triduo, sorgendo la chiesa vicino alla veneratissima Casa d'Ossa, il lunedì successivo fu celebrata una solenne messa da requiem a suffragio delle anime purganti con l'intervento degli strumentisti e dei musicisti che avevano preso parte alle celebrazioni dei giorni precedenti.⁸⁶⁸ Finalità encomiastiche e cronachistiche muovono i confratelli di S. Bernardino nella stesura e stampa del *Ragguaglio* che si trova ad essere quasi testimone unico, per accuratezza, di una tipologia di festeggiamento organico nella complessità delle parti coinvolte nel fenomeno liturgico-musicale sui cui dettagli altre fonti tendono a non indugiare.⁸⁶⁹

861 *Ragguaglio del solenne triduo*, p. XIV. L'almanacco *Milano Sacro* segnala la presenza del tenore Francesco Trivulzi nelle cappelle musicali della basilica di S. Ambrogio e della collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala almeno fra il 1761 e il 1768. I ruoli della cappella musicale della cappella reale di S. Gottardo lo segnalano ancora in attività nell'organico dei musicisti palatini sino al 1788, anno della morte (cfr. ASMi, AG Culto P.A., b. 1079). Il medesimo musicista risulta aver calcato le scene teatrali di Milano, Parma, Pavia, Cremona e Verona fra il 1742 e il 1755.

862 *Ragguaglio del solenne triduo*, pp. XIV-XVI.

863 *Ragguaglio del solenne triduo*, p. XVII: «Invitò [il priore della confraternita] quaranta tra Musici, e Suonatori, li quali divisi nelle quattro loggie della Chiesa medesima, diretti dal celebre Maestro Sig. Giovanni Cantù, a due Organi, a doppio Coro accompagnarono mattina, e sera i Divini Uffici; oltre ad altro Coro di Trombe, e Timpani».

864 GIOVANNI PALTRINIERI, *Fine Settecento: ora italiana, ora francese*, «Quaderni di gnomica», V (2002).

865 *Ragguaglio del solenne triduo*, p. XVII: «Fattasi l'esposizione del Santissimo Sagramento da uno de' Molto Rev. di Sig. ri Curati della suddetta Chiesa Collegiata, si cantarono da sopra nominati Musici le Litanie della B.V., il Tantum Ergo, e si diede la Benedizione al Popolo dall'Ill.mo e Rev.mo Monsignor Aliprandi Canonico Ordinario della Metropolitana, e Priore generale delle Confraternite».

866 *Ragguaglio del solenne triduo*, p. XVIII: «Nel terzo giorno fu cantata la gran Messa dall'Ill.mo e R.mo Monsig. Giuseppe Visconti Proposto della Metropolitana, e Nipote dell'E.mo Sig. Cardinale Arcivescovo, assistito dagli Illustrissimi e Reverendissimi Monsignori Giulio Visconti, Paolo Calchi, e Giacomo della Porta pure Canonici Ordinari tutti in Mitra, e servito dal detto Chierico del Collegio Elvetico, quattro Vecchioni, e quattro Vecchione, secondo il rito metropolitano, coll'intervento pure di buon numero di Cavalieri, e Dame; avendo in questa occasione il mentovato Sig. Cantù Maestro di Capella fatta a tutta prova di suo valore, e sapienza, una nuova Composizione Musicale di assai piacevole invenzione, e terminata la Messa si cantò dal mentovato Monsig. Proposito il Te Deum».

867 Differentemente dal rito romano, il rito ambrosiano prevede paramenti rossi per il culto eucaristico (Corpus Domini, Giovedì Santo, esposizioni e adorazioni eucaristiche solenni e per la festa del Sacro Cuore).

868 *Ragguaglio del solenne triduo*, p. XIX: «Riconobbe la Ven. Confraternita nell'esito prospero di queste Sagre Funzioni il manifesto favore delle Anime Purganti. Quindi nel Lunedì seguente, giorno nove dello stesso Settembre fece celebrare un solenne Ufficio di Requie dal sudetto R.mo Capitolo di S. Stefano, coll'accompagnamento della medesima Musica, che servì nel Triduo Solenne».

869 I *Ragguagli di Varj Paesi* dell'11 settembre 1754 e BORRANI, *Diario milanese*, N. 15 suss. (1754), pp. 16-9 raccontano il triduo organizzato in S. Bernardino per la consacrazione della nuova chiesa.

8. Campane, salve di cannone e illuminazioni: la città compartecipa alle liturgie

Le pubbliche manifestazioni di fede che muovevano migliaia di milanesi, devoti e pellegrini fra una chiesa e l'altra per ascoltare eruditi panegirici, ricevere benedizioni e trarre benefici spirituali dalla celebrazione delle messe solenni è la rappresentazione della religiosità settecentesca, capace di plasmare la dimensione spirituale dei singoli e dell'intera società. La consacrazione di altari e chiese rimarcava la coabitazione di Dio fra gli uomini, il suono di centinaia di campane era richiamo costante della sua presenza nella quotidianità umana. Alle campane era affidata la diffusione di messaggi e comunicazioni di pubblica utilità, non solo l'invito a partecipare alle frequentissime funzioni allestite nelle chiese. Le *avemarie* del mattino e della sera, scandite dalle campane del Duomo e subito rilanciate da tutti i campanili della città, segnavano l'inizio e la fine delle attività lavorative dei milanesi adeguandosi, nella scansione temporale, alla durata naturale delle giornate secondo l'uso dell'ora di Roma. L'*Angelus* del mezzogiorno non segnava solo l'ora del *pranzo* ma, ricordando la recita della salutatione angelica, rispettava l'editto di papa Pio V che stabiliva il suono quotidiano delle campane in rendimento di grazie e memoria della vittoria a Lepanto. Proprio nella metà del Settecento si consolidò la tradizione milanese del sistema di suono 'ambrosiano' per le campane che consentiva di suonare a concerto da vivo o da morto agevolando la circolazione di informazioni con il primo *social media* urbano *ante litteram*.⁸⁷⁰ Eventi di rilevanza cittadina, nazionale o internazionale venivano comunicati attraverso un'ora di suono vespertino continuativo delle campane di tutti i campanili. La celebrazione in cattedrale o in altre chiese di *Te Deum* intonati per l'elezione del papa⁸⁷¹ e degli arcivescovi ambrosiani,⁸⁷² per vittorie militari, successi diplomatici o lieti

870 Dotando i campanili di campane intonate secondo una scala di tre, cinque o otto gradi congiunti e migliorando la tecnologia della loro incastellatura con ruote atte ad assicurarne le corde e sistemi di contrappeso, i campanari ambrosiani riuscivano a controllare la salita e la discesa dei sacri bronzi in modo da comporre scale ascendenti e discendenti. Il concerto da vivo, caratteristico del suono festivo e della trasmissione di lieti eventi, prevede serie di scale ascendenti e discendenti per grado congiunto, mentre il concerto funebre alternava momenti di suono a distesa al rintocco delle singole campane dalla più acuta alla più grave; il lutto papale, imperiale e regale era comunicato attraverso a lenti rintocchi della campana più grave del concerto. Tali sistemi di suono, codificati attraverso il XIX secolo, sono ancora conservati e praticati nella diocesi di Milano, in Lombardia e nei territori limitrofi. Il suono delle campane a martello veniva praticato in occasioni di particolare calamità per avvertire la popolazione del pericolo imminente, generalmente di incendi. Il *Diario milanese* di Borrani mostra come le campane partecipassero alla diffusione di notizie a livello cittadino raccontando come il suono a martello delle campane di S. Pietro dei Pellegrini e S. Rocco in Porta Romana per segnalare il pericolo imminente di un'inondazione fosse stato da alcuni interpretato come allarme per il fuoco e, nonostante le abbondanti piogge, accorsero i pompieri: «a 1 [novembre 1777] di notte le continue dirotte piogge, di cui sopra s'è accennato, cagionarono la crescita dell'acqua fuori dalle Fosse situate presso le mura della Città inondando prati e vigne, facendo cadere un muro di cinta al così detto Foppone fuori di Porta Romana ed entrando in Città ad allagarne i Sobborghi, quello specialmente della detta Porta Romana, in cui l'acqua inoltrossi fino quasi alla Chiesa della Commenda. Nelle Chiese allora di S. Rocco e S. Pietro de' Pellegrini furono suonate le Campane a martello, onde in mezzo a tale disgrazia accadde un fatto veramente ridicolo, cioè che giudicandosi esser quello un segno di incendio, accorsero alcuni Portatori con le loro Brende piene d'acqua, quando per altro di acqua ve n'era anche troppa quantità. Per somministrare poi il vitto agli abitanti nel detto Sobborgo fu necessario servirsi di una barchetta per tutto il giorno 2, e frattanto venne dato altrove lo scarico all'acqua, e così cessò a poco a poco l'inondazione». (BORRANI, *Diario milanese*, 35. 1 suss. (1777), p. 81).

871 Avuta conferma da parte del cardinale arcivescovo Pozzobonelli dell'avvenuta salita al Soglio pontificio di Giovanni Vincenzo Ganganelli nel 1769 con il nome di Clemente XIV tutti i campanili della città parteciparono ai milanesi la lieta notizia, come ricordato da BORRANI, *Diario milanese*, N. 28 suss, pp. 45-8: «Appena ricevuta tale notizia i PP. Minori Conventuali fecero illuminare con grande copia di Torcie il Recinto esteriore del loro Convento e della Chiesa di S. Francesco fra 'l suono festevole delle Campane, ed un numeroso soave concerto di Stromenti, sì a corda, come a fiato, e ciò per 3 sere dei di 23, 24 e 25 [maggio 1769]. Avutane quindi la conferma coll'Avviso spedito dall'Em.mo nostro Arcivescovo seguì nella sera del di 27 per ordine di Monsig.r Vic. Generale il suono di tutte le Campane per un ora continuata in tutte le Chiese Secolari, e Regolari, ed anche della Monache».

872 L'elezione dell'arcivescovo Stampa e la sua creazione cardinalizia furono festeggiate dal suono festoso delle campane di tutta la città di Milano come testimoniato da BORRANI, *Diario milanese*, N. 1 suss. (1737), p. 2: «Quindi dalla Curia Arcivescovile furono ordinate le solite dimostrazioni d'allegrezza insieme, e di rendimento di grazie come il suono delle Campane di tutta la città per un'ora intiera» e p. 9: «Quindi preceduto nella sera antecedente il suono delle Campane di tutte le Chiese». La designazione del vicario capitolare Giuseppe Pozzobonelli quale nuovo arcivescovo di Milano nel 1743 fu annunciata e festeggiata «Alla prima ora della notte si suonarono alla distesa tutte le Campane di questa vasta Metropoli, celebrandosi dappertutto per grande sua sorte l'acquisto del novello Pastore, in cui le Virtù più qualificate fanno sì vaga e decorosa comparsa» (*Giornale di Milano* del 19 giugno 1743); in rendimento di grazie per la nomina e per invitare i milanesi a pregare per il suo nuovo incarico l'arcivescovo eletto dispose per tre giorni il suono festoso delle campane verso le cinque del pomeriggio

eventi della famiglia regnante⁸⁷³ era preannunciata dal suono delle campane della città, così come la morte del papa,⁸⁷⁴ dell'imperatore e dell'arcivescovo era comunicata con il suono funebre prolungato.⁸⁷⁵ I campanili non comunicavano solo con i rintocchi delle proprie campane l'adesione a lieti eventi, ma grazie alla sapienza dei paratori venivano ricoperti di torce e fanali trasformandosi in mirabolanti macchine di fuoco. Insieme alle facciate dei palazzi di patronato e delle chiese della famiglia religiosa dei festeggiati, i campanili punteggiavano con la loro presenza suonante e splendente i festeggiamenti pubblici a Milano sin dalla fine del XVI secolo. Per l'elezione dell'arcivescovo Pozzobonelli la chiesa di S. Giorgio al Palazzo, parrocchia territoriale del casato al cui fonte il novello pastore ricevette l'acqua lustrale, illuminò facciata e campanile nel giugno 1743;⁸⁷⁶ tale consuetudine risulta essere condivisa anche dal forese diocesano ove, per il medesimo avvenimento, illuminarono la torre campanaria anche le parrocchiali dei paesi infeudati dalla famiglia Pozzobonelli.⁸⁷⁷ I minori osservanti di S. Angelo nel giugno 1769 esultarono per l'esaltazione al sommo pontificato del francescano Clemente XIV mediante l'illuminazione del loro campanile.⁸⁷⁸

Parallelamente all'impiego delle campane come mezzo di comunicazione di notizie e avvenimenti di portata cittadina, la pratica moderna si è avvalsa anche della segnalazione acustica ottenuta dallo sparo a salve dei cannoni e dell'artiglieria dei contingenti militari di stanza in città.⁸⁷⁹ Il Real Castello di Milano,

per un'ora intera (cfr. *Giornale di Milano* del 26 giugno 1743: «Il di nuovo Eletto Illustrissimo e Reverendissimo nostro Arcivescovo Monsignor Gioseffo Pozzobonelli nel giorno seguente all'avviso trasmessogli della sua promozione al Governo di questa Chiesa Ambrosiana, fece pubblicare una sua Lettera Pastorale, con cui rivolgendosi co' più vivi sentimenti di umiltà e rassegnazione all'Altissimo Signor Dio, invita tutto il Clero, e Popolo a ringraziarlo, e ad implorare da essolui vigore e forza per sostenere il grave peso addossatogli; a tal fine ordinò, che Sabato scorso si sonassero verso le ore 22 tutte le Campane della Città per un'ora intiera, e cos' si facesse ne' due giorni seguenti». L'imposizione della berretta cardinalizia da parte dell'arcivescovo Pozzobonelli al milanese cardinale Durini nella cappella dell'arcivescovado giustificò il suono festoso delle campane di tutta la città per un'ora intera la sera antecedente alla funzione e il giorno stesso al termine della celebrazione: BORRANI, *Diario milanese*, N. 15 suss. (1754), p. 5: «Per maggior eccitamento poi del commun giubilo volle lo stesso nostro Arcivescovo, che nella sera antecedente si facesse in tutte le chiese il suono di tutte le Campane per un'ora intiera. [...] Ivi i due Sig.ri Cardinali inginocchiati sovra decoroso Faldistorio ascoltarono la S.a Messa privatamente celebrata da Mons.r Arciprete, ed accompagnata da varj Motetti, e finita questa passarono entrambi al Solio [...]. In appresso Mons.r Arciprete con Piviale bianco intonò l'inno Te Deum proseguito dalla Musica, nel qual tempo furono di nuovo suonate tutte le Campane in tutte le Chiese della Città».

873 Il 16 luglio 1741 «fu fatto il suono di tutte le Campane di questa Città per un ora continuata» (BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss. (1741), p. 44) per comunicare la vittoria delle truppe asburgiche a Presburgo, il 7 febbraio 1742 «col suono universale di tutte le Campane per un'ora intera» (BORRANI, *Diario milanese*, N. 4 suss. (1742), p. 2) fu partecipata la notizia dell'assedio del castello di Lintz. Il 29 novembre 1744 tutte le campane di Milano suonarono un'ora intera per annunciare l'abbandono della fortezza di Dumant da parte delle truppe gallispane (BORRANI, *Diario milanese*, N. 5 suss. (1744), p. 49); il 10 gennaio e 12 febbraio 1745 le campane della città suonarono a festa un'ora intera per annunciare i due Te Deum che l'arcivescovo Pozzobonelli avrebbe intonato in Duomo per la resa delle truppe prussiane e per il felice parto dell'imperatrice Maria Teresa (BORRANI, *Diario milanese*, N. 5 suss. (1744), p. 1 e 6); il suono festoso di tutte le campane della città di Milano sottolineò tutti i parti dell'imperatrice, ordinato di volta in volta dal governatore, dal conte plenipotenziario, dalle autorità civiche o dall'arcivescovo. La vittoria delle truppe asburgiche sul contingente prussiano giustificò il suono di tutte le campane della città il 25 giugno e 20 agosto 1757 (BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss. (1757), p. 13 e 28), nel clima belligerante degli anni '50 e '60 le campane suonarono ancora per comunicare vittorie il 3 agosto 1760 e nell'estate 1763.

874 *Corriere ordinario* del 16 aprile 1721: «L'avisio della Morte del Papa (Clemente XI) fu dato a questa Città d'ordine di quest'Emin. Arcivescovo col publico segno del suono di tutte le Campane di queste Chiese, essendosi fatto lo stesso per li due seguenti giorni; e Sabbato mattina si celebrarono in tutte le Chiese sudette gli Uffizii funebri». BORRANI, *Diario milanese*, N. 33 suss. (1774), pp. 44-50. Per la morte di papa Clemente XIV suonarono a morto tutte le campane della città per un'ora.

875 La morte dell'arcivescovo cardinale Pozzobonelli, occorsa il 27 aprile 1783, fu annunciata dal suono lugubre delle campane di tutta la città (cfr. *Notizie dal Mondo* del 6 maggio 1783).

876 *Giornale di Milano* del 26 giugno 1743: «Venerdi nell'insigne Collegiata Parrocchiale di S. Giorgio in Palazzo, ove fu levato dal Sagro Fonte Monsig. Pozzobonelli eletto nuovamente Arcivescovo, da quel V. Capitolo cantossi Messa solenne e Te Deum in rendimento di grazie all'Altissimo con scelta Musica, con vago apparato interiore ed esteriore, con l'intervento di numerosissima Nobiltà, avendo pure la sera precedente illuminato copiosamente la Facciata e Campanile con fanali, e cere».

877 Per l'elezione di monsignor Giuseppe Pozzobonelli alla cattedra milanese illuminarono il campanile le parrocchie di Vermezzo (cfr. *Giornale di Milano* del 3 luglio 1743), Binago e Buscate (cfr. *Giornale di Milano* del 24 luglio 1743) e di Vigentino (cfr. *Giornale di Milano* del 9 ottobre 1743).

878 MIGNATTI, *Scenari della città*, pp. 17-8 e BORRANI, *Diario milanese*, N. 28 suss. (1769), p. 55.

879 L'impiego delle salve di cannone come elemento caratteristico della partecipazione festiva cittadina milanese è una prassi seicentesca che permane in uso per tutto il Settecento e nel primo scampolo del secolo successivo, sino all'età della

situato nei pressi dell'antica Porta Giovia, era uno dei protagonisti del paesaggio sonoro milanese, non tanto per le continue esercitazioni militari pianificate dalle truppe ivi residenti, quanto per l'uso assiduo delle salve dei suoi cannoni nella partecipazione di informazioni di pubblica necessità e per amplificare la risonanza di festività religiose, processioni e *Te Deum*. Le vittorie militari, la stipula di trattati di pace, i compleanni dell'imperatore⁸⁸⁰ o i felici parti dell'imperatrice Maria Teresa⁸⁸¹ erano annunziate dalle salve di cannone del Real Castello e da altri scoppi provocati da petardi, mortaretti e dai fucili dei reparti militari schierati davanti alle chiese;⁸⁸² il medesimo corredo acustico poteva essere impiegato anche per i funerali da nobile, specialmente nel caso di comandanti militari o aristocratici legati all'esercito imperiale come il generale di battaglia don Antonio D'Escallar.⁸⁸³ Insieme alle campane, il ricorso allo sparo di truppe schierate dinnanzi alle chiese serviva ad estendere all'intera città le manifestazioni di compiacimento e gratitudine che si stavano celebrando all'interno dei sacri recinti: se la processione cittadina del Corpus Domini già nel XVII secolo era omaggiata dallo sparo dei cannoni del Real Castello al momento del passaggio del corteo sotto gli spalti,⁸⁸⁴ il ricorso alla più controllata – e temporizzata – scarica di fucili consentiva di informare la contrada e l'intera città dei due momenti culminanti di ciascuna celebrazione: l'elevazione e il canto del *Te Deum*. Tale pratica risulta ancora documentata dal Borrani nel 1783 durante i festeggiamenti cittadini celebrati nella basilica di S. Ambrogio per l'elezione alla cattedra arcivescovile di Filippo Visconti.⁸⁸⁵ Le salve di cannone e gli scoppi di artiglieria durante la celebrazione di messe solenni e il canto dei *Te Deum* mette in luce il ruolo ricoperto dalla gerarchia militare non solo nel quadro politico e bellicoso ma anche, nel caso di una città come Milano dotata di un castello con proprie guarnigioni, nella quotidianità della vita della capitale. La presenza di una cappella dedicata al SS. Sacramento e a S.

Restaurazione. Raccogliendo resoconti, ragguagli giornalistici e testimonianze antiche le opere di erudizione ottocentesca e gli studi contemporanei sul paesaggio sonoro e la dimensione festiva milanese citano ripetutamente il ruolo affidato alle salve di cannone, agli spari di artiglieria e ai mortaretti. Si vedano, ad esempio, MIGNATTI, *Scenari della città*, CARPANI ROBERTA, *Le feste e la città in età moderna: culture, drammaturgie e continuità a Milano nel primo Seicento*, Educatt, Milano 2000 e ROMANO CANOSA, *Milano nel Seicento: grandezza e miseria nell'Italia Spagnola*, Mondadori, Milano 1993.

⁸⁸⁰ *Corriere ordinario* del 21 ottobre 1716: «Giovedì scorso si celebrò il Compleanno dell'Imperatore nostro Monarca; e si fece vedere questa Nobiltà in Gala, come pure li Ministri tanto Politici, che Militari, e nella sera vi fu una bellissima veglia in Castello sotto lo sparo di tutta l'Artiglieria».

⁸⁸¹ Il «parto maschile» dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria il 22 marzo 1741 fu salutato al castello con «la scarica dei cannoni, anche una magnifica Salva coi Mortaletti» sulla piazza del Duomo (cfr. BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss. (1741), p. 7). Per la medesima espressione di gioia i cannoni del castello tuonarono il giorno successivo, 23 marzo, alla mattina per la messa solenne celebrata nella collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala e il pomeriggio per il *Te Deum* cantato nella basilica santambrosiana (cfr. BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss. (1741), p. 9).

⁸⁸² Una delle celebrazioni cittadine allestite in rendimento di grazie per il già citato «parto maschile» dell'imperatrice fu organizzata il 26 maggio 1741 nel santuario regio-imperiale di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso. Oltre al *Te Deum* intonato da 60 parti di musica l'atmosfera festiva fu «sotto la scarica di luna lunga magnifica Salva in vicinanza della Chiesa, come pure dal cannon del Castello» (BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss. (1741), p. 33). La consuetudine di salutare i parti dell'imperatrice con salve di cannoni, scariche di artiglieria e mortaretti viene documentata dal *Diario milanese* di Borrani e dalla stampa periodica senza soluzione di continuità fra il 1741 e il 1756. Gli avanzamenti delle truppe asburgiche in battaglia e il loro vantaggio negli assedi in atto meritò, il 24 giugno 1757, la scarica a salve dei cannoni del castello, così come nei medesimi mesi altri successi riportati sul campo verranno comunicati ai milanesi attraverso gli scoppi dell'artiglieria (BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss. (1757). Una vittoria austriaca sulle armate prussiane nell'ambito della Guerra del Sette anni venne festeggiata a Milano il 4 dicembre 1759, memoria liturgica di S. Barbara, patrona dei militari, nella cappella del Real Castello con apparati, musica e illuminazione. Durante il canto del *Te Deum* di prammatica non tuonarono solo i cannoni della fortezza ma anche i moschetti di un reggimento schierato all'esterno della chiesa: BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., p. 56: «Nel giorno 4 [dicembre 1759] poi celebrandosi nella regia Capella del Castello la festa di S. Barbara, dopo la Messa cantata con Musica, e Sinfonia fu cantato il *Te Deum*, essendosi in tal tempo fatta la scarica di alcuni Cannoni, e dei fucili d'uno Staccamento dell'inclito Reggimento Clerici schierato avanti la detta Capella».

⁸⁸³ BORRANI, *Diario milanese*, N. 24 suss., p. 1: «a 3 [gennaio 1764] nella Chiesa del Reale Castello con grande concorso e del Ceto militare, e della Nobiltà, e sotto lo sparo sì del Cannone, come della Moschetteria furono celebrate solenni esequie al fu Ill.mo Sig.r D. Ant.º D'Escallar Generale di Battaglia, e Commend.e del detto Castello, e nella Chiesa del med.º gli fu data sepoltura».

⁸⁸⁴ BOSATRA, *Visti da Vienna*.

⁸⁸⁵ BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 118: «La Messa, ed il *Te Deum* cantaronsi a più cori di Musica, e Sinfonia, cui stettero presenti in Corpo il detto Tribunale, e il Sig.ri 60 Decurioni, oltre l'Uffizialità, e la Nobiltà in numero copiosissimo. Nel tempo dell'elevazione, nel finir della Messa, e nel principio del *Te Deum* eseguì tre scariche dei fucili un Battaglione di Granatieri schierato sulla vicina Piazza».

Barbara all'interno delle mura del Real Castello e il ricorso ai contingenti militari durante le funzioni, sia per questioni di ordine pubblico che per rappresentanza, mostrano come l'impianto valoriale cristiano sotteso alla società d'antico regime non esentasse i corpi militari ma, anzi, assorbisse anche i soldati in una visione globale di ordine e di edificazione.

8.1. Musica, cannoni e fucili: la festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande

A differenza delle funzioni allestite a beneficio delle truppe nella cappella interna del Real Castello, la festa di S. Giovanni Nepomuceno (1345ca-1393)⁸⁸⁶ celebrata nella chiesa di S. Francesco Grande vedeva convergere nel massimo tempio francescano migliaia di soldati stanziati a Milano per rendere omaggio al loro santo protettore. La devozione per il santo praghese approdò in città insieme ai contingenti «dell'inclita nazione Alemanna» nel terzo decennio del XVIII secolo dopo l'allontanamento definitivo degli spagnoli e l'ingresso dello Stato di Milano nella sfera d'influenza diretta dell'impero asburgico. Dopo l'approvazione del culto nel 1721⁸⁸⁷ e i primi festeggiamenti approntati nella collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala, la devozione per il Santo boemo prese sempre più piede, tanto da richiedere nel 1724 l'intonazione di un oratorio centone con musiche di Giacomo Macchi e Giuseppe Sammartini,⁸⁸⁸ la recita di un panegirico nel 1725⁸⁸⁹ e l'erezione nel 1727 di una statua dedicata al medesimo taumaturgo nella piazza d'armi del Real Castello.⁸⁹⁰ Il *Diario milanese* di Borrani e la stampa periodica attestano almeno fra il 1741 e il 1770 la celebrazione a giugno di una solenne festa con musica nella chiesa di S. Francesco Grande in onore di S. Giovanni Nepomuceno, tuttavia non è improbabile rintracciare la radice di tali festeggiamenti proprio in occasione della canonizzazione del 1729. L'organizzazione delle funzioni, ordinariamente demandata alla confraternita intitolata al Santo praghese, poteva essere assolta completamente o in parte da famiglie aristocratiche che commissionavano le musiche ai migliori maestri di cappella della città e reclutavano i solisti vocali e strumentali più applauditi. Nessun'altra celebrazione annuale è così ben documentata dalle fonti settecentesche: la stampa periodica milanese pubblica senza soluzione di continuità un ragguaglio della funzione canonizzando una formula che torna a ripetersi identica a se stessa nella quale vengono modificati soltanto i nomi degli eventuali casati che si erano fatti promotori dell'allestimento, dei celebranti e del maestro di cappella scritturato. La festa di S. Giovanni Nepomuceno era articolata in tre momenti rituali: una messa solenne in mattinata, il vespro pomeridiano preceduto dalla recita di un erudito panegirico in lode del santo o da un concerto strumentale e la benedizione eucaristica serale conclusiva. L'appuntamento annuale dedicato al Santo di Praga conquista

886 Beatificato nel 1721 e canonizzato nel 1729, S. Giovanni Nepomuceno fu canonico della cattedrale di Praga e confessore della regina di Boemia, ucciso per annegamento dal re Venceslao per essersi rifiutato di non rispettare il segreto del confessionale. Per tale ragione, a fronte di un culto inizialmente locale, papa Benedetto XIII ne dispose la canonizzazione e affidò al suo patronato l'opera dei confessori e di quanti si trovino in pericolo di annegare. Il culto di S. Giovanni Nepomuceno fu importato nello Stato di Milano dalle truppe asburgiche, tanto che sue effigi erano visibili non solo nella piazza d'armi del castello e sulle mura nei pressi di Porta Orientale ma un suo simulacro era stato collocato anche nella cappella posta sul ponte coperto di Pavia.

887 *Corriere ordinario* del 1 ottobre 1721: «Per ordine di questo Emin. Sig. Arcivescovo è stato affisso ne' luoghi pubblici, e Sagrestie della Città, e Diocesi, il Decreto della Sagra Congregazione de' Riti, approvato da S. Santità, alle piissime istanze del nostro Augustissimo Imperatore, che dà facoltà di celebrare l'Offizio, e la Messa del glorioso Martire S. Giovanni Nepomuceno, Canonico della Metropolitana di Praga, nel giorno 16 Maggio, di rito doppio nella Boemia, e di semidoppio nella Germania, e Stati Ereditarij dell'Augustissima Casa».

888 *La calunnia delusa, oratorio in onore di S. Giovanni Nepomuceno taumaturgo della Boemia, da recitarsi nella regia ed imperiale cappella di Santa Maria della Scala nell'ultimo giorno del di lui Ottavario che corre il dì 23. di maggio*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano [1724].

889 *La lingua panegirista del cuore. Panegirico in onore del B. Giovanni Nepomuceno recitato nella regia imperiale cappella di Santa Maria della Scala alla presenza dell'eccellentissimo signor conte Gerolamo Colloredo capitano generale, e governatore per S.M.C., e C. dello Stato di Milano & C. nel dì 29. maggio 1725 dal molto reverendo prete Tommaso Gipponi dottore di S. Teologia, e curato di S. Martino in Nosiggia di Milano, accademico fra li faticosi il considerato. E dedicato al sudetto eccellentissimo signore dalli nazionali tedeschi*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1725.

890 La statua in granito di S. Giovanni Nepomuceno raffigurante il Santo con i suoi attributi canonici è ancora visibile nella prima corte del Castello Sforzesco innalzata su una colonna di pietra grezza. VINCENZO FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, Milano, Giuseppe Prato 1892, vol. 10. Benché allora Giovanni Nepomuceno fosse ancora solo beato – sarebbe stato canonizzato due anni più tardi da Benedetto XIII – l'esercito asburgico volle onorare il suo santo protettore con una statua in marmo di Candoglia da innalzare nella piazza d'armi del Real Castello, affidandone la realizzazione a Giovanni Dugnani.

una posizione nell'affollato paesaggio sonoro milanese non solo per la qualità e copiosità della musica proposta ma anche per la singolare abitudine di rompere il muro di separazione che divideva la dimensione celebrativa interna dalle ordinarie occupazioni della città con lo sparo a salve di un reggimento d'armata all'elevazione della messa. Gli abitanti delle contrade situate vicino alla chiesa di S. Francesco Grande e tutta la città erano chiamate a onorare il momento più alto della messa, quando il sacerdote eleva verso il crocifisso d'altare il pane e il vino consacrati, rivolgendo un pensiero alla celebrazione in corso e partecipando alla gioia dei confratelli organizzatori e dei militari convenuti. Le salve di fucili sparate dai militari disposti sul sagrato della chiesa in concomitanza dell'elevazione della messa sono l'elemento che più ha colpito il sacerdote Borrani, tanto che nelle sue recensioni della festa di S. Giovanni Nepomuceno,⁸⁹¹ più di un elenco di dame e cavalieri intervenuti, di maestri di cappella o musicisti scritturati, figura sempre questa particolare manifestazione di giubilo. Rispecchiando i *desiderata* dell'aristocrazia urbana in materia di mecenatismo e autorappresentazione, la redazione dei fogli periodici settimanali milanesi annota i nomi delle famiglie aristocratiche che annualmente hanno provveduto all'organizzazione della festa in onore di questo santo sostenendo le ingenti spese per gli apparati, per la commissione delle nuove musiche e per la loro esecuzione. Pur appoggiandosi alla sede centrale dei francescani conventuali, la chiesa di S. Francesco Grande, la compagine vocale e strumentale cooptata per le funzioni dedicate al patrono delle forze armate asburgiche muta di anno in anno, così come i mecenati non si avvalgono esclusivamente dell'opera di Giovanni Battista Sammartini, maestro di cappella dei religiosi, ma affidano ai migliori musicisti della città la composizione delle nuove musiche e la loro direzione. La festa del 1745 fu sovvenzionata dal maresciallo castellano don Annibale Visconti «con più Cori di sceltissima numerosa Musica e Sinfonia»;⁸⁹² per interessamento della confraternita di S. Giovanni Nepomuceno e del conte Ferdinando Bonaventura di Harrach la festa del 1748 fu impreziosita dalle composizioni del nuovo maestro di cappella del Duomo, Gianandrea Fioroni e dalla scarica di artiglieria al *Sanctus* della messa solenne.⁸⁹³ I tre anni successivi le nuove musiche furono commissionate a Giuseppe Paladino,⁸⁹⁴ nel 1750 – forse in concomitanza con l'anno giubilare – la cronaca riferisce di

891 Borrani dedica qualche cenno alla festa di S. Giovanni Nepomuceno in sette occasioni (1741, 1748, 1749, 1750, 1751, 1753 e 1758); l'appunto sulla funzione del 22 giugno 1749 conta 500 militari schierati sul sagrato della chiesa di S. Francesco: «a 22 [giugno 1749] celebrandosi nella Chiesa di S. Francesco la festa di S. Gio. Nepomuceno fu fatta la scarica dei fucili da 500 Soldati schierati su la Piazza, e di 24 pezzi d'Artiglieria nel Castello» (BORRANI, *Diario milanese*, N. 10 suss., p. 6), quello dell'anno successivo specifica che insieme al battaglione schierato al momento dell'elevazione tuonarono anche 24 cannoni del Real Castello: «a 21 [giugno 1750] nella Chiesa di S. Francesco celebrossi solenne decorosa Festa ad onore di S. Gio. Nepomuceno coll'intervento dell'Ecc.ma Sig.ra Cont.a Governatrice, Cavalieri, Dame, ed Uffizialità Alemana; E all'Elevazione della Messa Cantata vi fu in Castello la scarica di 24 Cannoni, e su la Piazza della Chiesa la triplicata scarica de' Fucili di n Battaglione del Reggimento Andlau ivi schierato» (BORRANI, *Diario milanese*, N. 11 suss., p. 8).

892 *Giornale di Milano* del 30 giugno 1745: «Domenica scorsa nella Basilica di San Francesco de' PP. Conventuali fu fatta celebrare dall'Inclita Nazione Alemana solenne Festa, con più Cori di sceltissima numerosa Musica e Sinfonia, ad onore del glorioso Sacerdote e Martire San Giovanni Nepomuceno, a cui lode fu anche recitato elegantissimo Panegirico, essendosi scaricato all'Elevazione della Gran Messa, per ordine di Sua Eccellenza il Sig. Marchese Maresciallo Don Annibale Visconti Castellano, il Cannone di questa Reale Fortezza».

893 *Giornale di Milano* del 10 luglio 1748: «Giovedì 27 dello scorso Giugno nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, dopo la precedenza di un divoto Triduo con l'esposizione, e benedizione del Santissimo Sacramento, si è fatta celebrare dalla Eccellentiss. Congregazione di S. Giovanni Nepomuceno, eretta in detta Basilica, una solenne, e decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne apparato di tutta quella vasta Basilica, dopo l'intervento privato di S. E. il Sig. Conte Ferdinando Bonaventura di Harrach Governatore, e Capitano Generale della Lombardia Austriaca ec. ec. [...] di diede principio alla Messa cantata a più cori di scelta Musica composta nuovamente dal Sig. Fioroni Maestro di Cappella di questa Metropolitana; al Sanctus della quale, si fece il solito, in questo Real Imperial Castello la scarica di 24 pezzi di Cannoni; ed alla sera, dopo il Vespro cantato dalli medesimi Cori di scelta Musica, e Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del Santissimo Sacramento».

894 *Ragguagli di Varj Paesi* del 25 giugno 1749: «Domenica 22 del cadente Giugno nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, dopo la precedenza di un divoto Triduo con l'esposizione e benedizione del Santissimo Sacramento, si è fatta celebrare dalla Eccellentiss. Congregazione di S. Giovanni Nepomuceno, eretta in detta Basilica, una solenne, e decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Maestro di Cappella Sig. Giuseppe Paladini; al Sanctus della quale si fece, secondo il solito, in questo Regio Imperiale Castello, la scarica di 24 pezzi di Cannone, e triplicata di fucile di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Sprecker» e *Ragguagli di Varj Paesi* del 23 giugno 1751: «Lunedì scorso 21 del presente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, dopo la precedenza di un divoto Triduo si è fatta celebrare

ben quattro patroni aristocratici che si premurarono di estendere l'invito non solo alle forze armate e ai rappresentanti del potere centrale di Vienna ma anche a tutte le dame e i cavalieri residenti in città.⁸⁹⁵ La recensione del 1752 comunica, oltre all'affidamento della stesura delle nuove musiche e della loro direzione a Sammartini, la nuova sfumatura filoasburgica che la festa di S. Giovanni Nepomuceno aveva ormai assunto, aggiungendosi ad una novena celebrata annualmente a partire dalla domenica *in albis* nella chiesa regio-imperiale della Madonna di S. Celso per la prosperità della Casa d'Austria.⁸⁹⁶ L'anno successivo i *Ragguagli* informano che il culto del Santo praghese stava prendendo sempre più piede nelle devozioni dei milanesi, tanto che il consueto festeggiamento di giugno, con musiche di Gaetano Piazza,⁸⁹⁷ fu preceduto a marzo nella chiesa di S. Bartolomeo dall'ostensione di una reliquia che il parroco e il suo clero erano riusciti ad ottenere.⁸⁹⁸ Nel 1754 i committenti scritturarono come maestro di cappella

dalla Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, eretta nella stessa Basilica, solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne apparato di tutto quel vasto Tempio, con l'intervento di copiosissima Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemana, che al presente si trova in questa Città, pregiati, rispetto alle Damme dalla Eccellentissima Signora Principessa Donna Renata Melzo nata Contessa d'Harrach, e rispetto a' Cavalieri ed agli Ufficiali da Sua Eccellenza il Sig. Marchese D. Antonio Litta Commessario Generale di Guerra e Stato, Direttore Generale della medesima Congregazione, e dal Sig. Marchese D. Giulio Antonio Lucini Assistente Regio di essa, si cominciò verso le ore 15 la solennità con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre P. Maestro Maroni di quella Religione, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Giuseppe Paladino Maestro di Cappella di questa Città. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannnoni, e triplicata de' fucili di un Battaglione del Reggimento Andlau, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespero cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SS. SACRAMENTO.

895 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 giugno 1750: «Domenica scorsa a 21 del presente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, si è fatta celebrare dalla Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, eretta nella stessa Basilica, solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne apparato tutto del vasto Tempio, dopo l'intervento privato di Sua Eccellenza la Signora Contessa Governatrice, e di copiosissima Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemana, che al presente si trova in questa Città, pregiati, rispetto alle Damme dalla Eccellentissima Signora Marchesa D. Fulvia Clerici nata Visconti, e rispetto a' Cavalieri ed agli Ufficiali da Sua Eccellenza il Sig. Marchese D. Antonio Litta Commessario Generale di Guerra e Stato, Direttore Generale della medesima Congregazione, e dal Sig. Marchese D. Giulio Antonio Lucini Assistente Regio di essa, si cominciò verso le ore 15 la solennità con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre P. Maestro Coscia di quella Religione, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Giuseppe Paladino Maestro di Cappella di questa Città. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannnoni, e triplicata de' fucili di un Battaglione del Reggimento Andlau, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespero cantato dalla stessa Musica con sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del S. Sacramento».

896 *Ragguagli di Varj Paesi* del 28 giugno 1752: «Giovedì scorso 22 del cadente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, dopo la precedenza di un divoto Triduo si è fatta celebrare dalla Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, eretta nella stessa Basilica, solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga per la conservazione, ed incremento dell'Augustissima Casa d'Austria, in cui, con insigne apparato di tutto quel vasto Tempio, con l'intervento di copiosissima Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemana, che al presente si trova in questa Città, si cominciò verso le ore 15 la solennità con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre P. Maestro Giuseppe Maria Leva di quella Religione, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Giambattista Sammartini Maestro di Cappella di questa città di Milano».

897 *Ragguagli di Varj Paesi* del 27 giugno 1753: «Venerdì scorso 22 del cadente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENTO la consueta solenne decorosissima Festa, ad onorare del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Signor Gaetano Piazza Maestro di Cappella di questa Città. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannoni, e triplicata de' fucili di un Battaglione del Reggimento Woes, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. A sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SS. SACRAMENTO».

898 *Ragguagli di Varj Paesi* del 28 marzo 1753: «Per vieppiù dilatare il culto dell'Invittissimo, e gloriosissimo Martire di Praga S. GIOVANNI NEPOMUCENO [...] Domenica scorsa 25 del cadente li Signori Canonici Curati dell'anzidetta Chiesa di S. Bartolomeo avendo esposto per la prima volta alla pubblica venerazione assiso nella terza Cappella a lato sinistro entrando dalla Porta maggiore di essa Chiesa hanno celebrato una solenne Festa ad onore del riputato Santo Martire singolare Protettore de' Sacerdoti Secolari, e Confessori, con apparato di quella Chiesa, e con l'intervento di alcuni Signori della detta Congregazione. Si cominciò verso le ore 17 la solennità con Messa cantata in Musica, dopo l'Evangeliò della quale si recitò dal Sig. Giacomo Filippo Porta Dottore di Sacra Teologia un'erudito Panegirico, con cui si dimostrò detto Santo con sodi argomenti, e singolare eleganza di stile, vero Apostolo, e Martire di Santa Chiesa. Alla sera poi si terminò la detta solennità con la benedizione del Santissimo Sacramento».

Giovanni Cantù,⁸⁹⁹ nel 1755 tornarono a rivolgersi a Gianandrea Fioroni,⁹⁰⁰ nel 1756 assoldarono Pietro Valle⁹⁰¹ e nel 1757 nuovamente Sammartini.⁹⁰²

Per interessamento del cavaliere Agostino Litta la commissione delle musiche per le feste del 1758⁹⁰³ e 1759⁹⁰⁴ fu affidata a Giovanni Cristiano Bachi, *alias* Johann Christian, il meno bachiano dei figli di Johann Sebastian Bach, che in quegli anni risiedeva a Milano beneficiando dell'ospitalità e della protezione della famiglia Litta.⁹⁰⁵ Trasferitosi in Italia per perseguire la carriera operistica e apprendere la maniera italiana di scrivere musica alla scuola di padre Giambattista Martini, Giovanni Bachi assorbì il linguaggio musicale

899 *Ragguagli di Varj Paesi* del 3 luglio 1754: «Giovedì scorso 17 dello scaduto Mese nell'Insigne basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, preceduto il Consueto Triduo, la solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga. [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Signor Cantù Maestro di Cappella di questa Città. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannoni, e triplicata de' Fucili di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Veters, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con benedizione del SANTISSIMO SACRAMENTO».

900 *Ragguagli di Varj Paesi* del 2 luglio 1755: «Domenica giorno 22 dello scaduto Mese nell'Insigne basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, preceduto il Consueto Triduo, la solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga. [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Signor Gianandrea Fioroni Maestro di Cappella di questa Metropolitana. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannoni, e triplicata de' Fucili di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Veters, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità».

901 *Ragguagli di Varj Paesi* del 30 giugno 1756: «Domenica giorno 27 del presente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, preceduto il consueto Triduo, la solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne straordinario apparato di tutto quel vasto Tempio, e con intervento di Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemanna che al presente si trova in questa Città. Si cominciò verso le ore 14 la solennità, con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre, e con ragione applaudito, Padre Maestro Ignazio Cornaglia Definitore Perpetuo de' Minori Conventuali, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori, di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Valli. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannoni, e triplicata de' Fucili di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Pallavicino, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SANTISSIMO SACRAMENTO».

902 *Ragguagli di Varj Paesi* del 29 giugno 1757: «Mercoledì giorno 22 del presente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, preceduto il consueto Triduo, la solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne straordinario apparato di tutto quel vasto Tempio, e con intervento di Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemanna che al presente si trova in questa Città. Si cominciò verso le ore 14 la solennità, con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre, e con ragione applaudito, Padre Carrara da Verona, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori, di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Giambattista San Martino. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannoni, e triplicata de' Fucili di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Pallavicino, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SANTISSIMO SACRAMENTO».

903 *Ragguagli di Varj Paesi* del 28 giugno 1758: «Giovedì, giorno 22 del presente Mese, nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO la solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga [...] dopo il quale si è dato principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Gio. Cristiano Bachi, Sassone. Al Sanctus si fece la triplicata scarica de' Fucili di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Andlan, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SANTISSIMO SACRAMENTO».

904 *Ragguagli di Varj Paesi* del 4 luglio 1759: «Mercoledì, il giorno 27 dello scorso Mese, nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO la solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga [...] dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Gio. Cristiano Bachi, Sassone. Al Sanctus si fece la triplicata scarica de' Fucili di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Alt Baden, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SANTISSIMO SACRAMENTO».

905 Il quinquennio italiano e milanese di Johann Christian Bach è stato ricostruito da ALLORTO, *Gli anni milanesi di Johann Christian Bach*, attraverso il carteggio intercorso fra il musicista e padre Martini e fra il cavalier Litta e il medesimo teorico francescano.

nostrano nei mesi di permanenza bolognese.⁹⁰⁶ A differenza del giovinetto Amedeo Mozart, che quindici anni più tardi tenterà invano di competere per qualche piazza di maestro di cappella a Milano pur di potersi stabilire in città e sperare in qualche incarico operistico, il *Sassone* non solo poté profittare, sotto gli auspici del potente e istrionico cavaliere Agostino Litta, della miglior scuola attiva al momento nella Penisola e della lezione meneghina di Sammartini, ma ottenne senza fatica la piazza di secondo organista della cattedrale, incarico tanto ben remunerato quanto relativamente privo di incombenze.⁹⁰⁷ Dal momento che tale incombenza non comportava che l'assistenza alle messe pontificali e la turnazione fra i due organisti per il sostegno del canto quotidiano della cappella, Johann Christian Bach non avrebbe ottenuto né da questo servizio né da quello nella chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte – della cui cappella aveva intanto ottenuto la direzione⁹⁰⁸ – visibilità e fama tali da meritargli l'offerta di qualche altra cappella meglio retribuita e più prestigiosa. Il cavaliere Litta procurò al proprio protetto una duplice occasione di visibilità cittadina affidandogli la composizione delle musiche per la festa di S. Giovanni Nepomuceno nel 1758 e 1759, conscio che nella grande chiesa dei francescani si sarebbero ritrovati i migliori musicisti della città, nobili, uomini di governo, ecclesiastici, militari e uno sterminato concorso di popolo. Consapevole di avere puntati addosso tutti gli occhi e tutte le orecchie di Milano il compositore, prudentemente e scaltramente, sottopose al vaglio e alla correzione dell'antico maestro bolognese le partiture che avrebbe diretto in S. Francesco il 22 giugno 1758.⁹⁰⁹ L'epistolario martiniano e la sopravvivenza di partiture di Johann Christian Bach nella collezione di padre Martini consente di ricostruire con puntualità il programma musicale eseguito per la festa di S. Giovanni Nepomuceno del 1758. Insieme a un Kyrie a 8 parti recuperato da una solenne messa da morto commissionatagli l'anno precedente da Agostino Litta per un ufficio celebrato in S. Fedele,⁹¹⁰ Giovanni Bachi propose una nuova messa – *Gloria*, *Sanctus* e *Agnus Dei* – e un credo per la celebrazione eucaristica della mattina, certamente il *Dixit Dominus* in Re maggiore W E15 e il *Magnificat* in Do maggiore W E22 per il vespro pomeridiano.⁹¹¹ Il 1 luglio il didatta francescano fu ragguagliato dallo stesso Bach del buon successo incontrato dalle sue nuove partiture nella funzione del mese precedente,⁹¹² atto che sancì – dopo la pubblica esecuzione della

906 ALLORTO, *Gli anni milanesi di Johann Christian Bach*, pp. 34-36.

907 CPMB, I.024.066, lettera di Johann Christian Bach a padre Martini del 28 giugno 1760: «Le do notizia poi, che sono stato fatto Organista del Duomo qui in Milano, quale posto mi renderà 800 lire all'anno, e poca fatica. Spero ch'avrà ricevuto una mia dove ragguaglio a V. R. che sono stato vicino a Bologna ma per mancanza di tempo mi fermai un giorno solo».

908 La notizia dell'impiego di Johann Christian Bach come maestro di cappella della chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte dei padri trinitari scalzi è riferita non da fonti documentali ma dall'almanacco *Milano Sacro* limitatamente agli anni 1761 e 1762.

909 CPMB, I.024.066, lettera di Johann Christian Bach a padre Martini del 22 marzo 1758: «Il debito e l'obbligazioni che ò a V. R. m'obligano di renderLa avisata, che i miei Ec.mi Padroni m'anno impegnato di nuovo di fare una Funzione molto cospicua qui a Milano sarà questa per la Festa di S. Giov. Nepomuceno che si fa nella gran Chiesa dei R. Padri dell'Ordine de Minori conventuali di S. Francesco. La premura che tengo di fare onore a chi mi protegge, a chi mi è Maestro ed a me stesso, m'obbliga di ricorrere secondo il solito alla R.V. supplicando la di Lei benignità di assistermi in quest'incontro. Già spero che V.R. avrà ricevuto quel Magnificat speditogli pochi ordinarj fa, ed essendo questo un pezzo di robba di peso, mercè le due Bassi favoritami dalla bontà di V.R., così La prego di rivederlo, mentre credo di sicuro, che con questo mi posso fare dell'onore grande. Così anche La supplico, di quei Kyrie a 8, di rivederli e favorirmeli più presto che sia di comodo a V.R. Già la messa e il credo, con un Dixit a 4 tengo, ed ho fatto questi pezzi sotto la di Lei Direzione. Mi prenderò poi l'ardire di inviarLe un'altra composizione, perché purgata che sarò sotto il giustissimo occhi di V.R., mi renderà maggior coraggio di esporla».

910 CPMB, I.024.061, lettera di Johann Christian Bach a padre Martini del 30 agosto 1757: «Li ventitrè del corrente [agosto], feci la mia Musica a S. Fedele, e questa fu grazia a Iddio e mercè il di Lei a me prestato Insegnamento universalmente applaudita. Già sapevo di certo che questa musica fatta solia la direzione di V.R. non potea aver che un buonissimo esito; ma sempre più cresce in me la volontà d'approffittarmi dei di Lei autorevoli documenti».

911 CPMB, I.024.067, lettera di Johann Christian Bach a padre Martini del 25 aprile 1758: «Ho ricevuto il Magnificat, e La rendo le dovute grazie dell'incomodo che V.X. si è preso. Subito che mi avanzerà un poco di tempo, non tralascerò di rifare l'amen del suddetto Salmo come V.R. m'ordina, e poi ridotto a buon stato lo spedirò quanto prima costì».

912 CPMB, I.024.069, lettera di Johann Christian Bach a padre Martini del 1 luglio 1758: «Giovedì passato, cioè ai ventidue di Giugno feci la mia Musica nella Chiesa dei RR. PP. di S. Francesco e grazia ad Iddio ebbi un felicissimo incontro. Il dover mio, e la cagione che l'essere mio nella Musica diviene da V.R., m'obligano a renderLa di ciò inteso, e spero che proverà quel piacere che può provare un Maestro di cui scolaro è passabilmente compatito. Desidero con grande ansietà una stimatissima della R.V., ed è già molto tempo che di ciò languisco. Adesso che sono passati per un poco le mie Facende non mancherò di copiare la V.R. desiderata mia Musica. Cominciai già pezzo fa a copiare il Dies irae della Funzione che feci l'anno passato sotto la Direzione di V.R., ma mi venne tra mezzo la Fatica di quest'anno e per ciò non potei seguire il travaglio principiato. V.R.

messa da morto in S. Fedele – la consacrazione del *Sassone* e gli conferì una sorta di patente d'abilitazione per ricoprire qualsiasi piazza di maestro di cappella che nel futuro si sarebbe liberata. Nell'attesa di poter offrire a Johann Christian un posto da direttore di qualche cappella musicale, il cavaliere Litta affidò al proprio protetto non solo la gestione delle accademie che settimanalmente si tenevano nel palazzo di famiglia in Corso Magenta, ma anche volle renderlo familiare con lo stile pieno della composizione sacra, guardando forse alla cattedrale. Dopo avergli commissionato un *Pater noster* a 8 parti reali consigliandogli di prendere a modello una consimile partitura del maestro di cappella della cattedrale Fioroni⁹¹³ e lo stile di *Palestina*,⁹¹⁴ Agostino Litta riuscì a far affidare ancora sul suo pupillo la composizione e direzione delle musiche per la festa di S. Giovanni Nepomuceno del 1759. Benché Bach non trasmetta al Bolognese un resoconto della funzione, la recensione pubblicata dai *Ragguagli di Varj Paesi* del 4 luglio 1759 conferma la sua presenza con la verosimile riproposizione del programma musicale dell'anno precedente.⁹¹⁵ Approdato in Duomo nel 1760 e ottenute le agognate scritturazioni teatrali nel 1761 e 1762 Johann Christian Bach abbandonò Milano per seguire i propri allestimenti operistici e stanziarsi definitivamente a Londra nel 1762.

Lacune nella consistenza delle annate dei *Ragguagli di Varj Paesi* consentono di riprendere la cronologia dei maestri di cappella coinvolti soltanto a partire dal 1767, tuttavia l'assenza di riferimenti nell'epistolario martiniano porterebbe ad escludere il reclutamento di Johann Christian Bach anche negli anni successivi alle due partecipazioni documentate. Le feste di S. Giovanni Nepomuceno del 1767 e 1768 segnano l'ingresso nel novero dei maestri di cappella più apprezzati i due musicisti che, nel prosieguo del secolo, saranno protagonisti della vita musicale sacra cittadina: Carlo Monza⁹¹⁶ e Agostino Quaglia.⁹¹⁷ Con la mediazione della contessa Castiglioni d'Adda e l'interessamento del cavaliere Litta la composizione delle musiche per la festa del 1770 fu affidata a Melchiorre De Vincenti (1739-1810), musicista milanese perfezionatosi alla scuola di padre Martini fra il 1759 e il 1760, che prima di rientrare in città seguì la propria protettrice a Venezia lavorando per qualche tempo come maestro di cappella e responsabile della musica all'Ospedale della Pietà. In attesa di trasferirsi ad Alessandria come maestro di cappella della cattedrale e riferimento per la vita musicale della città piemontese,⁹¹⁸ fra il 1769 e il 1771 De Vincenti fu maestro di cappella della collegiata di S. Tomaso in Terramara. L'ultima recensione riportata dai *Ragguagli*

per ciò mi compatisca e supplicandola sempre più della valida Sua direzione aspettando col comodo Suo una stimatissima Sua lettera, immutabilmente mi professo [...]».

913 CPMB, L.117.007, lettera di Johann Christian Bach a padre Martini del 18 ottobre 1758: «Ho ricevuto li Suoi stimatissimi Comandi per parte di S.E. il Sig.r Cavaliere Litta mio Padrone, i quali sono di spedire a V.R. un Pater noster a 8 del Sig.r Fioroni, e questo mi fù portato un anno fa dall'istesso autore, dicendomi che avessi di considerare in questa composizione la sua gran fatica che vi era».

914 CPMB, I.024.072, lettera di Johann Christian Bach a padre Martini del gennaio 1759: «Molto Riv.do P.dre e Sig.re Collend.mo. O' ricevuto per mano del Sig.re Tibaldi la Musica del Palestina, la quale à avuto V.R. la bonta a farmi copiare, e La supplico di notificarmi il costo della copiatura, per potere subito rimborsare».

915 In una lettera del 7 agosto 1759 (CPMB, I.024.075) Johann Christian Bach avverte padre Martini che a breve gli avrebbe fatto pervenire un nuovo gloria, un Te Deum a 8 concertato e alcuni contrappunti per una nuova commessa affidatagli dal cavaliere Litta per la festa di S. Giuseppe del 1760. Stando al consueto scrupolo del compositore e alla meticolosità del suo mecenate, non avendo sottoposto al vaglio del Franciscano alcuna nuova partitura è verosimile credere che nel 1758 e 1759 per S. Giovanni Nepomuceno siano state proposte le medesime musiche.

916 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 giugno 1767: «Lunedì 22 del corrente nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Eccellentissima Imperiale Regia Congregazione di S. Gio. Nepomuceno eretta in detta Basilica una solenne, e decorosissima Festa ad onore del sopradetto Invittissimo Santo Martire di Praga, in cui con insigne Apparato tutta questa vasta Basilica, di tutta l'Ufficialità Alemana, e copiosissima Nobiltà di Dame, e Cavalieri, de' quali in gran numero furono ascritti alla detta Imperiale Regia Congregazione, si è incominciata verso le ore 15 la detta Solennità, con eruditissimo Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celeberrimo Padre Lorenzo Cascia Maestro di Teologia della detta Religione, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica composta nuovamente dal Signor Carlo Monza Maestro di Cappella, e alla sera dopo il Vespro, cantato dalli medesimi Cori di scelta Musica, e Sinfonia, fu intonato il solenne Te Deum in rendimento di grazie».

917 *Ragguagli di Varj Paesi* del 29 giugno 1768: «Mercoledì scorso 22 del scadente mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare [...] la Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga [Giovanni Nepomuceno] ... si diede principio alla Messa cantata a più cori di scelta Musica, composta nuovamente dal Sig. Agostino Quaglia Maestro di Cappella, ed alla sera dopo il Vespro cantato dalli medesimi Cori di scelta Musica fu terminata la pia Funzione con la Benedizione del Santissimo Sacramento [...]».

918 MARNI, *Studiare sotto sì gran maestro*.

segnala per la festa del 1770 il ricorso all'opera di Antonio Terzi, giovane musicista milanese che dal 1773 al 1803 fu secondo e primo organista del Duomo.⁹¹⁹

919 *Ragguagli di Varj Paesi* del 27 giugno 1770: «Venerdì 22 del corrente Giugno nell'Insigne Basilica de' RR. PP. Minori Conventuali di S. Francesco, si è fatta celebrare dall'Inclita Congregazione di S. Giovanni Nepomuceno eretta in detta Basilica una solenne e decorosissima Festa ad onore del sopradetto Invittissimo Santo Martire di Praga [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica composta nuovamente dal Sig. Maestro di Cappella Carlo [recte: Antonio] Terzi, ed alla sera dopo il Vespro cantato colla medesima Musica, fu terminata la Solennità colla Benedizione del Santissimo Sacramento [...]».

PARS TERTIA

La musica all'interno delle chiese

La prassi liturgico-musicale invalsa a Milano sino alle soppressioni francesi contemplava sovente forme di culto pubblico che oltrepassavano le mura delle chiese e rompevano quella presunta barriera – poiché non percepita come tale – che separava la dimensione sacra del tempio e quella quotidiana del mondo. L'impalcatura morale e valoriale cattolica, che sosteneva tanto la devozione del singolo quanto la spiritualità dell'intera città, trovava nelle processioni che frequentemente muovevano da una chiesa all'altra trasportando per le strade il Santissimo Sacramento, preziose reliquie, simulacri e stendardi una manifestazione identitaria e autorappresentativa. Se i confratelli salmodianti, i chierici e religiosi incaricati di eseguire litanie e antifone in canto fermo, i musicisti da cappella e i «cori di sinfonia da fiato» nell'ordinata gerarchia dell'incedere processionale trovavano facile collocazione fra un gruppo e l'altro di congregati, il posizionamento dei musicisti da cappella e degli strumentisti all'interno degli edifici sacri impone una riflessione sui luoghi della musica predisposti nelle chiese. La copiosa documentazione archivistica prodotta dalle amministrazioni dei templi cittadini rivela quanto la musica fosse indispensabile all'interno dell'economia generale del rito, non come elemento bastevole per attirare devoti e pellegrini ma come componente di straordinaria efficacia nella sinergia delle arti asservite all'altare. Quando la restituzione di un paesaggio sonoro e la ricostruzione delle abitudini musicali vengono argomentate esclusivamente con le partiture, fonti primarie ma non sempre bastevoli per la ricerca musicologica, il rischio di travisare l'oggettività del fenomeno liturgico è altissimo, attribuendo alla musica un ruolo, se non esclusivo, almeno preponderante. Le evidenze offerte dai documenti d'archivio e dalle descrizioni registrate dai cronisti consentono di ricalibrare la funzione strumentale della musica nel contesto liturgico sovraffollato di espressioni artistiche e sollecitazioni parimenti efficaci nel duplice fine di glorificare Dio ed edificare gli uomini. Deposte indebite riletture *ex post*, la musica sacra appare per ciò che è stata: arte per natura ancillare al rito, modellata dalle consuetudini culturali, politiche e sociali, al contempo linguaggio sublime e sapere artigianale. Frutto del lavoro diurno di stirpi di musicisti votati alla pratica ecclesiastica, la musica decora la liturgia solenne straordinaria con profusione di forze e impreziosisce la ritualità ordinaria con la partecipazione di un organista che risponde *in alternatim* al canto del celebrante. Alla musica non viene riservata solo una funzione specifica nel più articolato palinsesto liturgico ma anche una collocazione dedicata nella spazialità del luogo di culto. Proporzionalmente al gradiente di solennità della celebrazione che si officia, il numero di cantori e musicisti coinvolti viene implementato, spingendo gli architetti e i gestori delle chiese a trovare soluzioni per alloggiare i musicisti convenientemente sulla cantoria dell'organo, su eventuali strutture in muratura a tal fine predisposte – orchestre, poggioli e bertesche – o su installazioni effimere approntate per l'occasione. La scritturazione di compagini vocali e strumentali decisamente nutrite richiede la suddivisione dei musicisti su più cantorie e poggioli, originando l'effetto stereofonico dei «più Cori di Musica, e Sinfonia» che le fonti coeve registrano e recepiscono come tratto distintivo della celebrazione solenne. Note di pagamento, confessi di ricevute, ruoli degli organici delle cappelle musicali e testimonianze dei cronisti mostrano una grande varietà nella consistenza degli organici coinvolti nelle esecuzioni musicali in liturgia, sia dal punto di vista quantitativo che da quello qualitativo di un arricchimento timbrico fra le fila della 'sinfonia'. Sulla musica sacra e sull'assortimento delle compagini scritte si misurava la potenza delle committenze che si accollavano l'onore e l'onere dell'allestimento delle funzioni straordinarie: famiglie del patriziato urbano, ordini religiosi e confraternite potevano radunare anche più di cento musicisti, fra cantori e strumentisti, garantendo a ciascuno una congrua ricompensa, oltre a sostenere le spese per la commessa delle nuove partiture, il noleggio di eventuali strumenti e l'erezione delle strutture posticce. Ciò che sembra colpire il popolo milanese di metà Settecento non è solo la ricercatezza, il virtuosismo o la correttezza formale del repertorio commissionato e proposto ma anche l'impatto dei proverbiali «più Cori di Musica, e Sinfonia» che radunano sotto le volte del medesimo tempio decine di musicisti. La scrittura adottata dai maestri di cappella meneghini non rivela le tracce di una effettiva pratica policorale all'esterno del Duomo o di altre

istituzioni che s'avvalevano dei servigi della cappella della cattedrale, mentre sembra più verosimile immaginare che la stereofonia fosse ottenuta dalla suddivisione a blocchi delle parti fra soli e tutti o fra differenti postazioni dislocate lungo il perimetro dell'edificio. L'intervento di organici numerosi dislocati stereofonicamente supera e annulla la differenza fra le chiese alle cui dipendenze figura una cappella musicale e quelle che non l'hanno, dal momento che il supplemento festivo richiesto dalle celebrazioni di richiamo cittadino allestite per feste patronali, canonizzazioni, creazioni cardinalizie, funerali da nobile, funzioni in rendimento di grazie e *Te Deum* non poteva essere limitato ai quattro musicisti e all'organista che ordinariamente erano stipendiati per il disimpegno liturgico domenicale o festivo. Gli organici delle quaranta cappelle musicali stabilmente assunte dalle principali fondazioni religiose maschili e da alcune prepositurali gestite dal clero secolare non mostrano significative variazioni, tanto che i pochi musicisti possono essere facilmente alloggiati sulla cantoria dell'organo, una tribuna spesso di capienza modesta ma sufficiente per le esigenze comuni.

Più delle 'sinfonie' delle cappelle musicali, formalmente vietate nelle chiese officiate in rito ambrosiano dalla riproposizione della normativa tridentina e borromaica ad opera degli arcivescovi di Milano, nella pratica impiegate indipendentemente dal rito perché ritenute ormai contrassegno distintivo della celebrazione straordinaria, sono gli organi ad assolvere il compito dell'accompagnamento del rito e delle voci dei musicisti. Caldeggiato da S. Carlo come ideale coronamento dei lavori di restauro e adeguamento delle chiese cittadine alle prescrizioni architettoniche formulate nell'ultima sessione del Concilio di Trento, fra la fine del XVI secolo e gli inizi del successivo tutte le basiliche cittadine, molte delle prepositurali e persino alcuni oratori di confraternita si allineano ai precetti borromaici disponendo la costruzione di un organo. Presenti nelle chiese degli ordini religiosi maschili in navata e persino nei cori dei monasteri femminili, gli organi diventano uno *status symbol*, tanto che le confraternite o le parrocchie più piccole erano solite noleggiare organi *gestatori*⁹²⁰ per le proprie funzioni fintanto che le condizioni economiche non consentivano l'acquisto di uno strumento di proprietà. La diffusione endemica delle cappelle musicali in almeno quaranta chiese e il ricorso a musicisti e strumentisti nelle più disparate occasioni ebbe ripercussioni sulla fisionomia degli organi milanesi che, a differenza di aree geografiche limitrofe, sino alla fine del Settecento non recepirono aggiornamenti tecnici e stilistici volti ad ampliarne la tavolozza timbrica e le possibilità esecutive. Il dissesto economico delle chiese cittadine provocato dalle soppressioni e dalle ostilità giuseppine e napoleoniche accelerò il cambio di paradigma stilistico che da una parte accompagnò ad esaurimento il fenomeno della 'sinfonia' nelle cappelle musicali e, dall'altra, consentì l'introduzione dei più recenti ritrovati tecnici negli organi milanesi.

1. Le cappelle musicali

Nell'uso liturgico-musicale milanese settecentesco con il termine cappella musicale non venivano designate tutte le compagini vocali e strumentali che prestavano la propria opera durante le celebrazioni liturgiche, ma formazioni prevalentemente vocali che erano legate alle amministrazioni delle chiese regolari e secolari dalla sottoscrizione di contratti per l'assistenza ad un numero limitato di funzioni festive non straordinarie. Demandando a grandiosi *ensemble* composti da un centinaio di cantori e strumentisti le esecuzioni musicali in occasione di celebrazioni cittadine o ricorrenze eccezionali, nonostante l'operato quotidiano delle cappelle musicali non abbia lasciato traccia nelle cronache dei grandi eventi o nella stampa encomiastica, questo può essere rintracciato nei non molti contratti superstiti, nelle partiture e in pionieristici tentativi di censimento che videro la luce insieme alla pubblicazione dell'almanacco del clero ambrosiano, *Milano Sacro*, a partire dal 1761. Se ci si accontentasse di restituire il quadro tratteggiato dalla redazione dell'almanacco si conterebbero cinquanta cappelle musicali,⁹²¹ tuttavia soltanto di una decina

920 MARNI, *Organi mobili e regali*.

921 La redazione dell'almanacco *Milano Sacro* nel 1761 menziona un maestro di cappella in S. Alessandro in Zebedea, S. Ambrogio, S. Antonio Abate, S. Babila, S. Barnaba, S. Calimero, Cappella Reale, S. Celso, Collegio Elvetico, SS. Cosma e Damiano alla Scala, SS. Cosma e Damiano in Monforte, S. Dionigi, S. Eustorgio, S. Fedele, S. Francesca Romana, S. Francesco di Paola, S. Francesco Grande, S. Giorgio al Palazzo, S. Giovanni in Conca, S. Lorenzo, S. Marco, S. Maria alla Porta, S. Maria

avremmo informazioni minime ma sufficienti circa l'assortimento dell'organico composto da tre o quattro cantori e da un organista (molto spesso coincidente con la persona del maestro di cappella).⁹²² In una città costellata da quasi trecento chiese e popolata da almeno cinquecento confraternite non risulta inquantificabile solo il numero delle liturgie con musica allestite quotidianamente, ma anche quello delle cappelle musicali. Nella chiesa di S. Fedele coesistevano almeno cinque cappelle con rispettivi maestri e organici: una mantenuta dai gesuiti per le funzioni celebrate all'altare maggiore,⁹²³ una alle dipendenze della congregazione del SS. Entierro con l'incarico di sostenere le devozioni quaresimali ed altre feste,⁹²⁴ una stipendiata dalla congregazione dell'Immacolata,⁹²⁵ una sovvenzionata dalla confraternita dei cavalieri⁹²⁶ e una composta dai musicisti aggregati all'omonima confraternita.⁹²⁷ I cappuccini di S. Maria Immacolata fuori Porta Orientale negli anni '70 e '80 ospitavano per la feste patronali e gli uffici generali le confraternite dei salumieri, tessitori e tipografi. Dal momento che ciascun consorzio rivendicava un'autonomia musicale rispetto alla cappella e ai musicisti arruolati dai religiosi, per le celebrazioni allestite da università e congregazioni le rispettive cappelle non potevano usare l'organo della chiesa ma dovevano ogni volta noleggiarne uno portatile.⁹²⁸ I padri agostiniani scalzi dei SS. Cosma e Damiano in Monforte⁹²⁹ nel 1723 dovettero intervenire per ricondurre al maestro di cappella di loro nomina le funzioni con musica allestite in autonomia dalle confraternite di S. Corona e di S. Anna, dalla Compagnia del Rosario, dall'Università dei barbieri e da quella dei chirurghi, onde evitare disordini e un eccessivo passaggio di musicisti diversi nella loro chiesa e sulle loro cantorie;⁹³⁰ un analogo accordo venne sottoscritto nel 1736 fra i somaschi di S. Maria Segreta e la confraternita dedicata agli Angeli Custodi da loro ospitata riguardo all'elezione condivisa di un solo maestro di cappella per le rispettive esigenze musicali.⁹³¹ I domenicani di S. Maria della Rosa e i correligionari di S. Maria delle Grazie concedevano le proprie chiese alle due potenti confraternite del Rosario che solennizzavano le prime domeniche di maggio e ottobre con la

dei Miracoli presso S. Celso, S. Maria dei Servi, S. Maria della Canonica, S. Maria della Pace, S. Maria della Passione, S. Maria della Rosa, S. Maria della Sanità dei Crociferi, S. Maria della Scala, S. Maria del Carmine, S. Maria del Paradiso, S. Maria di Caravaggio in Monforte, S. Maria Fulcorina, S. Maria Incoronata, S. Maria in Aracoeli, S. Maria Podone, S. Maria presso S. Satiro, S. Maria Segreta, S. Nazaro Maggiore, S. Pietro Celestino, S. Pietro in Campo Lodigiano, S. Pietro in Gessate, S. Sebastiano, Seminario, S. Sepolcro, S. Simpliciano, S. Stefano, S. Tomaso in Terramara e S. Vittore al Corpo.

922 *Milano Sacro*: S. Ambrogio: Enrico Cattaneo (soprano), Felice Elli (contralto), Francesco Triuzi (tenore) e Giovanni Villa (basso). S. Antonio Abate: Bernasconi (soprano), Messi (contralto), Annone (tenore) e Malacuti (basso). SS. Cosma e Damiano alla Scala: Melchior Fiamminghino (soprano), Bernasconi (tenore) e Carlo Menerino (basso). S. Fedele: Gianantonio Grandati (soprano), Stefano Valcamonica (contralto), Ottavio Albuzio (tenore) e Giovanni Battista Farina (basso). S. Giovanni in Conca: Giuseppe Curioni (soprano), Giuseppe Chererio (contralto), Giuseppe Bernacchi (tenore) e Paolo Allone (basso). S. Maria dei Miracoli presso S. Celso: Carlo Martinenghi (soprano), Giuseppe Giussani (contralto), Vincenzo Rainoldi (tenore) e don Giuseppe Rosati (basso). S. Maria del Carmine: Antonio Bernacco (soprano), Giuseppe Gallo (tenore), Carlo Ventura (tenore), Ambrogio Monza (basso). S. Maria della Passione: Carlo Marone (tenore), Carlo Bonomi (tenore), Gian Antonio Castiglione (tenore) e don Giuseppe Rosati (basso). S. Maria della Scala: Giovanni Antonio Grandati (soprano), Stefano Valcamonica (contralto), Francesco Triulzi (tenore) e Giambattista Caldarella (basso). S. Pietro in Gessate: Giuseppe Bordone (tenore), Carlo Bernascone (tenore), Giovanni Perez (basso) e Carlo Malacuti (basso) e S. Simpliciano: Lorenzo Piatti (soprano), Ercole Ciprandi (tenore), Agostino Bossi (tenore) e Giovanni Battista Farina (basso).

923 ASMi, ArFR, b. 363.

924 ASMi, ArFR, b. 564.

925 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

926 AVFD, b. Concorsi / 1706. Dagli atti per un concorso indetto dalla Fabbrica del Duomo nel 1706 risulta che uno dei concorrenti, Giovanni Battista Busti, ricopre la carica di maestro di cappella della Congregazione de' Nobili ospitata nella chiesa gesuita di S. Fedele.

927 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

928 ASMi, ArFR, b. 1441.

929 Situata nell'attuale incrocio fra corso Monforte e via Visconti di Modrone, dirimpetto alla via di S. Damiano di cui eredita il nome, la chiesa dei SS. Cosma e Damiano in Monforte fu dapprima officiata dai padri basiliani di rito orientale e, dalla metà del XVII secolo, passò agli romitani di S. Agostino. Scampata alle soppressioni giuseppine e napoleoniche, nella prima metà del XIX secolo rimase officiata come chiesa distrettuale della parrocchia di S. Babila sino alla demolizione occorsa alla fine dell'Ottocento.

930 ASMi, ArFR, b. 1091.

931 ASMi, ArFR, b. 1520. La confraternita intitolata agli Angeli Custodi ospitata nella chiesa di S. Maria Segreta godeva di una certa autonomia e prestigio dal momento che nei secoli d'età moderna si era consolidata come pratica cittadina l'invocazione della loro intercessione a riparo da calamità naturali o condizioni meteorologiche estreme. Il *Diario milanese* e la stampa periodica ragguagliano molto spesso le funzioni allestite in S. Maria Segreta dalla confraternita dedicata agli Angeli Custodi.

propria musica.⁹³² La confraternita dei portinai e dei bussolanti ospitata nella chiesa di S. Maria alla Porta commissiona al proprio maestro di cappella la musica per la sua festa patronale e per l'ufficio generale celebrato a suffragio dei congregati;⁹³³ il sodalizio intitolato a S. Giuseppe accolto nella chiesa camilliana di S. Maria della Sanità dei Crociferi elesse e mantenne sino alla soppressione un maestro di cappella distinto da quello in servizio presso i religiosi,⁹³⁴ altrettanto fece la confraternita dei lattai in S. Maria della Pace che ogni anno commissionava al proprio maestro di cappella le musiche per la festa patronale di S. Lucio.⁹³⁵ L'università degli Osti prese a celebrare solennemente il proprio patrono S. Teodoto nel 1756 appoggiandosi all'oratorio dei SS. Sisinio, Martirio e Alessandro⁹³⁶ non solo per le riunioni e le catechesi mensili ma anche per la festa del loro santo titolare avvalendosi della prestazione di una cappella musicale reclutata per l'occasione.⁹³⁷ Nella chiesa di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte oltre alla cappella musicale mantenuta dalla confraternita nobiliare è presente anche la cappella reale per le funzioni dell'Ottava del Corpus Domini;⁹³⁸ i medesimi musicisti di corte si recano con il governatore di Milano o l'arciduca nella chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore per solennizzare la festa di S. Sigismondo.⁹³⁹ La cappella musicale del Duomo prestava servizio fuori dalla cattedrale in occasione della messa crismale quando veniva celebrata in S. Maria presso S. Satiro,⁹⁴⁰ nelle funzioni solenni officiate nel sacro triduo pasquale al monastero delle monache carcanine⁹⁴¹ e nel convento domenicano di S. Maria della Rosa⁹⁴² e in tutte le funzioni solenni ospitate nella cappella del palazzo arcivescovile. Alla *Musica della Metropolitana* fu demandato il disimpegno della cerimonia di imposizione della berretta rossa al cardinal Carlo Francesco Durini che si tenne il 7 gennaio 1754 nella cappella arcivescovile per mano del cardinale Pozzobonelli;⁹⁴³ la cappella musicale del Duomo intervenne in analoghe occasioni anche nel 1739 per il conferimento del galero all'arcivescovo Stampa⁹⁴⁴ e nel 1776 per la promozione del cardinale Angelo

932 ASMi, AmFR, b. 1788.

933 ASMi, AmFR, b. 1463.

934 ASMi, AmFR, b. 1486.

935 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1757.

936 LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. III, pp. 150-51. Piccolo oratorio di modeste proporzioni situato all'incrocio fra gli attuali vicolo e via di S. Maria Valle in Porta Ticinese, non dotato di particolari opere d'arte ma sede di una confraternita di scolari senza abito che si riuniva una volta al mese. La chiesa fu soppressa e demolita nel 1786.

937 *Ragguagli di Vari Paesi* del 6 ottobre 1756: «Sabato scorso, l'Università degli Osti fece celebrare per la prima volta la Festa dell'insigne Martire S. Teodoto, il quale per tutto il corso della sua vita si esercitò nello stesso Impiego, nella Chiesa de' Santi Sisinio, Martirio, ed Alessandro, con magnifica pompa apparata, ove tanto i Padroni, quanto d'Inservienti alle Osterie, intervengono ogni Mese alle pie Congregazioni, e fanno due volte all'Anno gli Esercizj Spirituali. Con Musica la più scelta, e Sinfonia fuvvi cantata la solenne Messa con Panegirico a lode del Santo Martire, recitata dal Sig. Dottore Giuseppe Ubaldi, Curato Vicario della Parrocchia di S. Satiro, essendovi intervenuti Sacerdoti, e Regolari, e concorso per tutto il giorno numerosissimo Popolo».

938 ASMi, ArFR, b. 582.

939 *Notizie dal Mondo* dell'8 maggio 1781.

940 La notizia è riportata nella copia del *Gerletto* (BAM, A 11 suss.).

941 Il manoscritto del *Tantum ergo* a 3 voci e continuo di Carlo Monza (BAM, M 7 suss.) riporta sul frontespizio della partitura la destinazione *Turchine*, denominazione alternativa delle monache carcanine del monastero dell'Addolorata in Porta Orientale, probabili destinatarie non solo della partitura ma anche dell'esecuzione ad opera della cappella del Duomo, prevedendo un organico di due tenori e basso.

942 Il *Gerletto* segnala la partecipazione di un drappello di cantori della cappella del Duomo nelle funzioni celebrate nella vicina chiesa domenicana di S. Maria della Rosa al termine delle celebrazioni arcivescovili e capitolari del giovedì e venerdì santo in Duomo.

943 BORRANI, *Diario milanese*, N. 15 suss. (1754), pp. 1-5: «All'intorno della Capella stava disposta l'Orchestra per la Musica della Metropolitana, e varie loggie per collocarvi le Dame, stando i Cavalieri nel centro della Capella, essendo stato e di quelle, e di questi un copioso intervento in gala invitati dal Sig.r March.e Pozzobonelli fratello del nostro Arcivescovo. Per maggior eccitamento poi del commun giubilo volle lo stesso nostro Arcivescovo, che nella sera antecedente si facesse in tutte le chiese il suono di tutte le Campane per un'ora intera. [...] Ivi i due Sig.ri Cardinali inginocchiati sovra decoroso Faldistorio ascoltarono la S.a Messa privatamente celebrata da Mons.r Arciprete, ed accompagnata da varj Motetti, e finita questa passarono entrambi al Solio [...]. In appresso Mons.r Arciprete con Piviale bianco intuonò l'inno Te Deum proseguito dalla Musica, nel qual tempo furono di nuovo suonate tutte le Campane in tutte le Chiese della Città».

944 PERABÒ, *Tributi d'ossequio*, p. 54: «Si fecero vicendevolmente Complimenti i due Consanguinei Principi di Santa Chiesa, e portasi entrambi alla Cappella, in cui era la primaria Nobiltà in vaga sfarzossissima gala, stettero presenti al Divino Sacrificio, indi seduti sotto del Trono, fatto leggere il riferito Breve, e presentata da Monsignor Volpi all'Eminentissimo Borromeo la

Maria Durini.⁹⁴⁵ Un'altra consuetudine ricorrente di mobilità delle cappelle mostra i maestri e i musici in servizio nelle collegiate esercitare automaticamente il proprio ministero anche in chiese e oratori esistenti all'interno complessi monumentali o adiacenti agli edifici di cui erano titolari. Il maestro di cappella della basilica collegiata di S. Nazaro Maggiore vantava prerogative sul vicino oratorio di S. Caterina,⁹⁴⁶ quello di S. Giorgio al Palazzo sull'adiacente sacello di S. Marta in Porta Ticinese⁹⁴⁷ e al direttore *pro tempore* della cappella della basilica di S. Lorenzo era affidata l'incombenza musicale della festa patronale della cappella di S. Aquilino.⁹⁴⁸

Per ottimizzare gli sforzi, garantire una buona qualità del servizio musicale proposto e non farsi fagocitare dal turbine del calendario liturgico, assicurandosi parimenti congrue entrate, i non molti maestri di cappella operanti in città aspiravano ad ottenere dalle amministrazioni delle chiese o dalle confraternite un contratto di nomina che costituiva in molti casi il certificato di nascita o sussistenza di una cappella musicale. La disparità fra il numero delle cappelle effettivamente dotate di un organico stabile e quelle citate solo attraverso il nominativo del proprio maestro dalle annate di *Milano Sacro* trova una conferma nella più vasta messe di documenti prodotti dalle amministrazioni delle chiese e dalle confraternite. Assicurandosi il servizio di un maestro di cappella, che poteva assumere contemporaneamente (ma non necessariamente) l'incarico di organista della chiesa, i capitoli dei delegati, gli amministratori delle chiese o i confratelli si aggiudicavano un musicista in grado di comporre, reclutare un organico occasionale, allestire e dirigere a seconda delle necessità i nuovi brani. Risulta emblematica, a questo proposito, la supplica inoltrata nel 1735 da Antonio Negri alla confraternita insediata presso l'oratorio extraurbano di S. Rocco al Gentilino, fuori Porta Ticinese, per ottenere ufficialmente la qualifica di maestro di cappella della chiesa che già di fatto gli apparteneva, avendo prestato la propria opera per molti anni nell'allestimento della musica per la festa patronale del 16 agosto.⁹⁴⁹ Analoghe attestazioni sono state riscontrate nell'oratorio di S. Caterina al Ponte de' Fabbri, ove la festa patronale viene solennizzata con l'intervento di 24 parti di sinfonia reclutate all'uopo,⁹⁵⁰ e nell'oratorio di S. Dalmazio, sede centrale della Congregazione per la Dottrina Cristiana, che ospitava la disputa teologica inframezzata da cantate celebrative commissionate ogni anno ad un diverso musicista.⁹⁵¹ Dietro alla fidelizzazione dei maestri di cappella e alla regolamentazione di rapporti amichevoli risiede il tentativo di mettere ordine e ritagliarsi

succennata Berretta, questi la pose in capo al Sig. Cardinale Arcivescovo, che poi sottrattosi per ispogliarsi degli Abiti Pavonazzi, comparve fra poco col Manto Purpureo sotto del Trono, e spiegarono la gran festa più cori di isquisita Musica».

945 BORRANI, *Diario milanese*, N. 34 suss. (1776), pp. 147-89.

946 APNM, f. 20.

947 APNM, f. 20.

948 ASMi, AmFR, b. 1462.

949 ASMi, ArFR, b. 844: «Havendo avuto l'Onore da molti anni à questa parte Antonio Negri Umiliss.^o Ser.^{re} delle Sig.^{rie} Loro Ill.^{me} di servirli p Maestro di Capella nella loro Chiesa di S. Rocho al Gentilino nel giorno di d.^o Santo, e vivendo desideroso di poter per l'Avvenire continuare ad obbedirli e servirli: animato dalla grande generosità, e magnanimità delle SS. loro Ill.^{me}, a quelle dunque fa riverente ricorso. Umil.^{te} Supp.^{le} degnarsi voler ellegere Capitolarmente il Supp.^{te} Sempre p loro Maestro di Capella, come in altre Chiese delle più principali di q.^{ta} Città, è già stato adnesso, che non mancherà con tutto il Core, e suoi deboli talenti servire è La Chiesa, è si nobil Capitolo».

950 ASMi, AmFR, b. 1579.

951 Situata all'inizio dell'attuale omonima via verso Largo Belotti, la chiesa di S. Dalmazio dopo essere stata sede di una parrocchia soppressa ospitò, per volontà di Carlo Borromeo, la congregazione sacerdotale della Dottrina Cristiana. Preposta alla formazione dei giovinetti tramite predicazioni, devozioni e canti (GIAMBATISTA CASTIGLIONE, *Istoria delle Scuole della Dottrina Cristiana fondate in Milano e da Milano nell'Italia ed altrove propagate*, Cesare Orena, Milano 1800), nel corso del Settecento la congregazione si distinse per l'organizzazione di una disputa teologica cittadina da tenersi la prima settimana di febbraio alla presenza dell'arcivescovo. Le meditazioni, affidate ogni anno a una diversa Scuola della Dottrina Cristiana appoggiata a qualcuna delle molte chiese cittadine, venivano inframezzate dall'esecuzione di cantate sacre su testo italiano commissionate ai migliori maestri di cappella. Benché Castiglione argomenti ogni sua affermazione con il rimando alla documentazione archivistica dell'oratorio di S. Dalmazio, la dispersione di tale fondo in età napoleonica non consente di ricostruire la serie completa degli oratori eseguiti che può essere solo parzialmente ricomposta attraverso alcuni libretti già noti (FRANCESCO MARCHESI, *Vizi e virtù del buon cittadino cristiano. Il teatro pedagogico nelle scuole della dottrina cristiana milanesi nel XVIII secolo: permanenza e mutamenti*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, pp. 193-252). Altre informazioni si ricavano dalle recensioni comparse sui *Ragguagli di Varj Paesi* e da alcuni fogli volanti conservati da Borrani all'interno dei manoscritti del suo *Diario milanese*. La composizione delle cantate per la disputa di S. Dalmazio risultano affidate, nei decenni centrali del Settecento, ad Antonio Piantanida, Giovanni Battista Sammartini, Gianandrea Fioroni, Giuseppe Palladino, Carl'Antonio Bonazzi e Bonaventura Terreni. La chiesa fu soppressa e demolita nel 1787.

uno spazio in un ambiente sovraffollato di funzioni inevitabilmente concomitanti, onde scongiurare il rischio di dover ripiegare sulla prestazione mediocre o scadente di qualche dilettante nel giorno della festa patronale in cui molti devoti avrebbero visitato il proprio oratorio e, magari, lasciato cospicue elemosine. A tale dinamica sfuggiva necessariamente l'ottava del Corpus Domini: se le congregazioni intitolate al Rosario, ad altri santi, le confraternite e corporazioni professionali potevano giovare dell'omogeneo assortimento del calendario ecclesiastico per approntare funzioni non concomitanti avvalendosi dei musicisti più virtuosi raccolti in compagini vocali e strumentali di proporzioni considerevoli, le onnipresenti confraternite del Santissimo Sacramento solennizzando la medesima ricorrenza e relativa ottava dovevano contendersi gli organisti – professionisti e dilettanti – e solo nei casi più fortunati qualche cantore. Per appagare il desiderio di offrire pubblico culto al Santissimo Sacramento edificando i confratelli e i molti devoti, alcune confraternite sostenevano le spese musicali per funzioni celebrate mensilmente, compartecipando al mantenimento delle cappelle musicali pur senza disporre di un proprio manipolo di musicisti. Incrociando il rilievo di *Milano Sacro* del 1761 con i documenti di gestione di chiese e confraternite, i resoconti diaristici e giornalistici il numero delle cappelle musicali – effettive o nominali – di cui è stata rinvenuta una qualche traccia aumenta considerevolmente sino a raddoppiare o triplicare conteggiando anche le compagini vocali e strumentali presenti in ciascuna fondazione monastica femminile. Tutte e sette le chiese stazionali dispongono di una cappella musicale con organico stabile: S. Simpliciano,⁹⁵² S. Vittore al Corpo,⁹⁵³ S. Ambrogio,⁹⁵⁴ S. Lorenzo Maggiore,⁹⁵⁵ S. Nazaro Maggiore,⁹⁵⁶ S. Stefano in Brolo⁹⁵⁷ e il Duomo.⁹⁵⁸ Fra le collegiate e parrocchiali sono attestate cappelle musicali a S. Babila,⁹⁵⁹ S. Bartolomeo,⁹⁶⁰ S. Calimero,⁹⁶¹ S. Carpofo, ⁹⁶² S. Eusebio,⁹⁶³ S. Francesca Romana,⁹⁶⁴ S. Giorgio al Palazzo,⁹⁶⁵ S. Giovanni in Laterano,⁹⁶⁶ S. Giovanni sul Muro,⁹⁶⁷ S. Maria alla Porta,⁹⁶⁸ S. Maria

952 ASMi, ArFR, b. 1657. Altre notizie sulla cappella musicale di S. Simpliciano si ricavano dai frontespizi dei libretti di oratori musicati dai locali maestri di cappella e dalla cronologia di *Milano Sacro*.

953 Informazioni sulla cappella musicale di S. Vittore al Corpo si hanno in *Milano Sacro* e grazie a recensioni comparse sulla stampa periodica e nel *Diario milanese* di Borroni.

954 Le vicende della cappella musicale della basilica santambrosiana sono ampiamente documentabili attraverso copiosi fascicoli archivistici (cfr. ASMi, ArFR, b. 122) contenenti le nomine, i contratti, gli obblighi e le spese musicali sostenute dal capitolo di canonici secolari e dai monaci cistercensi.

955 ASMi, ArFR, b. 299. ASMi, AmFR, b. 463. ASMi, AG Culto P.A., b. 1146.

956 Non avendo mai subito effettive soppressioni – ad eccezione del ridimensionamento del capitolo di canonici nel quinquennio repubblicano francese – l'archivio parrocchiale della basilica collegiata di S. Nazaro Maggiore conserva ancora *in loco* parte della documentazione che le altre chiese affidate ad ordini regolari sino alla fine del Settecento hanno purtroppo perduto.

957 La presenza di una cappella musicale nella basilica di S. Stefano in Brolo si rileva dalla copiosissima documentazione archivistica confluita nell'ASDM.

958 Riferimenti alla cappella musicale del Duomo, fondata nel 1402 e tutt'ora in attività, potrebbero apparire superflui, tuttavia si rimanda ai già citati *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano* e al *Catalogo* delle partiture dell'archivio musicale stilato da Claudio Sartori alla metà del secolo scorso.

959 Collegiata con parrocchia, le notizie sono ricavate da *Milano Sacro*, dalla stampa periodica e dal *Diario* di Borroni dal momento che la documentazione dell'archivio parrocchiale, seppur conservato *in loco*, è sedimentata solo a partire dalla metà del XIX secolo.

960 ASMi, AmFR, b. 1462. Chiesa parrocchiale situata oltre la pusterla di Porta Nuova nell'area dell'attuale piazza Cavour; nei decenni centrali del Settecento in S. Bartolomeo si concentrarono funzioni solenni con musica e apparati dal momento che era la parrocchia residenziale del plenipotenziario conte Firmian. Fu demolita nel 1861 e ricostruita in via della Moscova.

961 Chiesa parrocchiale, le notizie sono ricavate da *Milano Sacro* e dal *Diario* di Borroni.

962 ASMi, ArFR, bb. 526-528. Chiesa parrocchiale, attualmente sconsacrata e adibita a spazio espositivo.

963 ASMi, AmFR, b. 1550. Chiesa parrocchiale (demolita) situata dirimpetto all'Accademia di Brera.

964 ASMi, AmFR, b. 1926. Chiesa parrocchiale situata dei Corpi Santi di Porta Orientale affidata, sino alle soppressioni, alle cure degli agostiniani.

965 Collegiata con parrocchia; la copiosa documentazione è conservata nell'archivio parrocchiale che non è mai stato disperso o smembrato.

966 ASMi, ArFR, b. 604 e ASMi, AmFR, bb. 874 e 1551. Chiesa parrocchiale situata nel quartiere del Bottonuto, fra S. Satiro e S. Alessandro in Zebedia. Dopo le soppressioni napoleoniche rimase officiata come chiesa sussidiaria di S. Satiro; demolita negli anni '30 del secolo scorso.

967 Chiesa parrocchiale situata nell'omonima via, demolita negli anni '90 del Settecento. Le notizie sulla sua cappella musicale sono ricavate da recensioni di funzioni con musica pubblicate sui *Ragguagli di Varj Paesi*.

968 ASMi, AmFR, bb. 919 e 1463. Collegiata con parrocchia.

Beltrade,⁹⁶⁹ S. Maria Fulcorina,⁹⁷⁰ S. Maria Podone,⁹⁷¹ S. Martino in Compito,⁹⁷² S. Salvatore allo Xenodochio,⁹⁷³ S. Sebastiano,⁹⁷⁴ S. Sepolcro,⁹⁷⁵ S. Sisto,⁹⁷⁶ S. Tomaso in Terramara⁹⁷⁷ e SS. Trinità.⁹⁷⁸ In età borromaica le confraternite laicali più potenti erano riuscite a farsi edificare *ex novo* alcuni oratori oppure ottennero in gestione per le proprie devozioni quelle chiese cui S. Carlo aveva soppresso la dignità parrocchiale. Quasi tutti gli oratori confraternali erano dotate di organo, molte mantenevano alle proprie dipendenze una cappella musicale: S. Aquilino,⁹⁷⁹ S. Bernardino alle Ossa,⁹⁸⁰ S. Caterina al Ponte de' Fabbri,⁹⁸¹ S. Caterina presso S. Nazaro,⁹⁸² S. Dalmazio,⁹⁸³ SS. Entierro,⁹⁸⁴ S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte,⁹⁸⁵ S. Giuseppe,⁹⁸⁶ S. Maria ad Elisabeth al Verziere,⁹⁸⁷ S. Maria delle Ossa,⁹⁸⁸ S. Maria di

969 ASMi, AmFR, bb. 1555 e 1557. Parrocchiale situata nell'omonima piazza, dopo le soppressioni fu aggregata come sussidiaria a S. Sepolcro per essere poi demolita nel 1922.

970 ASMi, ArFR, b. 412. Collegiata con parrocchia situata lungo l'omonima via demolita nel 1808.

971 ASMi, ArFR, b. 350. Collegiata con parrocchia di patronato Borromeo.

972 ASMi, AmFR, b. 1550. Parrocchia situata all'angolo fra corso Vittorio Emanuele, via Beccaria e via Passarella, demolita nel 1807.

973 ASMi, ArFR, b. 788. Parrocchia situata nell'area attualmente occupata dalla Galleria Vittorio Emanuele. Soppressa nel 1787, al suo posto venne edificato il Teatro Re, successivamente demolito per far posto alla Galleria.

974 ASCM, Località milanesi, b. 404: per la festa patronale del 1759 interviene la cappella musicale composta dal maestro di cappella all'organo [Giovanni Battista Sammartini] e 4 musici; *Milano Sacro* vi segnala correttamente la presenza di un maestro di cappella; oggi la chiesa è tempio civico del Comune di Milano.

975 *Milano Sacro* e la stampa periodica ragguagliano numerose funzioni con musica officiate in S. Sepolcro, essendo questa chiesa annessa alla Biblioteca Ambrosiana e sede di un collegio di oblati diocesani.

976 ASMi, AmFR, b. 1567. Parrocchiale, attualmente sconosciuta e concessa dal Comune di Milano in comodato d'uso al Museo Francesco Messina.

977 Collegiata con parrocchia, l'Archivio è stato depositato nell'ASDM.

978 ASMi, ArFR, b. 883. Parrocchiale dei Corpi Santi nel Borgo degli Ortolani. La chiesa antica è stata demolita nel 1968 per ragioni di viabilità e sostituita con una nuova in linee contemporanee.

979 ASMi, AmFR, b. 1462. Oratorio confraternale annesso alla basilica di S. Lorenzo Maggiore dotato di un organo (non più esistente) e di una cappella musicale autonoma che condivideva il maestro di cappella con la vicina collegiata.

980 ASMi, ArFR, b. 505 e ASMi, AmFR, b. 1464. La potente confraternita di disciplini che gestiva la Casa dell'Ossa sovvenzionava una cappella musicale anche prima della riedificazione della chiesa avvenuta nel 1754: in occasione della visita dell'arcivescovo nel giorno della commemorazione di tutti i fedeli defunti la confraternita assoldò «cori di Musica» per cantare il *Miserere* e le litanie dei santi; nel nuovo tempio fu installato un organo e predisposti quattro poggiali per accogliere musici e strumentisti.

981 ASMi, AmFR, b. 1579. Oratorio di disciplini situato all'incrocio fra le vie Cesare Correnti e De Amicis in corrispondenza del ponte e della pusterla de' Fabbri. L'oratorio fu soppresso e demolito nel 1787.

982 Originariamente indipendente rispetto alla vicina chiesa di S. Nazaro Maggiore, l'oratorio di S. Caterina alla fine del XVIII secolo venne annesso alla Basilica Apostolorum sfondando il muro che divideva i due edifici. La documentazione archivistica della confraternita è poi confluita nell'archivio parrocchiale di S. Nazaro.

983 Oratorio della Confraternita della Dottrina Cristiana.

984 ASMi, ArFR, b. 564. L'oratorio del SS. Entierro aveva sede nella cripta – lo *scurolo* – della chiesa di S. Fedele dei gesuiti.

985 ASMi, ArFR, b. 582 e ASMi, AmFR, b. 1487. Oratorio scomparso situato nell'omonima via che affaccia su piazza della Scala. Soppressa la confraternita di nobili nel 1787, la chiesa rimase aperta al culto come sussidiaria di S. Fedele sino al 1870 e poi demolita.

986 Oratorio annesso all'omonimo Luogo Pio, la documentazione sulla gestione artistica e culturale è confluita nell'Archivio Golgi-Redaelli di Milano. Dopo la soppressione delle confraternite e l'aggregazione alla Congregazione di Carità, scongiurata la profanazione in età napoleonica, la chiesa di S. Giuseppe divenne dapprima sussidiaria alla vicina parrocchiale di S. Maria del Carmine e, attualmente, rettoria arcivescovile.

987 ASMi, ArFR, b. 658. Oratorio destinato ad una compagnia di S. Croce sorto nel diaframma di edifici che dividevano il Verziere da piazza Fontana; la congregazione fu soppressa e la chiesa demolita nel 1787.

988 Oratorio segreto – ovvero riservato alle devozioni dei confratelli – ospitato in un edificio confinante con il lato sinistro della chiesa di S. Babila; la piccola chiesa fu demolita a fine Settecento in concomitanza con la soppressione della confraternita di disciplini. Le notizie relative a funzioni con musica ivi officiate sono riportate dai *Ragguagli di Varj Paesi*.

Carugate,⁹⁸⁹ S. Marta in Porta Ticinese,⁹⁹⁰ S. Michele al Foppone (ai nuovi sepolcri),⁹⁹¹ S. Nazaro Pietrasanta⁹⁹² e S. Rocco al Gentilino.⁹⁹³ Pur non disponendo di un oratorio dedicato ma sussistendo in cappelle laterali e altari di altre chiese che li ospitavano, altri consorzi laicali o università di professionisti vantavano una cappella musicale: Compagnia de' Cavalieri dai gesuiti di S. Fedele,⁹⁹⁴ S. Corona e S. Anna, Compagnia del Rosario e Università di Barbieri e Chirurghi dagli agostiniani dei SS. Cosma e Damiano in Monforte,⁹⁹⁵ SS. Rosario dai domenicani di S. Eustorgio,⁹⁹⁶ Congregazione de' Portinai e Bussolanti in S. Maria alla Porta,⁹⁹⁷ Confraternita de' Parafrenieri dai carmelitani di S. Maria del Carmine,⁹⁹⁸ Confraternite del Rosario dai domenicani di S. Maria della Rosa⁹⁹⁹ e di S. Maria delle Grazie,¹⁰⁰⁰ Confraternita degli Angeli Custodi dai somaschi di S. Maria Segreta¹⁰⁰¹ e Congrega de' Musici dai gesuiti di S. Fedele.¹⁰⁰² Disponevano di una cappella musicale dedicata anche le chiese che si potevano fregiare del titolo di sacelli regio-imperiali: S. Gottardo in Corte,¹⁰⁰³ la chiesa del SS. Sacramento nel Real Castello,¹⁰⁰⁴ la collegiata di S. Maria della Scala,¹⁰⁰⁵ il Santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso¹⁰⁰⁶ insieme alle già citata basilica di S. Ambrogio. Parallelamente alla cappella del Duomo, incaricata di impreziosire con musica le liturgie pontificali e capitolari celebrate in cattedrale o nel palazzo arcivescovile, le sedi milanesi dei seminari arcivescovili erano dotate di una cappella musicale, non solo il seminario maggiore di corso di Porta Orientale, intitolato a S. Giovanni Battista,¹⁰⁰⁷ di cui Carl'Antonio e Ferdinando Bonazzi furono ininterrottamente maestri di cappella per quasi un secolo, ma anche il Collegio Elvetico¹⁰⁰⁸ e la Canonica.¹⁰⁰⁹ A differenza delle altre cappelle musicali composte da musicisti e strumentisti professionisti, le formazioni vocali al servizio dei seminari e di alcune fondazioni conventuali maschili erano formate da seminaristi, chierici e religiosi: la specificità di queste cappelle riemerge non

989 Sia il *Diario milanese* di Borroni che i *Ragguagli di Varj Paesi* testimoniano qualche funzione officiata nell'oratorio di S. Maria di Carugate nel 1766. Un tempo complesso monastico femminile, Federico Borromeo riconvertì la chiesa in oratorio per la dottrina cristiana dei fanciulli. Il complesso, distrutto con le soppressioni del 1787, si trovava in via Borgonuovo 9.

990 La notizia dell'esistenza di una cappella musicale nell'oratorio demolito situato nella via che costeggia a sinistra la facciata della collegiata di S. Giorgio al Palazzo si trova in un documento dell'archivio parrocchiale di S. Nazaro nel quale si confrontano gli usi invalsi fra le due parrocchiali (S. Giorgio al Palazzo e S. Nazaro Maggiore) e gli oratori confraternali (S. Marta e S. Caterina) che sorgevano nelle immediate vicinanze.

991 Il *Giornale enciclopedico di Milano* ragguaglia circa alcuni uffici generali per i defunti eseguiti con musica e sinfonia nella chiesa di S. Michele al Foppone negli anni '80 del Settecento. La chiesa, dopo la soppressione della confraternita, continuò ad essere officiata come cappella sepolcrale sino alla profanazione e destinazione ad altro uso avvenuta alla metà dell'Ottocento. Sconsacrata, la chiesa di S. Michele si trova al centro della Rotonda della Besana.

992 ASMi, ArFR, bb. 727 e 736, ASMi, AmFR, b. 1491 e ASMi, AG Culto P.A., bb. 1089 e 1508.

993 ASMi, ArFR, b. 844.

994 La notizia della presenza di una cappella musicale con relativo maestro mantenuti dalla confraternita dei Cavalieri in S. Fedele si ricava da una petizione inoltrata alla Fabbrica del Duomo nel 1706 conservata nell'ASFD.

995 ASMi, ArFR, b. 1091.

996 ASMi, ArFR, b. 560.

997 ASMi, AmFR, b. 1463.

998 ASMi, ArFR, b. 1372 e *Ragguagli di Varj Paesi* del 1754 e 1758.

999 ASMi, AmFR, b. 1788.

1000 ASMi, ArFR, b. 1435 e ASMi, AmFR, b. 1401.

1001 ASMi, AmFR, b. 1905.

1002 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

1003 ASMi, AG Culto P.A., b. 1079.

1004 La presenza di una cappella musicale nella chiesa situata all'interno della seconda corte del Real Castello di Milano – il cui ambiente è ora inserito nel percorso museale del Castello Sforzesco col nome di cappella ducale – si ricava da una molteplicità di fonti diaristiche, giornalistiche e a stampa lungo tutto il Settecento, sino all'invasione giacobina.

1005 I trascorsi cinque-seicenteschi della cappella della collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala sono stati ampiamente studiati da TOFFETTI, *Gli Ardemanio*, e TORELLI, *Benedetto Binago*. Per il Settecento si rimanda alla documentazione archivistica in ASMi, Archivio generale del Fondo di Religione, b. 363.

1006 Il copiosissimo e già citato archivio del santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso è stato recentemente trasferito presso l'ASDM.

1007 I libretti degli oratori composti per le dispute della dottrina cristiana in S. Dalmazio attestano almeno dal 1751 la presenza di un maestro di cappella nella chiesa del seminario di S. Giovanni Battista, affiancato da un sacerdote per l'insegnamento del canto fermo.

1008 *Milano Sacro* segnala dal 1761 un maestro di cappella dedicato alle funzioni del Collegio Elvetico.

1009 *Ut supra* per S. Maria alla Canonica.

solo dalle testimonianze ma anche da alcune partiture superstiti tanto fra quelle composte da Carlo Monza verosimilmente per i chierici dei seminari quanto nella produzione del padre Giandomenico Catenacci per la propria cappella conventuale di S. Angelo. Pur rilevando la presenza di una cappella musicale nelle sedi centrali di ciascun ordine religioso maschile che contemplava nei propri statuti la possibilità d'impreziosire la liturgia con polifonia vocale e strumenti – l'unica eccezione nel panorama settecentesco sembra quella incarnata dai francescani riformati di S. Maria del Giardino e S. Ambrogio ad Nemus¹⁰¹⁰ – soltanto i francescani minori osservanti di S. Angelo provvedevano autonomamente alla composizione ed esecuzione di musica, seguendo il carisma che contraddistinse l'ordine francescano.¹⁰¹¹ Cappelle musicali con maestro e cantori professionisti laici risultano stipendiate nelle chiese conventuali degli agostiniani: SS. Cosma e Damiano in Monforte, S. Marco,¹⁰¹² S. Maria Incoronata¹⁰¹³ e S. Francesca Romana fuori Porta Orientale, dai domenicani di S. Eustorgio, S. Maria delle Grazie e S. Maria della Rosa, dai francescani conventuali di S. Francesco Grande, dai minori osservanti di S. Angelo e S. Maria della Pace,¹⁰¹⁴ dai terziari francescani di S. Maria del Paradiso¹⁰¹⁵ e dai cappuccini dell'Immacolata fuori Porta Orientale.¹⁰¹⁶ Si avvalevano dei servizi di una cappella musicale anche i carmelitani scalzi di S. Carlo¹⁰¹⁷ e quelli calzati di S. Maria del Carmine¹⁰¹⁸ e S. Giovanni in Conca,¹⁰¹⁹ i cistercensi di S. Ambrogio, S. Luca¹⁰²⁰ e S. Maria di Loreto fuori Porta Orientale,¹⁰²¹ i benedettini di S. Simpliciano e S. Pietro in Gessate,¹⁰²² gli olivetani di S. Vittore al Corpo, i minimi di S. Francesco di Paola,¹⁰²³ i celestini di S. Pietro Celestino,¹⁰²⁴ i serviti di S. Dionigi e S. Maria del Servi e i gesuati dei SS. Cosma e Damiano alla Scala.¹⁰²⁵ Anche gli ordini di chierici regolari sostenevano spese per musica straordinaria: i barnabiti di S. Alessandro in Zebedea e S. Barnaba, i gesuiti di S. Fedele e S. Girolamo, i canonici regolari lateranensi di S. Maria della Passione, i fatebenefratelli di S. Maria in Araceli, i filippini di S. Maria presso S. Satiro, i somaschi di S. Maria Segreta, i teatini di S. Antonio Abate e i trinitari di S. Maria di Caravaggio in Monforte. Benché raramente compaiano nelle recensioni stampate sui fogli d'annunci settimanali e sia le memorie di Borroni che l'almanacco *Milano Sacro* non ne facciano menzione, i monasteri femminili continuarono a provvedere in autonomia alla musica prodotta per le proprie funzioni sino alle soppressioni degli anni Ottanta del Settecento. Gli inventari dei beni rinvenuti nei monasteri e qualche incartamento che menziona religiose 'maestre di cappella' e organiste sino all'invasione giacobina attestano cappelle musicali *sui generis* in ciascuno dei monasteri femminili dove le religiose potevano eseguire musica figurata. La vitalità rintracciata nei monasteri milanesi dai pionieristici studi di Robert L. Kendrick¹⁰²⁶ non si arresta con l'età borromaica ma prosegue sino allo spartiacque giacobino. Se una differenza fra le consuetudini

1010 *Il giardino di Milano*: «Non volevano li Padri permettere, che nella loro Chiesa si cantasse in Musica, perché frà Reformati di S. Francesco non si costuma canto figurato».

1011 MARNI, *Storia, teoria e pratica della musica nei conventi*.

1012 Notizie sulla cappella musicale della chiesa agostiniana di S. Marco, la fondazione centrale dell'ordine a Milano, sono ricavate dal *Diario milanese* di Borroni, dalla stampa periodica e in *Milano Sacro*. La fondazione dell'archivio parrocchiale risale al 1799, anno in cui la chiesa acquisì dignità parrocchiale dopo che gli agostiniani vennero allontanati definitivamente (1797) e il convento fu trasformato in caserma.

1013 ASMi, AmFR, b. 1899.

1014 ASMi, ArFR, bb. 1459 e 1460.

1015 ASMi, ArFR, b. 667.

1016 ASMi, AmFR, b. 1441.

1017 ASMi, ArFR, b. 1066 e ASMi, AmFR, b. 1854.

1018 ASMi, ArFR, b. 1372.

1019 ASMi, ArFR, b. 1283.

1020 ASMi, AmFR, b. 1879.

1021 ASMi, AmFR, b. 1928.

1022 ASMi, ArFR, b. 788.

1023 Notizie sulla cappella musicale assodata dai padri minimi per i servizi liturgici nella chiesa di S. Francesco di Paola, che sostituisce la primitiva loro fondazione di S. Anastasia, si ricavano non dalla documentazione archivistica ma dal *Diario milanese* di Borroni e dalla stampa settecentesca.

1024 I nomi dei maestri di cappella della chiesa benedettina di S. Pietro in Gessate si ricavano da alcuni libretti di oratori sacri della prima metà del Settecento.

1025 ASMi, ArFR, b. 1069.

1026 KENDRICK, *Celestial sirens*.

seicentesche e quelle dell'età galante può essere registrata, questa è la progressiva scomparsa di monache compositrici, giacché nel Settecento le religiose continuano a cantare e suonare sulle cantorie dei loro cori musica composta da maestri di cappella esterni. Il perdurare degli allestimenti musicali monastici sino alla seconda metà inoltrata del secolo non è testimoniato solo dal soggiorno milanese di Charles Burney, che il 20¹⁰²⁷ e 22 luglio¹⁰²⁸ menziona funzioni con musica eseguite nelle chiese delle monache, ma anche dalla documentazione archivistica superstite e da qualche inventario. Salvo i rami più rigoristi e ascetici della famiglia francescana femminile, nei monasteri delle agostiniane, delle benedettine, delle orsoline, delle umiliate e delle visitandine si continua a fare musica durante la liturgia fin tanto che, negli anni immediatamente successivi all'incoronazione imperiale di Napoleone, in città non resterà attivo che il Monastero Maggiore di S. Maurizio come ricovero per monache troppo anziane o troppo malate per essere rimesse al secolo. Nel 1754 e 1764 le novizie Innocente Casati e Maria Antonia Valté vengono ammesse nel monastero di S. Caterina alla Chiusa senza corresponsione della dote perché esperte «nel suono dell'organo».¹⁰²⁹ Il ruolo delle monache canonichesse regolari lateranensi di S. Maria Annunciata in Porta Nuova¹⁰³⁰ nel triennio 1793-1795 segnala la presenza di una religiosa *maestra di Capella* incaricata di istruire le consorelle nel canto e nel suono degli strumenti leciti, nella scelta delle musiche da eseguire e nella loro direzione; la medesima monaca, di cui la fonte non annota il nome, impartisce lezioni di organo e cembalo.¹⁰³¹ L'inventario dei beni mobili del monastero di S. Caterina alla Ruota, stilato nell'imminenza della soppressione (1777), registra che sulla cantoria lignea innalzata nel coro si trovava non solo un organo «stimato sull'ordine di 8'» dall'organaro Rocco Longone, ma anche un violoncello e due *arcilenti*.¹⁰³² Rifacendosi alle raccomandazioni che paternalmente il cardinale Federico Borromeo faceva pervenire alle monache circa la maniera più ineccepibile di studiare ed eseguire la musica sacra,¹⁰³³ dopo oltre un secolo e mezzo le religiose sembrano non aver derogato alla moda d'impiegare violini, oboi o flauti per concertare con le voci ma limitavano ancora al solo organo, al cembalo, al regale e a qualche altro strumento da continuo il sostegno al loro canto celestiale. I documenti d'archivio confermano quanto registrato da Burney durante la festa patronale del monastero di S. Maria Maddalena al Cerchio in merito alla presenza di uno strumento, che a lui pare un claviorgano, suonato da una delle monache quale unico sostegno al canto delle consorelle.¹⁰³⁴ Non era un claviorganio ma un cembalo suonato insieme all'organo, uno strumento che almeno fra il 1789 e il 1798 risulta mantenuto da un cembalario che entra in clausura due volte all'anno per accordarlo.¹⁰³⁵ I recapiti di spesa o gli inventari dei beni mobili trovati nei monasteri alla vigilia della loro alienazione mostrano la sopravvivenza della pratica cembalistica all'interno dei chiostri milanesi oltre lo spartiacque dell'anno 1800. Le monache angeliche di S. Paolo Converso nel 1768 corrispondono al maestro di cappella Giovanni Battista Corbella un supplemento per la manutenzione ordinaria del cembalo presente nella loro chiesa, affidata successivamente ad un Antonio Piantanida che almeno fra il 1789 e il 1793 assicura l'efficienza del cembalo collocato nei pressi dell'organo

1027 BURNEY, *The present State of Music*, p. 100: «At another church vespers were performed this evening by Monks and Nuns only; I was too late in my attempt to hear them».

1028 BURNEY, *The present State of Music*, p. 107: «I went to the Convent of S. Maria Maddalena; I heard several motets performed by the nuns; it was their feast-day. The compositions was by Signor B. S. Martini, who is Maestro di Capella, and teaches to sing at this convent. He made me ample amends for the want of slow movements in his mass on Friday, by an adagio in the motet of to-day, which was truly divine, and divinely sung by one of the sisters, accompanied, on the organ only, by another».

1029 ASMi, ArFR, b. 1816. «Esecuzione data dall'E.mo, e R.mo Sig.^{re} Card.^e Arciv.^o Pozzobonelli al Rescritto della Sagra Congreg.^e perche la Sig.^{ra} Innocente Casati sia amessa alla Religione nel Mon.ro di S.ta Caterina alla Chiusa senza Dote S.le, attesa la sua virtù nel suonare l'Organo» e «Esecuzione data dall'E.mo, e R.mo Sig.^{re} Card.^e Arciv.^o Pozzobonelli al Rescritto della Sagra Congreg.^e perche la Sig.^{ra} Maria Antonia Valté sia amessa alla Religione nel Mon.ro di S.ta Caterina alla Chiusa senza Dote S.le, attesa la sua perizia nel suonare l'Organo».

1030 LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. V, pp. 359-64. Monastero delle canonichesse regolari lateranensi situato nell'omonima via oltre l'incrocio col corso di Porta Nuova (via Manzoni); soppresso e demolito nel 1799.

1031 ASMi, AmFR, b. 2436.

1032 ASMi, AmFR, b. 2417.

1033 MARCO BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica. Scritti e Saggi*, Bulzoni Editore, Roma 2012, pp. 39-142.

1034 BURNEY, *The present State of Music*, p. 108: «Besides the organ in this convent for the chorusses, there was an organ and harpsicord together which was likewise played by one of the nuns».

1035 ASMi, AmFR, b. 2445.

grande;¹⁰³⁶ nel 1784 «un Regale a uso cembalo» risulta ancora suonato dalle agostiniane di S. Maria del Cappuccio.¹⁰³⁷ Le canonichesse regolari lateranensi di S. Maria Assunta annoverano fra i salariati del proprio monastero anche un cembalario che sino al 1795 tiene in ordine il cembalo da studio e quello posizionato in chiesa.¹⁰³⁸ «Un Clavicembalo antico con suo sgabello per sostenerlo» figura nel 1796 sulla cantoria dell'organo della chiesa di S. Maria del Lentasio,¹⁰³⁹ mentre le domenicane di S. Agostino Bianco stipendiano sino alla profanazione del loro monastero nel 1807 un accordatore per l'organo e per il cembalo.¹⁰⁴⁰

1.1. Gli organici delle cappelle musicali

La definizione dell'organico medio più diffuso fra le cappelle musicali milanesi settecentesche si rivela un'impresa ardua non tanto per lacune delle fonti quanto per la difficile collocazione di un discrimine atto a separare i molti allestimenti festivi demandati ai ricorrenti «più Cori di Musica, e Sinfonia» dalle funzioni disimpegnate dalle cappelle musicali. Preso atto che le 60, 80 o 100 «parti di musica» registrate con stupore dagli articolisti e dal *Diario milanese* di Borroni non costituivano l'assortimento ordinario delle compagini musicali assoldate per contratto dalle chiese e che difficilmente dalle partiture superstiti si possono distinguere destinazioni di chiesa, evento o organico, un saggio sulla composizione delle cappelle musicali ordinariamente stipendiate dalle chiese regolari e secolari di Milano può essere compiuto attraverso sporadici *ruoli* che si sono conservati negli archivi. Nonostante i natali milanesi di una certa maniera di comporre sinfonie, il carattere ordinario delle funzioni impreziosiste dall'intervento delle cappelle musicali mostra una predilezione per un ridotto drappello di cantori – spesso 3 o 4 voci – che cantavano a parti reali, demandando solisti, raddoppi e nutrite compagini orchestrali a forze esterne e occasionali. Prima che le necessità contingenti e l'evoluzione del gusto cristallizzassero nel terzetto o quartetto vocale composto da canto, tenore e basso o canto, contralto, tenore e basso l'organico medio delle cappelle musicali milanesi, come documentato dai nominativi pubblicati a partire dal 1761 da *Milano Sacro*, questo risultava variamente assortito.¹⁰⁴¹

Dopo aver fatto aggiustare il proprio organo l'anno precedente, il 23 agosto 1698 la confraternita di S. Maria ad Elisabeth al Verziere assume con un'ordinazione capitolare il maestro di cappella Giuseppe Valtolina insieme a quattro cantori e un violone.¹⁰⁴² Il contratto stipulato nel 1708 fra gli amministratori della chiesa parrocchiale di S. Carpofo e il nuovo maestro di cappella e organista, Giovanni Battista Busti, dettaglia le funzioni per cui sarebbe stato sufficiente il solo organo e le due feste da decorare con l'intervento della cappella musicale.¹⁰⁴³ Per il giorno di S. Antonio Abate, 17 gennaio, Busti avrebbe dovuto comporre, dirigere e accompagnare all'organo musica con otto voci (2 canti, 2 contralti, 2 tenori e 2 bassi), due violoni, tre violini e 2 oboi; per la funzione stazionale del venerdì grasso sarebbero stati sufficienti quattro cantori e il maestro di cappella all'organo.¹⁰⁴⁴ La nascita di Carlo Leopoldo d'Asburgo

1036 ASMi, AmFR, b. 2465.

1037 ASMi, AmFR, b. 2438.

1038 ASMi, AmFR, b. 2436.

1039 ASMi, AmFR, b. 2442.

1040 ASMi, AmFR, b. 2408.

1041 ASMi, ArFR, b. 1401. Il 22 agosto 1717 Giovanni Perroni firma il contratto con cui accetta la nomina a maestro di cappella della chiesa domenicana di S. Maria delle Grazie. Differentemente da altre cappelle musicali, dove ad un organico stabile di quattro voci, organo e qualche strumento vengono aggiunti cantori o strumentisti soprannumerari a seconda della solennità, in questo caso si apprende che l'organico varia in ciascuna delle quattro occasioni in cui la cappella musicale è tenuta a intervenire. Per la festa di S. Domenico la compagine risulta composta da otto voci e dodici strumenti, per la Madonna del Rosario vengono coinvolti sei cantori e sei strumentisti, il secondo giorno dell'Ottava di Pasqua ancora sei voci e sei strumenti e nell'esposizione delle Quarantore, genericamente, «musicisti e istrumenti»

1042 ASMi, ArFR, b. 658: «Per rispetto della Musica si è Ord.º: Per Soprano Il Bevilacqua, ò sia Il Bresciano. Per Tenore Il Celidone. Per Contralto Il Luchesino, ò il Leone d.º il Sodo. Per Basso Il Ferario, ò Visconte. Per Violone».

1043 ASMi, ArFR, b. 526.

1044 ASMi, ArFR, b. 536: «Per la festa solenne di Sant'Antonio Abate propria di q.^a V.^a Scuola, per cui ci doveranno essere Due Bassi, Due Tenori, Due Contralti, Due Sopranini, Organista, e Maestro di Capella, con Due Violoni, Tre Violini e Due Alboè. In tutto lire settanta due Imperiali, dico L. 72. Per il Venerdì Grasso giorno delle stationi Quadragesimali per la quale

(† 1716) fu salutata dai monaci cistercensi di S. Maria di Loreto fuori Porta Orientale con una funzione straordinaria; dalla nota di spese sopravvissuta fra le carte d'archivio si apprende che la cappella musicale intervenuta per l'occasione si giovò di cinque voci, due violini, un violone e l'organo suonato dal maestro di cappella Bartolomeo Mantelli.¹⁰⁴⁵ La medesima occasione fu solennizzata con il canto di un *Te Deum* anche nella chiesa carmelitana di S. Giovanni in Conca dove il maestro di cappella Giuseppe Valtolina diresse 16 cantori ripartiti in due cori, sei violini, due viole, due violoncelli, un violone, due oboi e due organi.¹⁰⁴⁶ L'avvicendamento alla direzione della cappella musicale di corte fra Paolo Magni e Giuseppe Vignati, musicista che già da più di un decennio ricopriva *de facto* tale incombenza, lasciò tracce nel corposo fondo archivistico registrando nel 1737 l'organico della cappella palatina che risultava composta da quattro cantori, due violini, un violone e un cornetto.¹⁰⁴⁷ Nel settembre 1756 la festa di S. Paola fu solennizzata nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala gestita dai padri gesuiti con una compagine decisamente più nutrita, segno della mutata sensibilità: 6 cantori, 6 violini, 2 oboi, 2 trombe, violoncello, organo e maestro di cappella.¹⁰⁴⁸ Un'ordinazione capitolare della Confraternita del Carmine nell'omonima chiesa del 25 aprile 1760 regolamenta l'organico della cappella musicale incaricata d'intervenire per la festa patronale e per altre occasioni assoldando otto musicisti, otto violini che sono «ben sufficienti se buoni», due viole, due violoncelli, due violoni, un organista, due oboi e due corni da caccia.¹⁰⁴⁹ La parabola in atto trova ulteriori conferme negli organici radunanti per l'ufficio generale della Congregazione de' Portinai e bussolanti in S. Maria alla Porta nel 1785 e per la festa patronale della Madonna del Rosario in S. Maria delle Grazie nel 1790. Una distinta delle liquidazioni demandate al maestro di cappella Antonio Fiamenghino per conto della Congregazione de' Portinai mostra come nel 1785 la cappella musicale fosse composta da quattro musicisti, quattro violini, due oboi, due trombe, due contrabbassi, da un organista e dal maestro di cappella che non suonava ma batteva la musica; prima della funzione viene proposto anche un concerto per salterio.¹⁰⁵⁰ Se nel 1790 i domenicani di S. Maria delle Grazie mantengono una compagine strumentale di 24 parti per impreziosire le esecuzioni festive insieme a otto cantori;¹⁰⁵¹ di contro nel 1794 la cappella musicale della chiesa dell'Annunciata nella Ca' Granda risulta composta dal solo organista Carlo Francesco Piazza e dal tenore Santo Martinenghi.¹⁰⁵²

Parallelamente ai colori cangianti conferiti agli organici ecclesiastici dal ricorso agli strumentisti delle 'sinfonie', la cappella musicale del Duomo lungo tutto il XVIII secolo continuò a distinguersi per la pratica esclusivamente vocale, tenendo fede all'ortodossia dei pronunciamenti tridentini e alla loro

cagion vi doveranno essere Un Basso, Un Contralto, Un Tenore, Un Sopranino, oltre il M.ro di Capella, ed organista, lire dieciotto».

1045 ASMi, AmFR, b. 1928.

1046 ASMi AmFR, b. 1283: «Per il Te Deum a S. Giò la Conca. Sig.^{ri} Giacomino e Vianova [soprani], Leone e Luchesino [contralti], Castoldi e Salvione [tenori], Besozzo e Brivio [bassi], Organista Primo Coro. Violini Sig.^{ri} Bianchi e Brivio, Gilardino, e Todeschino, Perlasca e Fromba, Due Oboe, Viole Lavazza e Scaccia, Contrabasso Parenti, Violoncelli Perone e Appiani, Otto parti p. il 2^{do} Coro, Organista 2^{do} Coro. M.^o di Capella Gius.^c Valtolina £ 112».

1047 ASMi, AG Culto P.A., b. 1079.

1048 ASMi, ArFR, b. 1069: «Notta Della Musicha fatta Nella Chiesa Di S. Damiano alla Scala il g.^{no} 26 per S.^{ta} Paola l'anno 1756: Trombe Sig.^{ri} Brugola e Compagno. Oboé Sig.^{ri} Federici e Manuelli. Violini Sig.^{ri} Zucherino e Scacino. Sig.^{ri} Checo e Contino. Sig.^{ri} Borrone e Quistorino. Violoncello Sig.^r Negrinetti. Controbassi Sig.^{ri} Donzelli e Borroni. Soprani Sig.^{ri} Cairone e Agostino. Contralto Sig.^r Rainone. Tenore Sig.^r Galetti. Bassi Sig.^{ri} Defilippi e Venino. Org.^{ta} Sig.^r Pogliani. Maestro di Capella Giò. Cantù».

1049 RIZZATO, *La Confraternita del Carmine. Società, Economia, Culto e Musica*, Tesi di Laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Milano, A.A. 1995/1996. Nota solenne per la Musica per la festa solenne della B.V., p. 248: «NOTA DELLA MUSICA PER LA FESTA SOLENNE DELLA B.V. [...] con la precisa necessità di formare un sistema regolare sopra la musica, acciò serva di modello e regola fissa alli sig.^{ri} priori. Per formare dell'ottima musica si cerca un valente maestro di cappella qual è quello del Capitolo al quale si assegnano £ 30, un organista £ 7, otto musicisti, cioè due soprani, due contralti, due tenori e due bassi; quattro sono li soliti e sono convenuti in £ 5 cadauno e gli altri quattro de migliori si pagano £ 7 cadauno (totale £ 48). Per la sinfonia otto violini sono ben sufficienti se buoni, due si pagano £ 5, li altri sei £ 7. Due viole a £ 7 ciascuno; due Violoncelli, uno del Capitolo e £ 5, l'altro a £ 7; due Contrabbassi a £ 7. Questi basterebbero per musica compita pure a renderla più vaga e nobile si aggiungono due migliori obboe £ 24. Due corni da caccia a £ 7. Vi vuole un mottetto, o concerto, questo si paga £ 15 più o meno secondo l'eccellenza della musica. Ecco la somma in tutto sono £ 233».

1050 ASMi, AmFR, b. 1463.

1051 ASMi, ArFR, b. 1435.

1052 MATTEO MARNI, *Organi e organisti nella Ca' Granda e nelle chiese ospedaliere di Milano fra XVI e XIX secolo*, «Arte Organaria Italiana», XVI (2024), pp.291-305.

attuazione ribadita dagli arcivescovi ambrosiani durante i sinodi diocesani. I frequenti censimenti dei cantori annotati nei due esemplari del *Gerletto*,¹⁰⁵³ le testimonianze di diaristi e viaggiatori e, dal 1761, la pubblicazione di *Milano Sacro* concordano nel restituire l'organico vocale stabile della cappella del Duomo in 16 cantori adulti – quattro per ciascun registro vocale – coadiuvati dai quattro allievi che stavano completando il periodo di formazione presso l'istituzione, due organisti e il maestro. La collocazione delle due casse antiche degli organi nel presbiterio del Duomo esemplifica la funzione ancillare della musica nell'economia generale delle funzioni: dovendo innanzitutto rendere gloria a Dio e successivamente innalzare la preghiera dei numerosi convenuti, la cappella doveva essere udibile nel presbiterio, così da poter svolgere la propria funzione di risposta al canto del celebrante e corredo necessario al rito. A tal fine il volume di suono prodotto dai 16 cantori risultava sufficiente e consentiva allo stesso tempo l'esecuzione di repertorio policorale differenziando gli interventi dei solisti da quelli dell'intero (doppio) coro.¹⁰⁵⁴ In circostanze di particolare solennità o importanza l'organico poteva essere implementato non con raddoppi di parti per ottenere una maggior intensità di suono ma con la scritturazione estemporanea di virtuosi soprannumerari cui affidare il canto solistico di arie e mottetti.¹⁰⁵⁵ Avvicinandosi alla fine del secolo, l'equazione che vedeva nella scritturazione di nutrite compagini strumentali la cifra caratteristica delle celebrazioni straordinarie cominciò a non essere scontata, sia per il mutamento di gusto, sia per il progressivo ammodernamento degli organi presenti nelle chiese della città, sia per la volontà di allinearsi alla prassi del Duomo che era percepita come riferimento normativo. Salvata dalla demolizione in seguito alla soppressione del convento dei canonici regolari lateranensi, dalla Pentecoste del 1784 la chiesa di S. Maria della Passione fu officiata parrocchialmente dall'ex abate lateranense divenuto prevosto-parroco e da un capitolo composto da alcuni dei religiosi secolarizzati.¹⁰⁵⁶ Per inaugurare il nuovo corso e sottolineare l'adesione al rito ambrosiano richiesto dall'acquisita dignità parrocchiale, la musica composta da Gaetano Piazza era ispirata alla prassi del Duomo con un doppio coro di 16 cantori sostenuto da due organi, senza altri strumenti.¹⁰⁵⁷ Benché nel corso del Settecento l'impiego dei medesimi maestri di cappella presso chiese officiate in rito ambrosiano e romano abbia agevolato la sedimentazione di usi e repertori ibridi fra le rispettive esigenze rubricali, senza distinguere e rendere esclusive alcune pratiche per uno o l'altro rito, nell'ultimo scampolo del secolo le amministrazioni parrocchiali e alcuni musicisti di chiesa sembrano rivendicare l'ambrosianità di una scrittura osservata e la predilezione per organici vocali accompagnati dal solo organo.

1053 I ruoli dei cantori e organisti della cappella musicale del Duomo si ricavano con costanza e precisione nei due esemplari del *Gerletto* – il diario dei cantori della cappella nel quale i *pontatori* annotavano non solo le assenze dei musicisti ma anche programmi delle celebrazioni e fatti rimarchevoli – custoditi nell'AVFD e nella BAM.

1054 Il 12 marzo 1768 in occasione del funerale del cardinale Crivelli celebrato dal capitolo del Duomo in S. Maria Podone il *pontatore* annota sul *Gerletto* l'organico della cappella musicale della cattedrale intervenuta insieme ai canonici: 4 soprani (Giovanni Antonio Grandati, Francesco Bonaguzzi, Giovanni Cairone e Giovanni Battista Berrardi), 4 contralti (Paolo Romolo Rainone, Stefano Valcamonica, Agostino Ruscone e don Pietro Serbelloni), 4 tenori (Ottavio Albuzio, Giovanni Cazzaniga, Severo Giussani e Felino Grisanti), 4 bassi (don Giovanni Battista Caldarola, Giuseppe Defilippi, don Giuseppe Venini e il vicemaestro Carlo Francesco Landriani), 4 alunni e uno dei due organisti.

1055 Per le nozze dell'arciduca Ferdinando con Beatrice d'Este celebrate in Duomo il 15 settembre 1771 all'organico ordinario della cappella musicale – 4 soprani: Giovanni Antonio Grandati, Francesco Bonaguzzi, Giuseppe Cairone, Giovanni Battista Berrardi; 4 contralti: Paolo Romolo Rainone, Stefano Valcamonica, Pietro Serbelloni e Agostino Ruscone; 4 tenori: Ottavio Albuzio, Severo Giussani, Felino Grisanti e Francesco Bianchi; 4 bassi: don Giovanni Battista Caldarola, Carlo Francesco Landriani, Giuseppe Venini e Giorgio Gilardone – furono aggiunti i virtuosi soprani Luigi Marchesi, Carlo Martinenghi e Comaschino, il contralto Carlo Ambrogio Grandati, i tenori Ercole Ciprandi e Francesco Trivulzio e i bassi don Angelo Maria Rusnati, don Rosati e un Cantoni di Bergamo. Significativamente tutti i cantori soprannumerari cooptati vantavano contemporaneamente o in passato una parallela carriera teatrale.

1056 BORRANI, *Diario milanese*, N. 40 suss. (1782), p. 114.

1057 *Gazzetta di Milano* del 5 giugno 1784: «Domani poi giorno di Pentecoste si aprirà l'Uffiziatura, e dal nuovo Proposto Don Severino Calchi Ex Abate Lateranense verrà cantata la solenne Messa coll'accompagnamento di 16 parti di musica a due organi diretta dal Sig. Maestro Gaetano Piazza; e dopo i solenni Vespri il celebre Don Carlo Casati nuovo Teologo, ripiglierà il corso di sue erudite Lezioni sacre»; la medesima notizia viene annotata anche da BORRANI, *Diario milanese*, N. 42, p. 169: «seguì finalmente nel giorno 24 Maggio [1784] nelle consuete forme l'erezione della nuova Collegiata [di S. Maria della Passione], e l'installazione degli Individui componenti la med.a. Nel giorno 30 poi solenne per la Pentecoste si aprì l'Uffiziatura con Messa cantata dal nuovo Proposto Ex Abate Lateranense, ed accompagnata da 16 parti di Musica a 2 Organi».

Tali consuetudini possono essere lette *ex post* come preambolo o causa scatenante di un movimento di riforma che si giovò delle restrizioni forzatamente imposte alle forme pubbliche di culto dall'avvento dei giacobini nella primavera del 1796. L'instaurazione di un regime fieramente anticlericale sferrò il colpo di grazia al sistema delle cappelle musicali stabili milanesi proprio nel momento in cui l'assortimento degli organici strumentali – le *sinfonie* – aveva toccato un nuovo vertice a livello di qualità e quantità timbrica, recependo tutti gli strumenti dell'orchestra ad eccezione dei timpani che l'inveterata tradizione ambrosiana considerava sconvenienti e troppo rumorosi per l'interno delle chiese. Colpendo con maggior ferocia gli ordini religiosi, prima quelli di vita contemplativa maschile e femminile, poi arrivando a non risparmiarne alcuno entro il 1808, la politica ecclesiastica francese di fatto estromise dalle chiese della città la pratica della sinfonia e le cappelle musicali stabili, tanto che solo quelle del Duomo e di S. Celso riuscirono a proseguire la propria attività quasi senza avvertire il contraccolpo della manifesta ostilità francese.¹⁰⁵⁸ Se le cappelle musicali delle chiese prepositurali risparmiate faticavano ad essere mantenute dalle finanze di istituzioni pesantemente colpite da gettiti fiscali e alienazioni di beni, la cappella palatina di S. Gottardo in Corte incarnò plasticamente, nella sua dismissione irrevocabile nel 1796 e nel suo reintegro subitaneo alla luce del Concordato del 1801, il riflesso di una religiosità manipolata dal potere politico. Dalla supplica inoltrata da Carlo Monza, maestro di cappella di corte licenziato dai repubblicani nel 1796, al restaurato governo austriaco all'inizio dei Tredici mesi (1799-1800) si apprende che dopo la costruzione del nuovo organo ad opera di Rocco Longone nel 1779¹⁰⁵⁹ anche l'organico vocale della cappella palatina era composto da soli sei cantori accompagnati dal maestro di cappella: i soprani Girolamo Mosca e Paolo Olivini, il contralto Carlo Ambrogio Grandati, il tenore Giacomo David e i bassi don Giuseppe Venini e Pietro Montani.¹⁰⁶⁰ Nei medesimi anni la cappella musicale del santuario di S. Maria presso S. Celso condivideva con il Duomo e la cappella di corte alcuni musicisti – Mosca, David e Venini – sotto la direzione di Agostino Quaglia.¹⁰⁶¹ Incoronato Napoleone e stabilita nell'antico Palazzo Regio-Imperiale la corte vicereale di Eugenio di Beauharnais, il governo italiano pensò di dotare la riallestita cappella di S. Gottardo non solo dell'organico in servizio prima delle turbolenze rivoluzionarie ma anche di un'orchestra completa con cui eseguire i mottetti propagandistici e la preghiera governativa *Domine, salvum fac Regem* intonata in almeno una ventina di versioni differenti per tonalità, carattere e organico da Bonifazio Asioli.¹⁰⁶² Le prime parti dell'orchestra del Teatro alla Scala insieme ai musicisti titolari della cappella del Duomo vengono precettati nella chiesa palatina per le funzioni celebrate alla presenza del figlio adottivo di Napoleone o dei dignitari di corte, messe basse della durata di una manciata di minuti durante le quali – in spregio dell'ortodossia liturgica predicata dall'autorità ecclesiastica – il rito della Chiesa era piegato alle esigenze propagandistiche. Anche sul piano della musica sacra il regime napoleonico avvera il paradosso di un sovrano assoluto sorto dalla rivoluzione anarchica: mentre le chiese della capitale del Regno d'Italia faticano a mantenere in esercizio le minime attività di culto, la cappella reale ostenta opulenza con l'organico più ricco. Quando le sinfonie si affacciano per le ultime volte dalle cantorie delle chiese di Milano, la cappella musicale di S. Gottardo in Corte prospera in un'inedita età dell'oro. Essendo tuttavia sostenuta da un regime effimero e instabile, negli anni della Restaurazione il suo *status* verrà normalizzato e riportato ad un esiguo drappello di cantori accompagnati dal solo organo e da un violoncello come ormai praticato anche nelle altre chiese della città. Gli editti arcivescovili contro i suoni e i canti teatrali da una parte e l'installazione di organi sempre più forniti di registri d'imitazione orchestrale dall'altra estromisero definitivamente gli strumenti dalle cappelle musicali milanesi nel secondo decennio del XIX secolo tanto che, per mantenere in repertorio molta musica che ancora veniva eseguita, taluni maestri di cappella – Carlo Bigatti, Luigi Bozzi, Paolo Bonfichi e Giovanni Perego¹⁰⁶³ – dovettero approntare riduzioni organistiche degli accompagnamenti orchestrali. Nei decenni successivi il

1058 MARNI, *La musica a Milano durante l'età napoleonica*.

1059 IVANO BETTIN, *Rocco Longone e Guglielmo Schieppati organari della Cappella Ducale di Milano*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 263-72.

1060 MARNI, *Domine, salvum fac Regem*, pp. 208-9.

1061 MARNI, *Luigi Marchesi musicista contralto*.

1062 MARNI, *Domine, salvum fac Regem*.

1063 A questo proposito risultano significative le decine di partiture parzialmente riscritte e dotate di accompagnamenti organistici in riduzione che si conservano nel fondo musicale di S. Celso depositato presso l'ASDM.

concetto di cappella musicale si annacquò ulteriormente: molti organisti venivano assunti con il titolo di ‘maestro di cappella e organista’ e, a fronte di assidui obblighi di assistenza nelle solennità e per la messa conventuale della domenica, erano incaricati di radunare due o tre cantori per quel paio di funzioni che ancora si volevano celebrare con musica.¹⁰⁶⁴ Giuseppe Rotondi nel 1822 subentrò al padre Giovanni come organista e maestro di cappella della basilica collegiata di S. Nazaro Maggiore. Il contratto d’assunzione sottoscritto fra la fabbriceria e il musicista oltre ad elencarne gli obblighi di assistenza con il solo organo specifica una manciata di festività – la festa patronale dei SS. Nazaro e Celso, l’ottava del Corpus Domini, il giorno dei SS. Pietro e Paolo, quello di S. Bernardino, l’Esaltazione della Croce e un triduo alla Madonna Addolorata – nelle quali la cappella, composta da «4 parti di Musica» è tenuta ad intervenire.¹⁰⁶⁵

1.1.1. I castrati nelle cappelle musicali milanesi

Le partiture e le fonti archivistiche mostrano la predilezione delle committenze milanesi per i registri vocali acuti di soprano e contralto affidati agli evirati cantori nonostante la città di Milano fosse, dalla metà del XVIII secolo, officina di idee di stampo illuministico volte ad estromettere dalle scene teatrali e dalle cantorie delle chiese i *canori elefanti* di pariniana memoria. Mentre l’abate Parini raccoglie nell’ode *La Musica* (1762)¹⁰⁶⁶ le speranze di quanti auspicavano un razionale giro di vite nella pratica musicale contemporanea, le cappelle musicali milanesi raggiungono il numero più alto di castrati contemporaneamente impiegati nel servizio ecclesiastico toccando le trenta unità. Combinando le informazioni ricavate dai documenti d’archivio con gli elenchi pubblicati da *Milano Sacro*, negli anni in cui Parini si esprime contro i castrati vengono censiti 12 ‘musici soprani’ e 14 ‘musici contralti’ dediti esclusivamente all’attività ecclesiastica. I registri di soprano e contralto non sono distinti fisiologicamente a seconda dell’estensione vocale, trattandosi in entrambi i casi di castrati, ma del ruolo ricoperto da ciascun musico nella cappella presso cui prestava servizio. I soprani censiti sono Giovanni Berardi,¹⁰⁶⁷ Antonio Bernacco¹⁰⁶⁸, Giovanni Bernascone,¹⁰⁶⁹ Francesco Bonaguzzi,¹⁰⁷⁰ Giuseppe Cairone,¹⁰⁷¹ Giovanni Antonio Castiglione,¹⁰⁷² Enrico Cattaneo,¹⁰⁷³ Melchiorre Fiamminghino,¹⁰⁷⁴ Giovanni Antonio Grandati,¹⁰⁷⁵

1064 Un drappello di cantori professionisti stabilmente in organico nella cappella del Duomo e in quella del santuario di S. Celso soccorrevano, alla bisogna, le altre chiese in cui per la festa patronale, le Quarant’ore o qualche funerale di prima classe si sarebbe allestita musica vocale polifonica. A titolo esemplificativo si riscontra come alla metà degli anni ’20 dell’Ottocento la cappella musicale della basilica di S. Ambrogio fosse composta da 5 cantori fra tenori e bassi chiamati ad intervenire per la solennità del patrono, la festa dei SS. Protaso e Gervaso, di S. Savina, a Natale, Pasqua e Pentecoste.

1065 APNM, f. 9.

1066 *Odi dell’abate Giuseppe Parini già divulgate*, Nel Regal Palazzo, Parma 1791, pp. 71-6.

1067 *Milano Sacro* lo attesta musico soprano della cappella musicale del Duomo ininterrottamente fra il 1761 e il 1818.

1068 *Milano Sacro* lo segnala musico soprano della cappella musicale della chiesa di S. Maria del Carmine dal 1761 al 1768.

1069 *Milano Sacro* lo registra come musico soprano della cappella musicale della chiesa di S. Antonio Abate dal 1761 al 1768.

1070 Eletto musico soprano titolare della cappella di corte nel 1741 (ASMi, AG Culto P.A., b. 1079), il *Gerletto* lo segnala fra i musici ordinari della cappella del Duomo almeno dal 1751 e *Milano Sacro* lo registra in organico sino al 1796.

1071 Il *Gerletto* lo segnala nell’organico stabile della cappella musicale del Duomo nel 1735; vi militerà, secondo *Milano Sacro*, sino al 1783. Nel 1756 canta come musico soprano nella cappella della chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala nel 1756 (ASMi, ArFR, b. 1069).

1072 Secondo *Milano Sacro* fu musico soprano della cappella di S. Maria della Passione fra il 1761 e il 1768.

1073 Impegnato sulle scene teatrali di Cremona, Milano, Bergamo, Roma, Pavia, Verona e Cadice fra il 1750 e il 1769, nel 1760 cantò nell’oratorio *Il sacrificio d’Isacco* che Jommelli compose per la congregazione milanese dell’oratorio in S. Maria presso S. Satiro. *Milano Sacro* lo menziona come soprano della cappella della basilica di s. Ambrogio fra il 1761 e il 1768; secondo il *Gerletto* cantò come musico soprannumerario nella cappella del Duomo per due funzioni straordinarie nel 1778 e 1779.

1074 Per *Milano Sacro* fu musico soprano nella cappella dei SS. Cosma e Damiano alla Scala fra il 1761 e il 1763.

1075 Il *Gerletto* lo segnala in organico quale musico soprano ordinario della cappella del Duomo nel 1735, secondo *Milano Sacro* resterà in servizio ininterrottamente sino al 1783, ricoprendo simultaneamente la *piazza* di soprano nelle cappelle di S. Maria della Scala e S. Fedele almeno fra il 1761 e il 1768. Nel 1719 interpretò il ruolo di Aminta nell’*Eumene* di Francesco Gasparini che fu rappresentata nella stagione di carnevale del Teatro Regio-Ducale di Milano.

Carlo Martinenghi¹⁰⁷⁶ e Andrea Mojoli,¹⁰⁷⁷ i contralti Carlo Bonomo,¹⁰⁷⁸ Giuseppe De Nobili,¹⁰⁷⁹ Felice Elli,¹⁰⁸⁰ Giuseppe Ghererio,¹⁰⁸¹ Giuseppe Giussani,¹⁰⁸² Carlo Messi,¹⁰⁸³ Giovanni Perez,¹⁰⁸⁴ Lorenzo Piatti,¹⁰⁸⁵ Paolo Romolo Rainone,¹⁰⁸⁶ Agostino Ruscone,¹⁰⁸⁷ Giovanni Sangiorgio,¹⁰⁸⁸ Pietro Serbelloni,¹⁰⁸⁹ Stefano Valcamonica¹⁰⁹⁰ e Carlo Ventura.¹⁰⁹¹ Negli anni immediatamente precedenti all'occupazione francese le giubilazioni di castrati vengono ancora rimpiazzate dall'immissione in organico di giovani evirati che, avendo subito da poco tempo l'operazione, resteranno in ruolo sino agli anni '30 e '40 del nuovo secolo.

Il celebre Luigi Marchesi (1754-1829) dopo essersi formato alla scuola della cappella del Duomo divenne musico contralto nella cappella del santuario di S. Maria presso S. Celso fra il 1768 e il 1772, partecipando inoltre come cantore soprannumerario alle nozze dell'arciduca Ferdinando con Beatrice d'Este celebrate in cattedrale nel 1771.¹⁰⁹² Carlo Ambrogio Grandati, che fra il 1747 e il 1762 interpretò 24 ruoli operistici in varie città d'Italia e a Praga, dal 1770 figura come soprano della cappella del Duomo, dal 1805 al 1810 fu in organico nella cappella reale,¹⁰⁹³ di cui divenne giubilato sino al 1814.¹⁰⁹⁴ Francesco Gilardone *detto il Comaschino* fra il 1779 e il 1796 fu musico soprano della cappella del Duomo conducendo parallelamente

1076 Musico soprano della cappella di S. Maria presso S. Celso almeno fra il 1761 e il 1793, Carlo Martinenghi doveva essere uno dei migliori soprani da cappella milanesi se nel 1767 i *Ragguagli di Varj Paesi* ricordano la sua interpretazione di un mottetto composto da Francesco Pogliani per il triduo celebrato nella chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte per impetrare la guarigione dell'imperatrice Maria Teresa e se nel 1771 partecipò in qualità di musico soprano soprannumerario alle nozze dell'arciduca Ferdinando con Beatrice d'Este in Duomo. Fra il 1747 e il 1768 interpretò almeno 18 titoli teatrali fra Venezia, Roma, Milano, Pavia, Torino e Mantova.

1077 Attestato da *Milano Sacro* come soprano della cappella di S. Giovanni in Conca fra il 1761 e il 1768.

1078 *Milano Sacro* lo documenta musico contralto della cappella di S. Maria della Passione fra il 1761 e il 1763, il *Gerletto* lo mostra nell'organico della cappella del Duomo almeno dal 1770 e vi rimane sino al 1793. Prima di dedicarsi esclusivamente al servizio ecclesiastico come musico di cappella Carlo Bonomi militò per dieci anni, fra il 1762 e il 1772, sui palcoscenici dei teatri di Milano, Novara, Lodi, Palermo, Pavia e Bologna debuttando al Regio-Ducale della sua città nel ruolo di Fulvio nel *Catone in Utica* di Johann Christian Bach.

1079 Allievo della cappella del Duomo sino al 1761, *Milano Sacro* lo registra come contralto della cappella di S. Antonio Abate nel 1767 e 1768.

1080 *Milano Sacro* lo attesta musico contralto della cappella della basilica di S. Ambrogio fra il 1761 e il 1768; nel 1785 ha cantato in quattro funzioni straordinarie allestite presso il santuario di S. Maria presso S. Celso (cfr. ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, f. "Musica e Musicisti al 1800").

1081 Fra il 1761 e il 1768 fu musico soprano della cappella di S. Giovanni in Conca secondo *Milano Sacro*.

1082 *Milano Sacro* lo cita come contralto della cappella del santuario di S. Maria presso S. Celso fra il 1761 e il 1769.

1083 Documentato da *Milano Sacro* come contralto della cappella musicale di S. Antonio Abate fra il 1761 e il 1768.

1084 *Milano Sacro* lo registra come musico contralto della cappella di S. Pietro in Gessate fra il 1761 e il 1768.

1085 Fra il 1761 e il 1768 *Milano Sacro* lo indica come contralto della cappella di S. Simpliciano. Condusse parallelamente una discreta carriera teatrale che lo portò a calcare i palcoscenici fra il 1763 e il 1789; nella stagione 1769/1770 si stabilì a Londra.

1086 Il *Gerletto* lo indica come allievo della cappella del Duomo nel 1735, successivamente compare come musico contralto nella cappella dei SS. Cosma e Damiano alla Scala nel 1756 (cfr. ASMi, ArFR, b. 1069), assunto come musico soprano nella cappella di corte nel 1758 (cfr. ASMi, AG Culto P.A., b. 1079) e, secondo *Milano Sacro*, contralto della cappella della Cattedrale fra il 1761 e il 1792.

1087 Soprano di SS. Cosma e Damiano alla Scala nel 1756 (cfr. ASMi, ArFR, b. 1069), fra il 1761 e il 1771 *Milano Sacro* lo indica come contralto della cappella del Duomo.

1088 Un Antonio Sangiorgio secondo *Milano Sacro* fu allievo della cappella del Duomo sino al 1766, mentre un Giovanni Sangiorgio fu contralto della cappella di S. Maria della Passione fra il 1764 e il 1768.

1089 Contralto della cappella musicale del Duomo fra il 1761 e il 1772, il *Gerletto* nel 1772 lo registra come *reverendo* nonostante la condizione di castrato fosse incompatibile con lo stato clericale – potrebbe aver ottenuto una dispensa per ricevere almeno gli ordini minori. Fra il 1752 e il 1762 interpretò almeno 17 ruoli operistici lavorando nella stagione 1760/1761 al King's Theatre di Londra.

1090 Dalle informazioni reperibili in *Milano Sacro* e nel *Gerletto* risulta che il contralto Stefano Valcamonica abbia militato nell'organico della cappella del Duomo almeno fra il 1735 e il 1779; fra il 1761 e il 1768 ha ricoperto il medesimo ruolo nelle cappelle di S. Fedele e S. Maria della Scala.

1091 *Milano Sacro* lo indica come contralto della cappella di S. Maria del Carmine fra il 1761 e il 1768.

1092 MARNI, *Luigi Marchesi musico contralto*.

1093 ASMi, AG Culto P.M., b. 1549. Nel 1801 Grandati venne scritturato anche come musico contralto soprannumerario per alcune funzioni celebrate nel santuario di S. Maria presso S. Celso (ASDM, Fondo di S. Celso, Ricapiti-Cassa, b. 1801).

1094 *Milano Sacro*.

una fortunata carriera teatrale che lo vide protagonista di 15 recite fra il 1782 e il 1795.¹⁰⁹⁵ Dopo una brillante carriera teatrale che fra il 1753 e il 1778 lo vide protagonista di almeno 42 opere a Napoli, Vienna e Praga, Antonio Priori – che aveva completato la propria formazione nel 1752 alla scuola della cattedrale con Gianandrea Fioroni¹⁰⁹⁶ – nel 1784 tornò a Milano per ricoprire un posto di soprano ordinario nella cappella del Duomo¹⁰⁹⁷ e in quella di S. Celso dal 1786 sino al 1793.¹⁰⁹⁸ Compatibilmente con la carriera teatrale, dal 1792 al 1796 Raimondo Del Moro fu soprano ordinario della cappella del Duomo;¹⁰⁹⁹ il soprano Santo Ferradini venne assunto in Cattedrale nel 1794 e mantenne il ruolo sino al 1829, cantando contemporaneamente come soprannumerario a S. Celso nel 1799 e 1800¹¹⁰⁰ e come musicista ordinario della cappella reale di S. Gottardo in Corte fra il 1805 e il 1814.¹¹⁰¹ Paolo Olivini viene assunto come musicista contralto della cappella del Duomo fra il 1795 e il 1807, almeno nel 1796 canta nella cappella reale e nel 1799 supplica l'amministrazione austriaca di essere reintegrato nel proprio ruolo. Nel 1794 viene assunto come contralto della cappella musicale del Duomo il castrato lodigiano Girolamo Mosca († 1844), impegnato sino al 1793 in una saltuaria attività teatrale che l'ha portato a calcare i palcoscenici dei teatri di Lodi, Milano e Pavia. Due anni più tardi Mosca vinse il concorso indetto dal santuario di S. Maria presso S. Celso per l'assegnazione del posto di musicista soprano di quella cappella musicale cantando il mottetto *Tuba angelica* composto appositamente da Carlo Monza.¹¹⁰² Con un tempismo perfetto il concorso vinto da Mosca si tenne una manciata di giorni prima dell'avvento dei francesi a Milano, circostanza che avrebbe forse potuto ostacolare l'assunzione di un castrato alle soglie del nuovo secolo; ciononostante i documenti d'archivio e l'almanacco *Milano Sacro* attestano la militanza negli organici delle cappelle musicali di evirati cantori sino agli anni '20 e '30 dell'Ottocento.¹¹⁰³

La ricostruzione della vicenda biografica di molti dei musicisti soprani e contralti impiegati nelle cappelle musicali milanesi nella seconda metà del XVIII mostra sovente l'approdo ecclesiastico di tali professionisti al termine di carriere teatrali più o meno lunghe e fortunate. A differenza di non molti cantanti acclamati da un pubblico esigente che poterono ritirarsi a vita privata vivendo di rendita dopo aver folgorato le platee di mezza Europa, la maggior parte dei castrati che si muovevano in circuiti più ridotti erano costretti a reinventarsi come musicisti da cappella per lunghi decenni sino all'agognata giubilazione. I trascorsi teatrali condivisi dalla maggior parte dei castrati che prestavano servizio nelle cappelle musicali milanesi aprono inedite prospettive sulla loro impostazione vocale, sulla prassi dell'ornamentazione estemporanea da questi traslata anche nel contesto esecutivo liturgico, sulle preferenze dei committenti e sul *modus scribendi* dei maestri di cappella. La fioritura del mottetto sacro, genere musicale peculiare della pratica milanese settecentesca che ha lasciato numerose tracce negli archivi e nelle collezioni di partiture,¹¹⁰⁴ si lega all'esperienza di cantanti in grado di sostenere parti solistiche che richiedevano pari forze e l'impegno di arie operistiche trapuntate di ornamentazioni e agilità. La predilezione delle voci acute sia per le arie solistiche in composizioni più articolate che per i mottetti «a Canto solo» indifferente accompagnati dagli strumenti o dall'organo si comprende alla luce dell'abilità e del virtuosismo di musicisti plasmati dalla pratica teatrale e dal favore riscontrato presso committenti e nobili avventori che passavano con disinvoltura da un palchetto del Teatro Regio-Ducale alle panche di una qualsiasi chiesa della città.

1095 *Milano Sacro*.

1096 *Gerletto*.

1097 *Milano Sacro*.

1098 ASDM, Fondo di S. Celso, Ricapiti-Cassa, f. 1791.

1099 I libretti superstiti segnalano che fra il 1773 e il 1805 Raimondo Del Moro ricoprì almeno 38 ruoli nei teatri dell'Italia centrale.

1100 ASDM, Fondo di S. Celso, Ricapiti-Cassa, ff. 1799-1800.

1101 *Milano Sacro*.

1102 ASDM, Fondo di S. Celso, Ricapiti-Cassa, f. 1796: «Al Sig. Cav. Carlo Monza maestro di Capella del Duomo lire 90 diconsi £. 90 in causa di ricognizione per il Motetto composto, e servibile per la vacante piazza del cantante Soprano nel concorso alla Capella di detto Tempio, e per l'assistenza al concorso medesimo, e successivo giudizio [...] 16 Marzo 1796».

1103 ASMi, AG Culto P.M., b. 1549. Non solo Girolamo Mosca, che fu il più longevo, ma negli anni del vicereame d'Italia di Eugenio di Beauharnais militarono fra le fila della cappella reale i castrati Angelo Testori, Gaetano Granata, Santo Ferradini e Ambrogio Grandati.

1104 MARNI, *Mottetti sacri nella Milano del Settecento*.

1.2. Frequenza e obblighi di servizio delle cappelle musicali

Le convenzioni invalse nella prassi liturgico-musicale milanese distinguono per il Settecento almeno quattro tipologie di organici e repertorio coinvolti a seconda del grado di solennità, dell'opportunità e delle possibilità economiche: il canto fermo o il falsobordone di chierici e confratelli, la messa bassa con il solo organo, la polifonia vocale delle cappelle musicali e grandiosi allestimenti che coinvolgevano decine di professionisti fra cantori e strumentisti. Mettendo in relazione a ciascuna occasione celebrativa la formula più conveniente di servizio musicale si ricava un prospetto variegato e realistico degli impegni dei musicisti di chiesa milanesi: quotidiani o molto assidui quelli dei religiosi e dei confratelli che cantavano in autonomia le messe, la liturgia delle ore o gli uffici, settimanali quelli degli organisti, festivi quelli delle cappelle musicali e saltuari quelli dei ricorrenti «più Cori di Musica, e Sinfonia». La compresenza di quasi trecento chiese fra il centro della città e i sobborghi moltiplicava esponenzialmente il numero delle funzioni decorate da polifonia vocale e strumenti tuttavia, salvo poche eccezioni, l'impegno delle cappelle musicali poteva essere limitato a poche celebrazioni ogni anno. Dovendo intervenire prevalentemente per ricorrenze non concomitanti come la festa patronale, la memoria dei santi fondatori dell'ordine, le Quarant'ore o i suffragi di congregazioni e università, i maestri di cappella e i musicisti riuscivano ad evitare sovrapposizioni e conservare simultaneamente la titolarità di quindici o venti chiese. Nel panorama sovraffollato di istituzioni che commissionavano due o tre funzioni con musica ogni anno alla propria cappella musicale, il Duomo si distingue per l'assistenza quotidiana di un gruppo di musicisti alla liturgia capitolare. Sebbene la musica a due cori e due organi fosse prerogativa delle sole funzioni pontificali, la cappella musicale della cattedrale aveva l'obbligo di assistenza quotidiana alla messa capitolare del mattino, al vespro pomeridiano e alla liturgia delle ore.¹¹⁰⁵ Per consentire al maestro, agli organisti e ai musicisti di operare simultaneamente in altre istituzioni, le funzioni quotidiane erano assolate a turno da otto cantori, un organista e alternativamente dal maestro e dal vicemaestro eseguendo brani di repertorio tratti prevalentemente da antichi volumi silografici.¹¹⁰⁶ La cappella musicale del santuario di S. Maria dei miracoli presso S. Celso, pur non avendo obblighi giornalieri, prestava servizio mediamente trecento giorni all'anno, intervenendo non solo nelle domeniche ma anche nelle feste, solennità, memorie, novene e tridui.¹¹⁰⁷ Pur non trattandosi di messe o liturgie delle ore, la confraternita dell'*Avemaria* con sede all'altare della Madonna dell'Albero nel Duomo di Milano ogni sera faceva cantare in polifonia alla propria cappella musicale – composta, per convenienza, dai medesimi musicisti già presenti in cattedrale per il vespro – l'antifona mariana propria del tempo liturgico.¹¹⁰⁸ Un legato testamentario stabiliva nel 1718 che ogni sabato pomeriggio la cappella della chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta dovesse intervenire al termine di una pia pratica, forse la recita del rosario, per intonare il *Salve Regina* seguendo un'antica consuetudine;¹¹⁰⁹ analoghe disposizioni vengono regolamentate nella basilica collegiata di S. Lorenzo Maggiore nel 1743 su istanza del prevosto Piantanida aggiungendo al

1105 La liturgia delle ore veniva accorpata in due momenti che non necessariamente coincidevano con le ore canoniche: tutto l'ufficio mattutino sino all'ora sesta generalmente precedeva la messa conventuale celebrata verso le 9 del mattino mentre le ore pomeridiane, da nona sino a compieta, seguivano senza soluzione di continuità la recita del vespro «al doppio pranso».

1106 BURNEY, *The present State of Music*, pp. 77-8: «After hearing the service chanted in Ambrosian manner, peculiar to this place, I was introduced to Signor Jean Andre Fioroni, Maestro di Capella at the great church [Duomo], who invited me into the orchestra, shewed me the services they were just going to sing, printed on wood, in four parts, the cantus and tenor on the left side, and altus et bassus on the right, without bars. Out of this one book, after the tone was given by the organist, the whole four parts were sung without the organ. There was one boy, and three castrati for the soprano and contr'alto with two tenors and two basses, under the direction of Signor Fioroni, who beats the time, and now and then sung. These services were composed about one hundred and fifty years ago, by a Maestro di Capella of the Duomo, and are much in the stile of our services of that time, consisting of good harmony, ingenious points and contrivances, but no melody».

1107 La cappella musicale del santuario di S. Celso non a caso era considerata la seconda per prestigio, virtuosismo e retribuzione dopo quella del Duomo: se il maestro di cappella della cattedrale era da tempo immemore stipendiato con 900 lire annue, il collega della cappella di S. Celso godeva dalla metà del Seicento di un salario di 600 lire. Fra il 1787 e il 1811 Agostino Quaglia riuscì a reggere contemporaneamente le cappelle del Duomo e di S. Celso.

1108 GETZ, *L'altare mariano nella Milano della Controriforma e la donna*.

1109 ASMi, ArFR, b. 73

Salve Regina anche le Litanie lauretane.¹¹¹⁰ L'ottimizzazione degli sforzi e l'incastro degli impegni fra le diverse committenze si rivela in un ideale prospetto delle funzioni settimanali e domenicali con musica ripartite fra le varie chiese sia alla messa cantata della mattina che al vespro o alla benedizione eucaristica della sera. L'almanacco *Il cieco indovino*,¹¹¹¹ conservatosi per la sola annata del 1717, attesta benedizioni eucaristiche con musica ogni lunedì mattina in S. Marco e S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte, il martedì mattina in S. Maria Fulcorina, il mercoledì mattina in S. Maria del Carmine e S. Giovanni in Conca, il pomeriggio alle 17 in S. Giuseppe, il giovedì prima del vespro in S. Raffaele, il venerdì pomeriggio alle 15 in S. Protaso ad Monacos e il sabato in S. Maria della Scala, S. Maria della Rosa e S. Nazaro Pietrasanta. Ogni prima domenica del mese si cantava messa con polifonia vocale e strumenti nella chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte¹¹¹² e ai SS. Cosma e Damiano alla Scala,¹¹¹³ al pomeriggio «s'espone il Santissimo e si fa bella musica» a S. Alessandro in Zebedia,¹¹¹⁴ e nelle chiese domenicali di S. Maria delle Grazie, S. Maria della Rosa e S. Eustorgio si tiene la processione mariana interna con lo stendardo delle rispettive confraternite del Rosario, benedizione eucaristica e musica.¹¹¹⁵ La seconda domenica si faceva musica nella chiesa di S. Maria al Paradiso,¹¹¹⁶ nella stessa chiesa la confraternita dell'Immacolata stipendiava cantori e strumentisti per intervenire anche la terza domenica ogni due mesi.¹¹¹⁷ Si faceva musica la terza domenica del mese anche a S. Maria Segreta¹¹¹⁸ e nella confraternita del SS. Entierro in S. Fedele,¹¹¹⁹ l'ultima domenica del mese c'era musica nell'oratorio di S. Giovanni in Era.¹¹²⁰ A seconda della disponibilità economica dei capitoli, delle amministrazioni e delle confraternite le cappelle musicali potevano intervenire per un numero ridotto di funzioni variamente ripartite sul calendario. L'almanacco *La Galleria delle Stelle* elenca nel 1775 le chiese nelle quali la solennità patronale di una chiesa, di una confraternita o del fondatore dell'ordine veniva solennizzata con musica: a titolo informativo se ne riporta una trascrizione che non ha pretese di esaustività – mancando molte funzioni documentate da altre fonti – ma che vuole rendere la vitalità di un contesto sovraffollato nel quale i medesimi maestri di cappella e musicisti erano contesi annualmente per ricorrenze particolari.¹¹²¹

1110 ASMi, ArFR, b. 299: «Propostosi [il 15 febbraio 1743] dal S.^r Prevosto che facendosi cantare ogni Sabato le litanie, e Salve nella chiesa di S. Lorenzo con Musica». La pratica di cantare le litanie lauretane la sera del sabato, oltre che nelle solennità mariane, ha lasciato traccia nella sopravvivenza archivistica di partiture di intonazioni polifoniche a 3 o 4 voci e organo comitante delle litanie della Madonna.

1111 *Il cieco indovino*.

1112 ASMi, ArFR, b. 1363.

1113 PRIORATO, *Relatione della Città e Stato di Milano*, p. 49: «Si festeggia ogni prima Domenica del mese con musica, & in particolare nella prima di Ottobre».

1114 PRIORATO, *Relatione della Città e Stato di Milano*, p. 66: «Nella medesima Chiesa di S. Alessandro ogni prima Domenica del mese s'espone il Santissimo, e si fa bella musica».

1115 *Il cieco indovino*.

1116 ASMi, ArFR, b. 667. Tale consuetudine risulta attestata almeno fra il 1738 al 1784, ovvero fra l'assunzione di Giuseppe Valtolina come maestro di cappella, il rinnovato contratto stipulato nel 1741 con Giovanni Battista Corbella e sino all'ultimo anno di servizio di Gaetano Piazza nel 1784.

1117 ASMi, ArFR, b. 666. L'iniziativa della confraternita dell'Immacolata in S. Maria al Paradiso è documentata almeno fra il 1772 e il 1773.

1118 ASMi, ArFR, b. 1554. Questa pratica rimase certamente in uso almeno fra il 1761 e il 1796 durante il mandato di maestro di cappella di Carlo Monza.

1119 ASMi, ArFR, b. 564.

1120 PRIORATO, *Relatione della Città e Stato di Milano*, p. 60: «Ogn'ultima Domenica del mese in questa Chiesa s'espone il Santissimo con Musica».

1121 Per cercare un parallelismo con un almanacco quasi coevo impresso dal medesimo stampatore, si riporta l'elenco delle funzioni con musica segnalate da *L'Antiquario milanese che serve d'interprete al nazionale ed al forastiero. Almanacco per l'anno 1779*, Gaetano Motta, Milano 1779. Nonostante le soppressioni in corso, il numero di funzioni solenni celebrate nelle chiese di Milano resta molto alto, dal momento che a quest'altezza cronologica vengono minate innanzitutto le fondazioni religiose femminili che già sfuggivano al censimento de *La Galleria delle Stelle*. Ciononostante la redazione dell'*Antiquario milanese* segnala solo una cinquantina di funzioni a fronte di quasi un centinaio annotate per il 1775; se l'*Antiquario milanese* era noto agli studi – benché uno spoglio del suo calendario non sia stato ancora pubblicato – si riporta la trascrizione integrale dell'elenco delle funzioni contenute nell'annata 1779 de *L'Antiquario milanese*. Il 3 gennaio si fa musica «al dopo pranso» dai barnabiti di S. Alessandro in Zebedia; omettendo tutte le funzioni carnevalesche e quaresimali si salta direttamente alla domenica di Pasqua (4 aprile) in cui si sarebbe allestita una funzione con musica in S. Maria delle Grazie. La domenica in Albis (11 aprile) musica in S. Babila per recuperare la festa di S. Giuseppe, il 23 aprile festa di S. Alessandro Sauli dai teatini di S. Antonio Abate, il 24 festa patronale nella collegiata di S. Giorgio al Palazzo e il 25 a S. Marco, oltre a musica (per le litanie tridiane) dai carmelitani

A gennaio S. Antonio Abate nell'omonima chiesa il 17, i SS. Fabiano e Sebastiano in S. Sebastiano il 21 e S. Aquilino nel suo oratorio il 29. Il 2 febbraio la Purificazione di Maria a S. Maria dei Servi, a marzo il fondatore dei Fatebenefratelli in S. Maria in Aracoeli l'8, S. Margherita da Cortona a S. Maria della Pace il 12, S. Giuseppe nell'omonima chiesa il 19 e l'Annunciazione a S. Maria dei Crociferi il 25. In aprile S. Francesco di Paola nella chiesa dei padri minimi il 2, S. Maria della Passione nella domenica di Passione, il beato barnabita Alessandro Sauli nella chiesa dei correligionari di S. Alessandro in Zebedia il 23, S. Marco nell'omonima chiesa agostiniana il 25 e S. Pietro Martire in S. Eustorgio dove se ne venerano le reliquie il 29. A maggio i padri dell'oratorio di S. Filippo Neri celebravano la sua festa nella loro chiesa di S. Satiro il 26 e nello stesso giorno i trinitari scalzi di S. Maria di Caravaggio in Monforte commemoravano l'apparizione della Madonna del 26 maggio 1432; il 28 i carmelitani di S. Giovanni in Conca commemoravano la correligionaria S. Maria Maddalena de' Pazzi. A giugno i barnabiti ricordavano S. Barnaba, il santo da cui presero nome e ispirazione per il proprio apostolato, con una solenne celebrazione il giorno 11, il 13 S. Antonio di Padova era celebrato nelle chiese francescane di S. Francesco Grande, S. Maria del Giardino e S. Maria della Pace, il 19 il capitolo di S. Ambrogio officiava solennemente la festa dei SS. Protaso e Gervaso le cui reliquie riposano nella cripta della basilica del patrono cittadino, il 25 l'Università degli Orefici festeggiava il patrono S. Eligio nella propria chiesa distrettuale di S. Michele al Gallo; i chierici regolari di S. Paolo – barnabiti – il 29 ricordavano la memoria della conversione dell'Apostolo nella loro chiesa di S. Alessandro in Zebedia. Nel mese di luglio le fondazioni carmelitane di S. Maria del Carmine e S. Giovanni in Conca solennizzavano la memoria della Beata Vergine del Monte Carmelo (16 luglio), il 20 i padri somaschi celebravano il loro fondatore S. Girolamo Emiliani mentre le tre più potenti confraternite intitolate a S. Anna ne festeggiavano la ricorrenza (26 luglio) nelle chiese ove erano ospitate: S. Stefano in Brolo, S. Maria Fulcorina e S. Maria del Carmine. In agosto si registra la più alta concentrazione di funzioni con musica straordinaria: il 2 i gesuiti di S. Fedele celebrano la festa del loro fondatore S. Ignazio di Loyola secondo il calendario ambrosiano, il capitolo di S. Stefano in Brolo il 3 celebra la memoria dell'invenzione del corpo di S.

di S. Giuseppe e nella parrocchia di S. Barnaba. Il 26 aprile memoria di S. Luigi secondo il calendario ambrosiano nella chiesa di S. Maria alla Porta, il 29 festa dei SS. Vitale e Valeria in S. Valeria e di S. Pietro Martire in S. Eustorgio. Il primo giorno di maggio mentre la corte celebrava S. Sigismondo nella sua chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore, altre feste in suo onore erano allestite in S. Maria della Pace e nella confraternita dei SS. Filippo e Giacomo in Porta Nuova. La prima domenica di maggio (2) si celebrò la festa della Madonna del Rosario in S. Maria delle Grazie, il 10 la confraternita dei Palafrenieri celebrò S. Francesco di Paola nell'omonima chiesa dei padri minimi. Il 12 maggio nella parrocchiale di S. Stefano in Nosiggia si celebrò la festa di S. Nicolò secondo il rito ambrosiano, l'11 giugno festa di S. Barnaba nell'oratorio di S. Barnaba ad Fontes, il 13 giugno festa di S. Antonio di Padova a S. Maria della Pace e a S. Francesco Grande con ottavario. Il 21 giugno nella parrocchia di S. Bartolomeo si festeggiò S. Giovanni Nepomuceno mentre nella chiesa gesuita di S. Girolamo si celebrava S. Luigi secondo il rito romano; il 25 giugno l'Università degli Orefici solennizzò il proprio patrono S. Eligio nella chiesa di S. Michele al Gallo, il 27 in S. Bartolomeo altra festa per S. Luigi Gonzaga. Il 15 luglio i camilliani festeggiarono S. Camillo de' Lellis in S. Maria della Sanità dei Crociferi, il giorno successivo i domenicani di S. Maria della Rosa celebrarono la memoria del Carmine e il 20 i padri somaschi di S. Maria Segreta onorarono il loro fondatore S. Girolamo Emiliani. Il 4 agosto festa di S. Domenico nelle chiese domenicane di S. Eustorgio e S. Maria delle Grazie, dal 6 al 14 ottavario e festa per S. Gaetano da Thiene dai teatini, l'8 agosto musica per lo stesso santo nell'altra chiesa teatina di S. Anna, il 15 festa patronale dell'Assunta a S. Celso, il 22 agosto celebrazioni in S. Maria dei Servi per il beato Angelo Porro e in S. Vittore al Corpo per il beato Bernardo Tolomei. Nella chiesa carmelitana di S. Giuseppe festa il 27 agosto per S. Teresa, il 29 musica a S. Marco per S. Agostino, il 30 festa di S. Rosa in S. Maria della Rosa. Il 4 settembre festa patronale a S. Pietro con la Rete, l'8 per la Natività di Maria musica a S. Francesco Grande e S. Maria di Loreto fuori Porta Orientale, il 9 settembre festa di S. Gioacchino Confessore a S. Stefano in Brolo, il 10 settembre i gesuiti dei SS. Cosma e Damiano alla Scala anticipano la festa patronale, il 21 festa di S. Matteo in S. Michele al Gallo e musica per l'Addolorata all'oratorio de' Genovesi nel complesso di S. Francesco Grande. Il giorno di S. Michele Arcangelo (29 settembre) musica nell'oratorio segreto dedicato all'arcangelo nei locali adiacenti alla parrocchiale di S. Calimero, la prima domenica di ottobre festa della Madonna del Rosario a S. Eustorgio e S. Maria della Rosa. Il 4 ottobre festa patronale a S. Francesco Grande e nella chiesa di S. Michele al Foppone ufficio funebre generale per i rivenditori di frutta e verdura; il 15 ottobre festa patronale in S. Teresa e onomastico dell'imperatrice. Dal 24 ottobre comincia nella chiesa di S. Maria dei Servi la novena del Morti, mentre nella domenica successiva alla festa di S. Carlo il Collegio Elvetico celebra la patronale. Il 10 novembre i teatini celebrano in S. Antonio Abate S. Andrea Avellino, il 22 la Congrega de' Musici si ritrova nella medesima chiesa per la festa patronale di S. Cecilia; il 23 musica a S. Simpliciano. Il 5 e 7 dicembre si celebra il patrono S. Ambrogio nella sua basilica, il giorno successivo l'Immacolata in S. Francesco Grande e in S. Nazaro in Pietrasanta, il 19 festa di S. Lucia nell'oratorio de' Ricamatori, il 26 festa patronale a S. Stefano, il 27 a S. Giovanni in Conca e il 28 memoria dei SS. Innocenti in S. Francesco Grande.

Stefano, il 4 i frati predicatori solennizzano la festa del loro fondatore S. Domenico nelle chiese di S. Eustorgio e S. Maria delle Grazie; dal 6 al 14 i padri teatini celebrano un solenne ottavario in onore del loro fondatore S. Gaetano da Thiene, il 15 le monache di S. Maria Assunta ospitano musica straordinaria per la patronale. I monaci cistercensi del monastero di S. Ambrogio il 20 agosto onorano S. Bernardo di Chiaravalle, il giorno successivo gli olivetani di S. Vittore il loro correligionario beato Bernardo Tolomei; i serviti di S. Maria dei Servi celebrano due feste il 22 e 23 agosto per il beato milanese Angelo Porro e per il correligionario S. Filippo Benizzi. Il 24 nella chiesa parrocchiale di S. Giovanni sul Muro veniva solennizzata la ricorrenza di S. Andrea Avellino, invocato dalla metà del Settecento come protettore contro la morte improvvisa a seguito dell'incremento di trapassi fulminei e apparentemente inspiegabili.¹¹²² Il 26 i barnabiti di S. Alessandro in Zebedia celebravano il loro patrono mentre il 27 nelle chiese di S. Teresa, S. Vittore al Corpo e S. Maria dei Servi si festeggiava S. Cesareo, patrono degli imperatori. Nel mese di settembre i domenicani di S. Maria della Rosa e S. Eustorgio festeggiano S. Vincenzo Ferrer il 6 e il 24, gli agostiniani dei SS. Cosma e Damiano in Monforte ricordano S. Nicola da Tolentino il 10 mentre i correligionari di S. Marco nello stesso giorno solennizzano la Natività di Maria, nella chiesa dei crociferi il 12 si ricordano i SS. Cornelio e Cipriano mentre in S. Satiro si celebrano i primi vesperi, la messa cantata e i secondi vesperi del patrono il 16 e 17 settembre; musica per la festa patronale nella chiesa di S. Raffaele in occasione della festa dell'apparizione dell'Arcangelo il 21. A ottobre, mese tradizionalmente associato alla villeggiatura dell'aristocrazia milanese, sembra si celebrino con supplemento festivo solo S. Francesco il 4 nella sede centrale dei frati minori conventuali e il 15 S. Teresa nell'omonima chiesa carmelitana per l'onomastico dell'imperatrice. Nel mese di novembre gli studenti del Collegio Elvetico omaggiano S. Carlo nel giorno successivo alla grande festa celebrata in Duomo, il 9 e 10 i teatini di S. Antonio Abate onorano il loro correligionario S. Andrea Avellino mentre il 25 nella chiesa agostiniana di S. Marco si festeggia S. Caterina d'Alessandria. A dicembre, infine, i gesuiti di S. Fedele ricordano S. Francesco Saverio il 2, nella basilica di S. Ambrogio il 7 dicembre si onora convenientemente il patrono di Milano, i francescani di S. Francesco Grande solennizzano l'Immacolata e nell'oratorio di S. Antonio de' Ricamatori si celebra la festa di S. Lucia; nell'ottava di Natale la basilica di S. Stefano in Brolo celebra la propria festa patronale (26 dicembre), così come S. Giovanni in Conca (27 dicembre), il 28 la memoria dei SS. Innocenti è solennizzata in S. Francesco Grande. Con l'ausilio della documentazione archivistica si può tentare di integrare qualche lacuna che permane nei calendari diffusi attraverso la stampa degli almanacchi: i domenicani di S. Maria delle Grazie nel 1717 richiesero l'intervento della propria cappella musicale per le festa di S. Domenico e della Madonna del Rosario, il secondo giorno dell'Ottava di Pasqua e per le Quarantore.¹¹²³ La collegiata di S. Lorenzo celebrava con solennità, apparati e musica la festa patronale del 10 agosto,¹¹²⁴ così come la confraternita di S. Croce ospitata nell'oratorio di S. Maria ad Elisabeth al Verziere solennizzava la festa patronale dell'esaltazione della Croce nella seconda domenica di settembre.¹¹²⁵ Altre ricorrenze particolarmente sentite da confraternite, consorzi e università professionali venivano solennizzate con l'intervento della cappella musicale: in S. Carpofo la festa di S. Antonio Abate e la celebrazione stazionale del venerdì grasso,¹¹²⁶ nella parrocchiale di S. Martino in Compito la cappella musicale era mantenuta dall'Università de' Calzolai che la scritturava per l'ufficio generale celebrato una volta l'anno.¹¹²⁷ La Congregazione del SS. Entierro in S. Fedele oltre a finanziare le cantate dei venerdì di quaresima e la musica per la terza domenica del mese richiedeva i servizi della propria cappella per la festa di S. Luigi (21 giugno) e per quella di S. Michele (29 settembre),¹¹²⁸ nella medesima chiesa gesuita è ospitata anche la Confraternita dell'Immacolata che

1122 Nella miscellanea a stampa di *Alcune orazioni di D. Fortunato Pionni monaco olivetano*, Giovanni Battista Bianchi, Milano 1770, pp. 85-99 è conservato il testo dell'orazione pronunciata da padre Pionni in S. Giovanni sul Muro il 24 agosto 1770 nella quale si legge, in conclusione: «S'impari una volta, che l'uomo muore, quale visse, e che la prevista lenta morte, o l'inaspettato repentino fato non è, ma la religiosa costumatezza, e la cristiana fortezza, che dell'interminabile celeste regno, c'impadronisce beatamente».

1123 ASMi, ArFR, b. 1401.

1124 ASMi, AmFR, b. 436.

1125 ASMi, ArFR, b. 658.

1126 ASMi, ArFR, b. 526.

1127 ASMi, AmFR, b. 1522.

1128 ASMi, ArFR, b. 564.

solennizza la memoria di S. Giuseppe (19 marzo).¹¹²⁹ Nella collegiata di S. Lorenzo Maggiore la cappella musicale ha obbligo d'assistenza non solo nel giorno della festa patronale ma anche a Natale e nella messa di comunione generale;¹¹³⁰ in S. Maria di Caravaggio in Monforte oltre all'apparizione nel santuario bergamasco viene considerata festa titolare anche la Madonna del Rosario nella prima domenica di ottobre,¹¹³¹ così come in S. Maria Segreta la potente confraternita dei SS. Angeli Custodi contende ai padri somaschi la solennità titolare celebrando, oltre a S. Girolamo Emiliani, anche la loro festa il 2 ottobre.¹¹³² Dal momento che le onnipresenti confraternite del Santissimo Sacramento pur assicurando dignità alle funzioni celebrate nelle chiese in cui erano insediate tenevano in modo particolare alla solennità del Corpus Domini e alla sua ottava, quando possibile si assicuravano contrattualmente i servizi della cappella musicale non solo nel giorno della festa ma anche per l'intera ottava, mentre ogni chiesa e ogni confraternita del Santissimo era impegnata ad assicurare convenienti forme di culto e omaggio al Dio sacramentato. Destreggiandosi fra gli impegni concomitanti di tutti i musicisti di chiesa della città dalle carte d'archivio risulta che le cappelle di S. Francesca Romana,¹¹³³ S. Maria Segreta, S. Paolo in Compito¹¹³⁴ e S. Sisto¹¹³⁵ fossero impegnate ogni giorno durante l'Ottava del Corpus Domini.

1.2.1. Il contratto d'assunzione di Sammartini come maestro di cappella alla Passione (1754)

L'Archivio di Stato di Milano conserva nel faldone 302 della serie Archivio generale del Fondo di Religione il prospetto delle *Convenzioni trà S.ta Maria della Passione nel Governo del Rev.mo P.re Abate D.^a Giuseppe M.^a Lunati ed il Sig.^r Maestro di Capella S.^t Martino eletto dal Cap.lo, e conf.^{to} il dì 9 Feb.^o 1754*. A fronte delle decisioni registrate nelle ordinazioni capitolari, delle suppliche inoltrate dai maestri di cappella o dello spoglio dei recapiti di cassa, tale documento si è conservato quale unico testimone di un contratto stipulato non già fra la committenza e un organista o maestro di cappella, ma quale prospetto dettagliato e operativo degli obblighi, degli organici e dei repertori. Giovanni Battista Sammartini e la cappella musicale – composta da quattro cantori e da un violinista – dovevano prestare servizio tutte le domeniche dell'anno liturgico per la messa cantata della mattina e il vespro del pomeriggio, oltre che per una serie di altre solennità, feste di precetto e memorie concordate dalla committenza. A gennaio la cappella interveniva per la messa e il vespro il primo giorno dell'anno, festa della Divina Maternità di Maria, il 6 per l'Epifania, solamente alla messa cantata il 7 per la Cristoforia, il 17 per S. Antonio Abate e il 20 per S. Sebastiano. Il 2 febbraio messa e vespro per la Presentazione di Gesù al tempio, messa cantata il 7 e 24; a marzo messa e vespro per S. Giuseppe e l'Annunciazione e in aprile messa per la festa dell'apostolo S. Marco il 25. A maggio messa e vespro il primo giorno del mese per S. Sigismondo, il 13 e il 16, a giugno l'11, 13 e 19 a luglio messa il 2 per la Visitazione di Maria ad Elisabetta, messa e vespro il 25 e 26. In agosto messa il 4 per S. Domenico, il 6 per la Trasfigurazione, il 16 per S. Rocco e il 25, messa e vespro il 10 per S. Lorenzo, il giorno dell'Assunta, il 24 per S. Bartolomeo e il 28 per S. Agostino; la sera del 24 vengono cantate le litanie lauretane e il Tantum ergo. Messa e vespro a settembre per la Natività di Maria, per l'apostolo S. Matteo il 21 e per la festa degli arcangeli il 29. Messa il 4 ottobre per S. Francesco, messa e vespro il 28 per la festa degli apostoli Simone e Giuda. A novembre messa e vespro il primo per la festa di Ognissanti e il 30 per S. Andrea apostolo, messa il 4 per S. Carlo, il 9 e il 21 per la Presentazione della Vergine al Tempio. A dicembre messa il 7 per S. Ambrogio, messa e vespro l'8 per l'Immacolata, il 21 per S. Pietro Canisio, il 25 per Natale, il 26 per S. Stefano e il 27 per S. Giovanni Evangelista; il 28, festa dei SS. Innocenti, messa alla mattina con musica e vespro pomeridiano con organo. La *Dichiarazione dela Musica* specifica che «la musica ordinaria tanto della mattina, quanto del doppio Pranzo consiste in cinque parti: Basso, Tenore, Contralto, Soprano, ed un Violino buono»; si specifica però che la presenza del violinista non è richiesta per il vespro quando non si dà la Benedizione Eucaristica. Il violinista deve

1129 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

1130 ASMi, ArFR, b. 436.

1131 ASMi, ArFR, b. 1363.

1132 ASMi, AmFR, b. 1905.

1133 ASMi, AmFR, b. 1926.

1134 ASMi, AmFR, b. 1559

1135 ASMi, AmFR, b. 1567.

«saper accompagnare i salmi, ed uno ò due concertati. Deve saper fare le suonate tanto ali Vespri, come alla Messa in tempo del Offertorio». In alcune occasioni, come la festa della *Ceriola* – la Candelora, il 2 febbraio – e altre ricorrenze mariane l'organico della cappella può essere accresciuto con due cantori soprannumerari e altri due strumenti, di cui non viene specificata la tipologia. Con musica straordinaria la Domenica delle Palme viene cantata la Messa il Vespro a quattro Cori: su ciascuna delle due cantorie degli organi quattro musicisti, sulle altre due cantorie due cori composti solo da quattro musicisti; nel canto del Passio i musicisti ordinari cantano anche la parte della *turba*.¹¹³⁶ L'ufficio delle *Tenebrae* del mercoledì santo è cantato a due cori di musica senza strumenti, per la messa *in Cena Domini* del giovedì santo l'organico è accresciuto di due voci e due strumenti; la messa di risurrezione della mattina del sabato santo è affidata a seconda delle disponibilità ai soli musicisti o alle quattro voci accompagnate dal violino. Per la festa di S. Ubaldo (16 maggio) si fa musica a due cori per la messa della mattina mentre per il vespro si chiede al maestro di cappella Sammartini di portare qualche abile strumentista soprannumerario. In calce alla scrittura il priore dei canonici regolari lateranensi prospetta il trattamento economico per il maestro di cappella e per i cinque musicisti assunti: Sammartini riceve un salario di 25 lire mensili – 300 annue – versato trimestralmente in quattro rate, i musicisti e il violinista 7 lire al mese – 84 annue – più incerti per funzioni straordinarie stabilite di concerto con i canonici; per ogni professione religiosa cui la cappella interviene cantando il *Veni Creator* e il *Te Deum* viene offerta una gratificazione di una lira, un cappone e due brente di vino. La conservazione di questo documento straordinario consente non solo di conoscere dettagliatamente gli obblighi e i benefici di una delle principali cappelle musicali della città ma apre anche uno spaccato, in assenza e per comparazione, sulle altre cappelle di cui si intuisce un funzionamento settimanale.¹¹³⁷

1.3. Musica per le occasioni straordinarie: numerose parti di Musica, e Sinfonia e più Cori di Musica

Le cappelle musicali stabilmente assunte dai capitoli e dalle amministrazioni di chiese e confraternite, i collegi dei canonici, frati e monaci nei conventi maschili e le religiose dei monasteri femminili offrivano quotidianamente occasioni di partecipazione e ascolto per i devoti che affollavano le chiese di Milano. Le prestazioni giornaliere della cappella del Duomo, quelle settimanali di altre cappelle e le funzioni periodiche pianificate moltiplicavano i momenti di ascolto di musica per la liturgia. Con un gioco di incastri atto ad evitare sovrapposizioni di funzioni, i non molti musicisti di chiesa in servizio alle cappelle musicali riuscivano ad ottimizzare gli sforzi e accontentare quante più chiese possibile anticipando o posticipando le liturgie, coordinandosi con i mecenati e avvalendosi, quando possibile, di sostituti e allievi. I musicisti della cappella del Duomo il 15 luglio 1787 ottengono dal capitolo della cattedrale e dalla Veneranda Fabbrica l'inizio anticipato del vespro nel periodo estivo «per poter andare a guadagnarsi il loro vitto in altre chiese»,¹¹³⁸ molti contratti d'assunzione distinguono le celebrazioni in cui il maestro di cappella, i cantori o gli strumentisti avevano obbligo di partecipare personalmente da altre in cui avrebbero potuto mandare dei sostituti. Alle cappelle musicali era affidato il servizio musicale domenicale una o più volte al mese, quello per la festa patronale, per altre ricorrenze, per il giro delle Quarantore e

1136 La liturgia di rito romano prescrive nella Domenica delle Palme e il Venerdì Santo il canto del *Passio* dialogato fra sacerdoti, diaconi e laici che interpretano Gesù, Pilato, i discepoli e gli altri personaggi evocati dalla narrazione evangelica della passione e morte del Signore. Tale pratica, sconosciuta al rito ambrosiano, prevede l'intervento di cantori laici per le acclamazioni della folla di Gerusalemme.

1137 Sembra di poter avanzare ipotesi in questo senso almeno per le cappelle dei benedettini di S. Simpliciano e per quella degli olivetani di S. Vittore al Corpo; documenti analoghi si ritrovano anche nella chiesa di S. Maria del Carmine per regolamentare le funzioni sovvenzionate dalla confraternita dell'Abito.

1138 In una nota datata 15 luglio 1787 nel *Gerletto* si legge: «Il signor Francesco Bianchi, Vice Maestro, e Carlo Ambrogio Grandati, ex pontatore, hanno umigliato una supplica, a nome di tutta la Cappella, a Monsignore Benedetto Erba, degnissimo Arciprete della Metropolitana, affine volesse degnarsi di presentare all'Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo una loro supplica per ottenere il permesso dal detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo di cantare le Litanie de Santi nelli giorni festivi che cominciano dal giorno 3 maggio, sino li 14 settembre avanti la lezione, non dopo, cioè terminato il Pater noster - avendo il detto Capitolo posposta l'ora del Vespro - per poter andare a guadagnarsi il loro vitto in altre chiese; così dunque Monsignore Arciprete nell'istessa mattina, quantunque fosse in domenica, graziosamente si è degnato di tenere espressamente Capitolo, e siamo stati gratiati a pieni voti, cosichè all'istesso dopo pranzo abbiamo cominciato a godere di questo beneficio».

l'Ottava del Corpus Domini, ove possibile. Dovendo esercitare il diritto di prelazione dei musicisti su altre istituzioni e committenze, i contratti stipulati fra le amministrazioni, le confraternite e i musicisti di chiesa annotano tendenzialmente solo funzioni programmabili e ricorrenti nel calendario liturgico. Per il disimpegno musicale di eventi straordinari e imprevedibili – *Te Deum* intonati per vittorie militari, stipule di trattati di pace, liete ricorrenze della casa regnante, beatificazioni, canonizzazioni o aggregazioni al sacro collegio di membri della propria famiglia laica o religiosa, calamità naturali e esequie da nobile – le committenze non possono sempre fare affidamento sui pochi musicisti stipendiati, sia perché il poco preavviso avrebbe potuto intaccare l'equilibrio precario di impegni incrociati, sia perché la risonanza cittadina dell'occasione straordinaria avrebbe necessitato di un organico vocale e strumentale proporzionato.

La documentazione d'archivio e il *Diario milanese* di don Giovanni Battista Borroni mostrano una discrepanza fra gli organici consueti delle cappelle musicali impiegate la domenica e nelle altre liturgie festive programmate rispetto a quelli coinvolti in celebrazioni cittadine con l'intervento di apparati governativi e militari, chierici, religiosi, confraternite e numeroso popolo. Che i «più Cori di Musica, e Sinfonia» censiti dalle fonti coeve non fossero gli sparuti drappelli di cinque o otto musicisti regolarmente assunti dalle istituzioni ecclesiastiche risulta evidente dal confronto fra l'organico della cappella della chiesa di S. Maria della Passione – quattro cantori, un violinista e un organista che possono essere implementati di altre tre o quattro unità – rispetto ai 60 musicisti che intervennero il 30 marzo 1763 per il funerale della marchesa Paola Visconti Borromeo Arese.¹¹³⁹ *Condicio sine qua non* per l'ampliamento degli organici vocali e strumentali era il concorso di benefattori esterni, devoti o membri della famiglia, nel sostegno degli ingentissimi costi: la musica era soltanto una delle voci di spesa, e nemmeno la più pesante, da preventivare per ottenere la buona riuscita di una liturgia corredata da apparati effimeri da costruire, candele e incenso da acquistare, immaginette e testi devozionali da stampare, canonici, sacerdoti e religiosi da ricompensare. Nonostante le fonti citino costantemente i «più Cori di Musica, e Sinfonia» come tratto distintivo delle funzioni straordinarie, dall'impianto delle composizioni e dalla tipologia di scrittura adottata si comprende come le decine di parti di musica coinvolte nelle esecuzioni fossero impiegate non per eseguire composizioni effettivamente poliorali quanto per ottenere un effetto stereofonico mediante il posizionamento su cantorie, poggiali e bertesche collocate in vari punti della chiesa. A fronte di una scrittura realmente poliorale riscontrata in Duomo e in qualche altra chiesa,¹¹⁴⁰ la ricerca della stereofonia giustifica la costruzione di poggiali in muratura e strutture effimere per ospitare l'organico ordinario della cappella o i musicisti soprannumerari in modo da ottenere l'effetto che nella percezione comune rimarcava la straordinarietà dell'evento. Accettando la futura per la piazza di maestro di cappella della chiesa di S. Maria del Carmine dopo la morte di Giovanni Battista Brevi, Giovanni Battista Sammartini nel 1735 s'impegna a reclutare quattro cantori, tre violini e un violoncello supplementari da affiancare ai «quattro musici di Casa» in alcune feste per ricreare l'effetto stereofonico della polioralità.¹¹⁴¹ Il contratto d'assunzione del medesimo Sammartini e dei musicisti della cappella di S. Maria della Passione sottoscritto il 9 febbraio 1754¹¹⁴² dettaglia la ripartizione dell'organico vocale e strumentale – 16 voci, 2 violini e 2 violoni – sulle quattro cantorie allora innalzate alla base del tiburio della chiesa per ottenere la polioralità:

1139 BORRONI, *Diario milanese*, N. 43 suss., p. 6: «a 30 [marzo 1763] giorno di Mercoledì Santo nella Chiesa di S. Maria della Passione de' RR. Can.ci Reg.i Lateran.i in cui v'è il sepolcro dell'Ecc.ma Casa Litta, furono celebrate solenni esequie al Cadavero della fu Marchesa D. Paola Litta nata Visconti Borromea Arese trasportatovi incognitamente. L'apparato della Chiesa fu splendido, e magnifico, ed illuminato con 30 Torchj, Di notevole disegno si fu il Catafalco all'intorno del quale ardevano Torchj 64 e sovra di cui pendeva dalla Sommità della Chiesa ricco Baldacchino; la Musica, e Sinfonia fu numerosa di 60 parti ripartite in 4 Orchestre, ed il concorso finalmente si della Nobiltà, come del Popolo fu grande».

1140 Saggi di scrittura effettivamente poliorale si hanno nelle già citate partiture di musiche composte da Carlo Monza per la funzioni disimpegnate dalla cappella del Duomo nella chiesa del monastero delle Carcanine e in S. Maria della Rosa o nella produzione che i francescani di S. Angelo approntavano per loro stessi.

1141 ASMi, ArFR, b. 1372: «Che d.º Sig.º San-Martino debba nelle Feste di S.ª Lucia, di S.ª Apollonia, di S.ª Maria Maddalena de' Pazzi, di S. Elia, di S.ª Teresa provvedere quatro buone parti di Musica oltre li Musici ordinarij mensuali, tre violini, ed un Violoncello de migliori, che siano in Milano».

1142 ASMi, ArFR, b. 302.

sulle due cantorie degli organi quattro cantori per parte, sulle altre due cantorie quattro musicisti sostenuti da un violino e un violoncello.¹¹⁴³

La necessità di avvicinare i musicisti all'altare su cui si officiava la funzione – spesso l'altare maggiore – condizionò la progettazione dei luoghi di culto in età tridentina o ne giustificò adattamenti e modifiche per far in modo che la musica fosse innanzitutto percepibile e funzionale al rito. Per questo motivo le cantorie degli organi venivano preferenzialmente installate nel presbiterio o nelle sue vicinanze, scegliendo soltanto in *extrema ratio* la collocazione in controfacciata.¹¹⁴⁴ Salvo il caso delle chiese dei monasteri femminili in cui non solo la cantoria dell'organo ma anche altri eventuali spazi per la musica non potevano che essere designati nei cori monacali, stanti la clausura e il divieto di visibilità imposto alle claustrali dall'autorità ecclesiastica,¹¹⁴⁵ nelle basiliche stazionali, nelle collegiate e nelle prevosture più insigni le cantorie dell'organo trovano posto in presbiterio o nel primo intercolumnio oltre i cancelli dell'altare; collocato l'organo indifferentemente *in cornu Epistolæ* o *in cornu Evangelii*, la seconda cantoria che gli sta di fronte non ha solo funzione estetica e ornamentale ma anche strategica per l'alloggio dei cantori e di qualche altro strumento. Nelle chiese dei conventi maschili, specialmente ove il ruolo di organista e maestro di cappella poteva essere affidato a un religioso, le cantorie venivano progettate nella parete anteriore del transetto, perpendicolarmente all'incrocio con la navata centrale come ideali prosecuzioni del coro,¹¹⁴⁶ sia per ragioni di visibilità, sia per rendere in modo ancora più evidente e concreto il continuo dialogo fra il celebrante all'altare, i chierici cantori e l'organista. Nonostante soppressioni, demolizioni e cambi di destinazione – le più vaste chiese annesse ai conventi degli ordini mendicanti maschili furono risparmiate dalla furia del piccone e conservate come sede di parrocchie di nuova istituzione – talune chiese già conventuali portano le tracce dell'originario posizionamento delle cantorie degli organi o, dove le ultime modifiche sono state dettate da arbitrari criteri di restauro o dalle bombe dell'ultimo Conflitto mondiale, sono preziose fotografie scattate all'inizio del secolo scorso ad aprire uno spaccato su arredi che non esistono più.¹¹⁴⁷ Anche se non ci si accontentava del solo organo

1143 L'unica musica milanese effettivamente policorale tramandata e testimoniata in grande quantità è quella composta per la cappella del Duomo, dove il divieto di introdurre strumenti musicali diversi dall'organo ha cristallizzato e mantenuto in esercizio un repertorio sui generis a 8 parti reali sostenute da due organi sino alla fase di ricezione della riforma cecilianica e alla costruzione del nuovo monumentale organo nel 1938. Carte secentesche relative alle cappelle di S. Maria dei Servi (ASMi, ArFR, b. 679) e S. Giovanni in Conca (ASMi, ArFR, b. 590) mostrano come nei primi decenni del secolo per fare un «coro di Musica» fossero sufficienti anche un solo cantore e uno strumento, dal momento che in entrambi i casi si parla di repertorio policorale in riferimento a un musico e un organo e un musico e un violino o cornetto collocati su diverse cantorie.

1144 Pur non vincolandone una collocazione univoca, i testi normativi prodotti durante l'episcopato milanese di S. Carlo Borromeo lasciano intendere che l'innalzamento delle cantorie in controfacciata non era opzione frequente e consueta e che la possibilità di dotare una chiesa dell'organo doveva comunque passare attraverso l'approvazione dell'autorità ecclesiastica competente. Nel quattordicesimo capitolo delle *Instructionum fabricæ, et suppellectilis ecclesiasticæ libri II*, p. 26 si legge: «Ne subter suggestum, unde vel organo sonatur, vel evangelium, epistolave pronunciat, aut concio habetur, unde canitur, ullo modo cappellæ minores, altariave exædificentur». Nelle *Constitutiones et decreta condita in provinciali Synodo Mediolanensi*, Tomaso Bozzola, Brescia, 1582, pag. 194 si prescrive che: «Organum autem in posterum ne constituitur; nisi locus, in quo apte locetur, Superioris iudicio ante probetur». Gli atti della visita pastorale condotta alle parrocchie urbane dal cardinale Pozzobonelli nei primi anni '70 del Settecento testimoniano l'installazione di organi e cantorie in controfacciata nelle chiese parrocchiali di dimensioni più contenute che erano riuscite a dotarsi di uno strumento solo nella seconda metà del secolo. I resoconti delle visite pastorali di S. Carlo Borromeo, del cardinale Federico Borromeo, dagli arcivescovi Monti e Visconti testimoniano, fra la metà del Cinquecento e la fine del Seicento, il posizionamento degli organi fissi nelle chiese parrocchiali all'interno del presbiterio o nel primo intercolumnio.

1145 *Acta Ecclesiæ Mediolanensis*, p. 335 «In iis tamen Monasteriis, in quibus non exteriori Ecclesiæ à secularibus, sed intus à Monialibus organo sonatur; permittere poterit superiores pro nunc alicui viro, moribus & ætate ab Episcopo probato, ut foris ad fenestrellam collocutionis, monialem organistam tantum sonandi artem edoceat; si in eo studiis genere plus proficere necesse habeat. Sed in futurum quamprimum aliqua novitia recipiatur, quæ sonare noverit».

1146 Sembra questa, ad esempio, la giustificazione per la collocazione dei due organi della chiesa conventuale di S. Francesco Grande in prossimità non solo dell'altar maggiore ma anche del coro. TORRE, *Il Ritratto di Milano*, p. 204: «Alla Cappella Maggiore avviciniamoci, il cui Coro ornato resta da sedie d'intagliato legno; due secoli trascorsi non veggevansi egli, uffiziando i Padri tra un'Organo, e l'altro, benché ancora questi non si trovassero in que' giorni, perché alla caduta degli Umigliati, quegli, che innalzasi nel manco lato fù levato dalla Chiesa di Brera, proprietà di que' Padri, riponendosi quivi».

1147 Nell'originaria collocazione permangono i soli complessi cantoria-casse della chiesa di S. Maria della Passione dei canonici lateranensi e di S. Simpliciano dei benedettini; un'idea dell'uso conventuale antico è rimasta nel posizionamento dei corpi d'organo della chiesa di S. Angelo dei francescani osservanti. Fotografie della prima metà del secolo scorso ritraggono le due cantorie appese nei transetti delle chiese di S. Angelo (prima del rifacimento dell'organo negli anni '20), S. Maria delle Grazie

per il disimpegno delle liturgie più solenni non si ricorreva così diffusamente a decine di esecutori soprannumerari, perciò le pur anguste cantorie degli organi erano spazi deputati all'accoglienza dei tre o quattro cantori che solitamente intervenivano nelle celebrazioni da decorare per contratto con 'musica' – ovvero con un ridotto manipolo di musicisti che cantavano a parti reali sostenuti dall'organo. Una soluzione di compromesso, attuata nelle chiese che ospitavano con più frequenza funzioni con l'intervento di organici vocali e strumentali più ampi di quelli del quartetto *standard*, era la costruzione di poggiali e bertesche lungo il perimetro della chiesa. Per ottimizzare gli sforzi e alloggiare convenientemente la propria cappella musicale o le altre formazioni al soldo delle confraternite residenti nella chiesa dei gesuiti, in concomitanza del rifacimento secentesco di S. Fedele fra una cappella e l'altra furono ricavati otto poggiali in muratura e pietra ancora visibili al fine di ottenere il desiderato effetto stereofonico.¹¹⁴⁸ Le fonti antiche¹¹⁴⁹ descrivono poggiali nelle chiese dell'Annunciata alla Ca' Granda, S. Alessandro, S. Calocero, S. Fedele, S. Giovanni Decollato alle Case Rotte, S. Giovanni in Conca, S. Giuseppe, S. Maria alla Porta, S. Michele al Gallo, S. Sepolcro e S. Vittore al Corpo. Testimonianze successive alla pubblicazione della *Descrizione di Milano* di Latuada (1737-1738), fotografie ottocentesche e sopravvivenze ampliano il novero delle chiese dotate di poggiali anche a S. Bernardino alle Ossa, S. Francesco di Paola, S. Maria in Aracoeli, S. Maria in Camposanto, S. Maria della Sanità dei Crociferi e S. Maria Segreta. Bertesche in controfacciata si avevano nella chiesa di S. Giovanni Decollato alle Case Rotte, fotografata negli anni '60 dell'Ottocento prima della demolizione, e in S. Antonio Abate, verosimilmente distrutta o modificata agli inizi del XIX secolo per innalzare l'attuale complesso cassa-cantoria dell'organo; una bertesca c'era anche in S. Stefano Maggiore, collocata non in controfacciata ma dirimpetto alla cantoria dell'organo.¹¹⁵⁰ Il desiderio di solennizzare ricorrenze straordinarie con nutrite compagini vocali e strumentali e di suscitare stupore nei devoti convenuti con l'espedito della policoralità stereofonica stimolò l'ingegno di architetti e paratori nella progettazione di piattaforme posticce per sopperire a limiti strutturali. «Orchestre a tre ordini» furono innalzate nella chiesa dei cappuccini di S. Vittore all'Olmo nel 1747 per la beatificazione di Fedele da Sigmaringa e Giuseppe da Leonessa,¹¹⁵¹ in S. Maria della Visitazione presso S. Sofia nel 1752 per la beatificazione della fondatrice dell'ordine, Francesca Chantal,¹¹⁵² e nella chiesa annessa all'orfanotrofio di S. Martino per la canonizzazione del fondatore dei padri somaschi, S. Girolamo Emiliani, nel 1768.¹¹⁵³ Oltre alla chiesa della Passione, dotata di quattro cantorie fisse in

e S. Eustorgio dei domenicani e S. Pietro in Gessate dei benedettini. Due organi e due cantorie contrapposte erano collocati anche nella chiesa di S. Francesco di Paola dei padri minimi (in navata perché la chiesa non ha una pianta a croce latina). Prima dei rifacimenti settecenteschi anche le chiese di S. Marco, agostiniana, e S. Vittore al Corpo, olivetana, disponevano di due organi in transetto; in S. Marco la seconda cantoria settecentesca con la facciata di un organo finto è sopravvissuta fino al 1915.

1148 I poggiali della chiesa di S. Fedele sono descritti da TORRE, *Ritratto di Milano*, p. 293: «Osservate quanta vaghezza apportante quegli'otto isolati Poggiuoli co' loro Cancelli di forati marmi, per disporui Cori di musica, due de' quali già conservano sonori Organi, quattro degli medemi vedonsi per parte, e due nei lati della Porta» e LATUADA, *Descrizione di Milano*, tomo V, p. 436: «A' lati di questo Altare [maggiore] alzati furono due Coretti con gli ornamenti di pietra viva, e suoi Archi sostenuti da Colonne di marmo macchiato, i quali forse ne' tempi passati servivano alla Musica ed Organo».

1149 PRIORATO, *Relatione della Città e Stato di Milano*, TORRE, *Il Ritratto di Milano* e LATUADA, *Descrizione di Milano*.

1150 TORRE, *Ritratto di Milano*, p. 338 si prestava a varie destinazioni: «Veggendosi allato dell'Epistola Organo sonoro, le cui Reggi furono dipinte da Girolamo Chignoli, ed à rimpetto comoda Bertesca ad vso delle Messe cantate, per esporvi, e le Pistole, e gli Vangelij, ed altri musicali Esercizij».

1151 *Ragguagli di Varj Paesi* del 27 settembre 1747: «Le sacre Funzioni furono celebrate con Musica, e Sinfonia sceltissima, che riempiva l'Orchestra a 3 Ordini, essendovi intervenuto nella Domenica precedente a cantare la Gran Messa Monsignor Fagnani arciprete con 3 de' Monsignori Canonici».

1152 BORRANI, *Diario milanese*, N. 13 suss. (1752), p. 12. «Sopra l'Altare poi copiosamente illuminato vedevasi l'effigie della Beata in mezzo ad un ricco Padiglione di tela d'oro; e Sopra la Porta della Chiesa dirimpetto allo stesso Altare erano disposte trè Orchestre per la copiosissima Musica, e Sinfonia, alla mattina per la Messa cantata, e verso sera per alcune Cantate in lode della Beata».

1153 *Ragguagli di Vari Paesi* del 24 agosto 1768: «Al Panegirico successe la solenne Messa celebrata dal M. R. P. D. Ercole di Velasco, attuale Proposito Provinciale di questa Provincia Lombarda de' Padri Somaschi, e cantata a più cori di Musica, di cui compositore fu il valentissimo e pel suo, in questa ed in altra recentissima occasione, manifestatoci disinteresse e cristiana pietà d'ogni maggior lode meritevolissimo Gianandrea Fioroni, Maestro di Cappella di questo Duomo, al cui esempio, come fecero, non ha gran tempo, alquanti fra i più valenti Cantanti, e molti fra i più abili Professori di Stromenti della nostra Città, gratuitamente e senza la minima ricompensa, formarono la triplicata sceltissima Orchestra. Nel dopo pranzo dello stesso giorno si è intesa una ben concepita e tenera Cantata relativa alle azioni del Santo, della cui ottima Italiana Poesia, siccome

corrispondenza della base del tiburio, allestimenti a quattro orchestre vennero approntati nella chiesa domenicana di S. Eustorgio il 21 dicembre 1750 per le esequie del conte Giulio Visconti Borromeo Arese.¹¹⁵⁴

Al netto di speculazioni sul collocamento di un numero imprecisato di semi-cori e semi-orchestre su strutture mobili innalzate in chiese che nella maggior parte dei casi non esistono più, ciò che può risultare interessante è il confronto fra il numero dei musicisti assoldati stabilmente dalle amministrazioni delle chiese e le infinite possibilità di ampliamento che si incontrano scorrendo le cronache: i quattro cantori, il violinista e l'organista che disimpegnano un centinaio di funzioni l'anno nella chiesa di S. Maria della Passione possono diventare due cori da otto voci sostenuti da due organi¹¹⁵⁵ o le «60 parti di Musica, e Sinfonia» che nel 1763 intervennero per un funerale da nobile.¹¹⁵⁶ Pur non nominando i maestri di cappella, salvo rare eccezioni, e non annotando forme o titoli delle composizioni proposte, l'estensore del *Diario milanese* spesso conta i musicisti che ha sentito cantare e suonare nei *Te Deum*, nelle esequie da nobile e nelle altre celebrazioni in cui era stata pagata musica straordinaria. Se l'organico medio delle cappelle musicali si attesta sulle quattro/sei unità, quello delle compagini vocali e strumentali raccoglieticce mobilita cinquanta o sessanta musicisti che, non potendo essere accolti sulla sola cantoria dell'organo, necessariamente devono essere ripartiti all'interno della chiesa. Per ottenere la stereofonia e un adeguato risultato sonoro sotto le vaste volte dei più insigni templi cittadini le amministrazioni dovevano ricorrere non solo ai musicisti professionisti ma anche a una schiera di dilettanti¹¹⁵⁷ – specialmente violinisti e violoncellisti – convenienti sia dal punto di vista del trattamento economico che da quello delle condizioni di lavoro e degli impegni concomitanti. Comprendendo abili professionisti che non avevano ricevuto una completa formazione musicale, borghesi che traevano maggiori guadagni da attività più redditizie e aristocratici che non potevano dedicarsi professionalmente alla musica per coerenza con la propria condizione, le orchestre dilettantesche di Milano non erano meno virtuose e meno apprezzate di quella normalmente al servizio del Teatro Regio-Ducale, anche perché con questa formazione condividevano la direzione di Giovanni Battista Sammartini.¹¹⁵⁸ Compagini vocali e strumentali milanesi variamente assortite non si dedicavano soltanto all'intrattenimento domestico ma erano coinvolte nelle pubbliche accademie che dagli anni '40 e '50 del Settecento il governatore Gianluca Pallavicini patrocinava sugli spalti del Real Castello nei pomeriggi d'estate.¹¹⁵⁹ I dilettanti milanesi si esibivano nei collegi cittadini per rimpinguare le fila delle orchestre accademiche¹¹⁶⁰ e in festeggiamenti ufficiali, come le accademie

della squisitissima Musica della medesima l'Autore fu il Reverendiss. Padre D. Francesco Venini, Somasco Milanese, primario attuale Professore di Matematica nella novellamente eretta Real Università di Parma, e dinanzi Direttore degli studj di quella Reale Paggeria. Terminata questa si cantò da Musici il Tantum ergo, dopo il quale dall'Illustrissimo e Reverendiss. Monsig. Don Tommaso de Marchesi Galerati, Canonico Ordinario della Metropolitana e Deputato zelantissimo di quel pio Luogo, fu data all'affollato Popolo la Benedizione col SANTISSIMO SAGRAMENTO».

1154 BORRANI, *Diario milanese*, N. 11 suss. (1750), pp. 21-7: «Nel dì poi susseguente furono celebrate nella detta Chiesa di S. Eustorgio le Esequie. Radunatasi tutta la Nobiltà, invitata, e ricevuta da Casa Litta fu cantato l'Ufficio de requiem in Musica, e Sinfonia disposta su quattro Orchestre illuminate con 50 Torcie».

1155 *Giornale di Milano* del 5 giugno 1784.

1156 BORRANI, *Diario milanese*, N. 24 suss. (1763), p. 6.

1157 SARTORI, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700*.

1158 I *Ragguagli di Varj Paesi* del 30 ottobre 1748 riportano una succinta recensione delle funzioni che l'orchestra dei dilettanti milanesi decorò a Orta nella chiesa dei cappuccini per la canonizzazione di Fedele di Sigmaringen e Giuseppe da Leonessa: «Al ritorno de' Signori Dilettanti s'è inteso dal Borgo di Orta, essersi fatto da que' RR. PP. Cappuccini il solenne Ottavario de' SS. Fedele da Simiraga e Giuseppe da Lionessa, con vaghissimo industrioso apparato e scelta Musica, accompagnata da' sudetti Signori, e diretta dal Sig. Giambattista SanMartino, essendovi stato per ogni giorno erudito discorso col successivo intervento di uno degli Insigni Capitoli di S. Giulio di Borgomanero, e d'Omegna, in seguito de' quattro Vicariati vicini, e per ultima chiusa dell'insigne Capitolo di Gozano, terminato con fuochi artefiziali, universale applauso, numeroso anche forastiere concorso».

1159 *Ragguagli di Varj Paesi* dell'11 settembre 1748: «Fu Sua Eccellenza il Sig. Generale Conte Gian-Luca Pallavicini Governatore di questo Reale Castello ec. durante la sua dimora fatta in questa Metropoli, trattato nella propria Casa co' più manifesti segnali di magnificenza e stima da Sua Eccellenza il Sig. Don Filippo Sforza Visconti Doria Marchese di Caravaggio, essendovi tenuta Venerdì sera copiosa Accademia di Suoni e Canti de' più celebri Professori; ed in quella del seguente Sabato un'altra non meno applaudita di Signori Dilettanti nel Suono e nel Canto».

1160 L'anonimo compilatore delle raccolte dei fogli di annunci settimanali milanesi custodite presso la BAM ha conservato il foglio volante di una *Cantata accademica* da recitarsi per le feste di Natale del 1752 nell'Accademia dei Pittori di Milano intitolata a S. Carlo, cantata e suonata da alcuni accademici con l'intervento di un'orchestra di dilettanti: «Cantata da recitarsi

sinfoniche offerte per due giorni dalla famiglia Borromeo nel salone grande della Biblioteca Ambrosiana quali dimostrazioni di giubilo per la creazione cardinalizia di Vitaliano Borromeo nel concistoro del 26 settembre 1766.¹¹⁶¹

Ad eccezione dei già citati 16 cantori intervenuti la domenica di Pentecoste del 1784 in S. Maria della Passione per il conferimento della dignità parrocchiale e l'insediamento del capitolo dei canonici, Borrani non registra spesso organici vocali e strumentali di proporzioni contenute ma si limita a rubricare i musicisti coinvolti con un generico «Musica, e Sinfonia» o «Cori di Musica, e Sinfonia». Per due volte, però, vengono segnalate 36 parti di musica: nel 1742 in S. Maria dei Crociferi per il primo triduo in onore di S. Camillo de' Lellis¹¹⁶² e nel 1760 per un funerale da nobile celebrato in S. Pietro in Gessate.¹¹⁶³ Tre volte i musicisti sono 40: nel 1741 nella celebrazione in rendimento di grazie per la beatificazione di Alessandro Sauli allestita nella chiesa barnabita di S. Alessandro in Zebedia,¹¹⁶⁴ per esequie da nobile celebrate in S. Maria alla Porta nel 1763¹¹⁶⁵ e per il funerale dell'abate benedettino di S. Simpliciano nel 1767.¹¹⁶⁶ Il *Giornale di Milano* del 18 settembre 1743 segnala un altrimenti ignoto *Pio Concerto Spirituale* intitolato a S. Teresa di Gesù con sede nella chiesa di S. Maria del Carmine composto da quarantaquattro musicisti milanesi incaricati di suonare alle proprie funzioni, in particolare per la festa della Trasverberazione del cuore di S. Teresa.¹¹⁶⁷ Per quattro volte Borrani conta 50 cantori e strumentisti: nel 1741 nella chiesa barnabita di S. Alessandro in Zebedia per il primo triduo in onore del novello beato Alessandro Sauli¹¹⁶⁸ e per una funzione in rendimento di grazie per la nascita dell'arciduca Giuseppe,¹¹⁶⁹

nell'Accademia de' Studenti di Disegno ec. sotto il padrocinio di S. Carlo Borromeo nelle feste del Santissimo Natale. Poesia del Sig. Don Marco Bianchi Architetto, ed arcade romano. Musica del Sig. Abbate Gerolamo Sartorio accademico. Musici il Sig. Giacomo Croce pittore, ed accademico, il Sig. N.N. Sinfonia di Varj Signori dilettanti, ed accademici».

1161 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 dicembre 1766: «Nelle sopradette due sere poi per compimento della decorosa solenne Festa si vide illuminata la grande Sala della Biblioteca restata aperta tutto il giorno per appagare la curiosità de' Concorrenti, ove miravasi esposto il Ritratto del novello Porporato, e tennesi replicata sontuosa Accademia di Sinfonia da più esperti Dilettanti di questa Città, con frapporsi Cantate di valente Professore».

1162 BORRANI, *Diario milanese*, N. 4 suss., pp. 28-30: «a 9. 10 e 11 [settembre 1743] nella Chiesa di S. Maria della Sanità dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi fu celebrato solenne Triduo ad onore del novello Beato Camillo De Lellis [...] Quindi con 36 parti tra Musici, e Sinfonia fu cantata la solenne Messa, così pure nel doppio pranso i Vespri, dopo de' quali fu data la benedizione col SS.mo».

1163 BORRANI, *Diario milanese*, N. 21 suss., p. 3: «a 30 [gennaio 1760] nella Chiesa di S. Pietro in Gessate apparata con nobile singolare disegno a lutto, ed illuminata con 18 Torcie, oltre quelle all'intorno del feretro parimenti 18, furono celebrate solenni esequie con Musica, e Sinfonia di parti n. 36 al R.mo P. Abb.e Arrigoni».

1164 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss. (1741), pp. 36-42: «In ciascun giorno del detto Triduo fu cantata solenne Messa accompagnata da 40 parti di Musica, e Sinfonia, come pure i Vespri dopo de' quali fu data la Benedizione del SS.mo Sacramento».

1165 BORRANI, *Diario milanese*, N. 23 suss., p. 13: «a 12 [aprile 1763] alla fu Marchesa D. Paola Litta, di cui s'è detto alla pag. 6, furono rinnovate nella Chiesa di S. Maria alla Porta, sua Parrocchia, le Esequie [...] L'Ufficio, e la Messa furono accompagnati da 40 parti di Musica, e Sinfonia, e v'intervennero Nobiltà, e Popolo in gran numero».

1166 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., p. 122: «a 18 [settembre 1767] nella Basilica di S. Simpliciano apparata nobilmente a lutto, ed illuminata da n. 48 Torchj parte su i Pilastri, e parte al Feretro, furono celebrate con l'accompagnamento di 40 parti tra Musica, e Sinfonia le Esequie al R.mo Padre Abbate Seregno, come indicava l'Iscrizione seguente esposta su la Porta della Chiesa».

1167 *Giornale di Milano* del 18 settembre 1743: «Venerdì scorso li Signori Ascritti nel Pio Concerto Spirituale della Santa Madre Teresa di Gesù, eretto in questa Chiesa de' PP. Carmelitani Scalzi, fra quali è annoverato il Sig. Cardinale Arcivescovo, in occasione, che hanno solennizzata la solita sontuosa Festa della Trasverberazione del Core Serafico di detta Santa Madre colla consueta sceltissima Musica, composta dalli Signori quarantaquattro Virtuosi pure ascritti nel succennato Concerto, hanno altresì fatto cantare il Te Deum in rendimento di grazie all'Altissimo per l'elezione dell'Eminenza Sua in Pastore di questa Metropoli». Benché questa risulti essere l'unica attestazione della presenza e dell'attività del Pio Concerto Spirituale e non pare che questo consorzio abbia lasciato documentazione archivistica se ne ipotizza un parallelo con la più nota Congrega de' Musici ospitata almeno fra il 1707 e il 1773 nella chiesa gesuita di S. Fedele.

1168 BORRANI, *Diario milanese*, N. 23 suss., p. 42: «a 2 luglio [1741] il Nobile Collegio de' Sig.ri Causidici fece celebrare nella Chiesa di S. Alessandro de' Padri Barnabiti una solenne festa di ringraziamento per la detta nascita del Serenissimo Arciduca, e perciò su la Porta della Chiesa stava esposto fra varj ornamenti il seguente elogio [...] Quindi fu cantata solenne Messa da quel R. Padre Preposito coll'accompagnamento di 50 parti tra Musica, e Sinfonia, e per ultimo l'Inno Te Deum collo scarico di 24 Cannoni del Reale Castello».

1169 BORRANI, *Diario milanese*, N. 23 suss., pp. 46-9: «In ciaschedun giorno [del triduo in onore del beato Alessandro Sauli] fu cantata da un Prevosto di quella Congregazione la Solenne Messa coll'accompagnamento di 50 parti tra Musica, e Sinfonia, e così pure i Vespri».

in S. Maria dei Crociferi nel 1748 per il primo ottavario in onore di S. Camillo de' Lellis¹¹⁷⁰ e nel 1779 in S. Ambrogio per il canto di un *Te Deum* per la stipula del Trattato di Teschen.¹¹⁷¹ Sembra più frequente il reclutamento di 60 musicisti, fra cantori e strumentisti, dal momento che li si ritrova almeno sei volte per altrettante manifestazioni di giubilo per la nascita dell'arciduca, futuro imperatore Giuseppe II, nel 1741 in S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte,¹¹⁷² S. Maria presso S. Celso¹¹⁷³ e S. Francesco di Paola,¹¹⁷⁴ nelle esequie da nobile celebrate in S. Maria della Passione nel 1763 per donna Paola Litta, in occasione del *Te Deum* intonato nel 1767 per la ristabilita salute dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria¹¹⁷⁵ e ancora nel 1771 per festeggiare nella basilica di S. Ambrogio il matrimonio dell'arciduca Ferdinando d'Asburgo con Maria Beatrice d'Este;¹¹⁷⁶ Furono «60 e più» le parti di musica che «l'Eccellentissima Casa Serbelloni» scriverà per la celebrazione in rendimento di grazie allestita il 12 dicembre 1753 nella chiesa di S. Maria dei Servi, su cui la famiglia esercitava il patronato, per la creazione cardinalizia di Fabrizio Serbelloni, legato apostolico a Bologna.¹¹⁷⁷ Se confrontata con l'annotazione che la precede nel *Diario* di Borrani sul «mediocre apparato, e Musica» che i padri del monastero di S. Celso riuscirono a reclutare per festeggiare l'aggregazione al sacro collegio del padre generale del loro ordine¹¹⁷⁸ si comprende come la disponibilità

1170 BORRANI, *Diario milanese*, N. 23 suss., pp. 9-14: «a 5 [maggio 1748] nella Chiesa di S. Maria della Sanità dei PP. Ministri degli Infermi fu dato principio ad un solenne Ottavario ad onore del loro Fondatore S. Camillo de Lellis Canonizzato [...] Così disposto l'apparato furono celebrate coll'accompagnam.^o di 50 parti tra Musica, e Sinfonia le seguenti Funzioni».

1171 BORRANI, *Diario milanese*, N. 37 suss., p. 46: «Cantò la Messa, ed intonò l'Inno Te Deum il Reverendissimo Sig.r Preosto coll'accompagnamento di 50 Parti tra Musica, e Sinfonia».

1172 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., p. 11: «Speditasi per tanto dal Castello alla detta Chiesa [di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte] una Compagnia di Granatieri, e radunatasi in essa la Nobiltà sì della Scuola come di altra invitata dal Sig.r Prefetto, fu recitata dal Padre Vennini della Compagnia di Gesù un'orazione gratulatoria, in cui dimostrò, che se il nato Bambino molto era costato a ottenerlo, molto ancora ci dava a sperare doppo d'averlo ottenuto. Quindi Monsig.r Casimiro Rossi Vescovo di Capsa cantò la solenne Messa coll'accompagnamento di 60 parti tra Musica, e Sinfonia, e doppo questa intuonò l'Inno Te Deum sotto la scarica dei Cannoni del Reale Castello».

1173 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., pp. 27-33: «Nella sera antecedente alla gran Festa viddesi un ben intesa, e copiosa illuminazione fatta al festevole suono di Timpani, e Trombe, consistente in num. 28 Lampadarj distribuiti in quella contrada, che conduce alla Chiesa, e in candeles num. 800 [...] Arrivata in Chiesa [di S. Maria presso S. Celso] la detta Processione, fu cantata la Monsig.r Arciprete della Metropolitana la Messa de SS.a Trinitate coll'accompagnamento di 60 parti tra Musica, e Sinfonia [...] Terminata questa intuonò Sua Em.za l'Inno Te Deum proseguito da Musicisti, sotto la scarica di luna lunga magnifica Salva in vicinanza della Chiesa, come pure dal cannon del Castello».

1174 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss., pp. 35-6: «L'Apparato della Chiesa [di S. Francesco di Paola] consisteva nella propria Tapezzeria e in alcuni andamenti di tocchiglia d'oro [...] Quindi 4 Monsig.ri Canonici Ordinarij della Metropolitana Dottori Collegiati Pontificarono la Messa accompagnata da 60 parti di Musica, e Sinfonia, e per ultimo venuto l'Emin.mo Arcivescovo intuonò l'Inno Te Deum sotto la scarica della grossa Artiglieria del Castello».

1175 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., pp. 23-4: «a 27 [giugno 1767] l'Ecc.ma Città volle dar segno di sua gratitudine al Sig.r Iddio per il più volte nominato benefizio, scegliendo quella stessa Chiesa di S. Maria delle Grazie, in cui fatto aveva le preghiere per ottenerlo [...] Ornata la detta Chiesa con la sua Tapezzeria, fu disposta sotto ricco Padiglione sovra l'Altar Maggiore un Orchestra, la quale univasi alle due solite, per sostenere più di 60 parti tra Musica, e Sinfonia; Ai due lati poi della Balaustrata eransi formate a bella posta due Tribune, l'una per il Ser.mo Sig.r Duca, l'altra per la Ser.ma Princip.a. Quindi portatovisi l'Ecc.mo Trib.e di Provisione con l'Ecc.mo Generale Consiglio, e tutti i Corpi delle Arti, fu cantata dal P. Vicario la Messa, ed intuonato dal P. Priore l'inno Te Deum».

1176 BORRANI, *Diario milanese*, N. 30 suss., pp. 131-32: «La Basilica [di S. Ambrogio] era splendidamente apparata, ed in vicinanza dell'Altar Maggiore formato si era un Altar portatile per potervisi celebrare da 3 Signori Cappellani di Corte n. 3 Messe private, ed entro ai Cancelli dalla parte del Vangelo collocate si erano n. 5 Sedie coi Geuflessorj per li 2 Augusti Sposi, e per li 3 Serenissimi Principi. Arrivati questi collo sfarzoso seguito di sua Corte, come pure i 60 Decurioni coll'Eccellentissima Città i primarij Ministri, e la Nobiltà in splendida gala, fu cantata da quel Reverendissimo Sig.r Proposto con l'accompagnamento di 60 parti tra Musica, e Sinfonia la gran Messa, nel tempo della quale furono usate coi 5 già detti Principi le solite cerimonie del bacio del Messale, e dell'incensazione, e del bacio di pace, quindi venne cantato l'inno Te Deum».

1177 BORRANI, *Diario milanese*, N. 14 suss., pp. 20: «a 12 [dicembre 1753] dall'Ecc.ma Casa Sorbelloni fu fatta celebrare solennissima festa nella Chiesa vicina alla detta Casa, cioè di S. Maria de' Servi. La Chiesa era tutta coperta da cima a fondo di Damasco cremisi con gli ornamenti di tocchiglia d'oro, e con vaghi panneggiamenti agli Archi delle Cappelle per sostenere i ricchi Lampadarj, al quale apparato corrispondeva la disposizione di triplicata Orchestra per la Musica, e Sinfonia, composta di 60 e più parti [...] Radunatasi per tanto la Nobiltà tutta nella detta Chiesa fu cantata la solenne Messa dall'Ill.mo e Rev.mo Monsig.r Biraghi Vescovo di Bobbio coll'accompagnamento della detta Musica, e Sinfonia: Quindi l'inno Te Deum».

1178 BORRANI, *Diario milanese*, N. 14 suss., p. 17: «a 9 [dicembre 1753] nella Chiesa di S. Celso dei R.di Can.i Regolari del SS. Salvatore con mediocre apparato, e Musica fu cantata la Messa, e l'Inno Te Deum per la promozione del loro Abbate già detto, e Generale P. D. Antonio Andrea Galli Bolognese».

economica dei committenti fosse fondamentale per ricompensare maestranze, paratori, artigiani e musicisti: quanto più il committente poteva investire, tanto gli apparati, gli arredi e la musica erano solenni e copiosi. I cavalieri e i ciambellani di corte fecero celebrare nella basilica porziana di S. Vittore al Corpo una messa solenne conclusa con un *Te Deum* in rendimento di grazie per la guarigione dell'imperatrice Maria Tessa d'Austria con l'intervento di 80 musicisti e l'innalzamento di apparati effimeri.¹¹⁷⁹ Nonostante la semplicità essenziale dei costumi e il contenimento delle spese imposto dal rigorismo proprio della famiglia cappuccina, per la beatificazione del correligionario Lorenzo da Brindisi nel 1783 i padri del convento dell'Immacolata fuori Porta Orientale eressero architetture effimere di carta e paglia ma concessero ad alcuni devoti di sostenere le spese per le 86 parti di musica scritte e ripartite su 4 orchestre.¹¹⁸⁰ L'esclusiva Confraternita de' Nobili con sede nella chiesa di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte, che aggregava gli esponenti della più scelta aristocrazia meneghina, per l'ultima messa e la processione conclusiva dell'Ottava del Corpus Domini del 1743 arrivò a raccogliere, per ordine del conte plenipotenziario, «un gran numero di Professori di Musica, e Sinfonia, che talvolta furono 130, e fra questi un qualche soggetto sempre de' più eccellenti, o Forastieri» in grado di incentivare la partecipazione trasversale e deliziare la nobiltà stipata sui coretti e su tribune appositamente innalzate.¹¹⁸¹ Pur non potendo eguagliare finanziariamente la più scelta aristocrazia urbana anche le confraternite, le università e i consorzi degli artigiani investivano parte del proprio patrimonio cumulato attraverso l'autotassazione per ricompensare alcune decine di musicisti chiamati a solennizzare feste patronali o uffici funebri. Nella chiesa dell'Immacolata dei cappuccini nel 1786 la Confraternita dei Vetturini reclutò sette musici della cappella del Duomo per il proprio ufficio funebre annuale,¹¹⁸² l'Università dei Tessitori si avvale dell'opera di 32 musicisti nel 1786 e di 30 nell'anno successivo,¹¹⁸³ il consorzio dei Salumieri affidò a Ferdinando Bonazzi la composizione della messa da vivo, mottetto, concerto e messa da morto per la celebrazione della festa patronale e ufficio generale con 29 parti di musica.¹¹⁸⁴ Non sempre il diarista o la redazione della stampa periodica milanese sono riusciti a contare le 'parti' o i 'cori' di musica chiamati a impreziosire le liturgie straordinarie milanesi, tuttavia nella varietà della terminologia adottata si coglie come il differente tenore di solennità delle celebrazioni pretendesse l'intervento della cappella musicale, di questa con l'aggiunta di alcuni musicisti soprannumerari o interi cori e orchestre che potevano arrivare a raccogliere anche centinaia di esecutori.

1.4. Sinfonie, sonate e concerti

Benché nel XVIII secolo Milano sia stata città natale di una delle più fortunate declinazioni della moderna pratica di concepire la sinfonia, l'intervento delle compagini strumentali – significativamente denominate,

1179 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., pp. 24-25: «In Chiesa poi eransi alzate due Orchestre vagamente apparate per n. 80 parti di Musica, e Sinfonia, sotto all'una delle quali formavasi una Tribuna per il Ser.mo Sig.r Duca, ricevuta la Ser.ma Principessa in un Coretto dirimpetto all'Organo, e sotto Baldacchino vedenasì il ritratto della risanata Sovrana, Il P. Vicario cantò la Messa, assistendo alla med.a il R.mo Padre Abbate, il quale intuonò il Te Deum sotto la scarica dei fucili di un Battagl.e del Regg.º Haller schierato sul contiguo Corso».

1180 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss., p. 99: «Di Paglia ancora, e di Carta si era l'apparato delle grandi Orchestre erette dall'uno all'altro lato della Chiesa, nel suo ingresso per numero 86 Parti di Musica, e Sinfonia, e così anche dei due Campi laterali all'Altar Maggiore».

1181 BORRANI, *Diario milanese*, N. 8 suss., pp. 24-5: «a 8 [giugno 1747] ultimo giorno dell'Ottava del Corpus Domini seguì la solita Funzione della Nob.ma Scuola di S. Gio. alle Case rotte. Il di lei Prefetto, cioè il Sig.r Co. Plenip.o più volte lodato aveva fatto celebrare l'Ottavario con istraordinaria magnificenza, volendo ogni giorno alla Messa Cantata un gran numero di Professori di Musica, e Sinfonia, che talvolta furono 130, e fra questi un qualche soggetto sempre de' più eccellenti, o Forastieri; Onde innumerevole fu il concorso della Nobiltà, a commodo della quale oltre i soliti Choretti fu fatto disporre da S. E. un Palco in 2 ordini lavorato con simetria, e riccamente addobbato. Nel detto ultimo giorno poi ricevette prima l'abito della Confraternita da Mons.r Gallarati Vesc.o di Lodi, quindi dal Trono assistì alla Messa cantata dal detto M.r Vescovo, e poi fu fatta la processione con accrescimento di Musica, e di concerti di Sinfonia, portandosi il SS.mo dal detto M.r Vescovo, dietro cui seguiva S. E. in mezzo a due Cavalieri Confratelli».

1182 ASMi, AmFR, b. 1441.

1183 ASMi, AmFR, b. 1441.

1184 ASMi, AmFR b. 1441.

nell'uso settecentesco milanese, 'sinfonie' – o l'utilizzo di composizioni esclusivamente strumentali in liturgia non era scontato. Non solo in Duomo, dove vigeva il divieto d'introdurre strumenti musicali diversi dall'organo, o nelle chiese dei rami più rigoristi della famiglia francescana ma anche altrove le fonti attestano l'impiego di soli cantori ripartiti su una o più cantorie e il ricorso a forme di monodia liturgica riconducibili a esperimenti di canto fratto o al canto ambrosiano e gregoriano. La partecipazione di «cori di Sinfonia da fiato» e il «suono giulivo» di trombe e timpani segnavano il passo durante le frequenti processioni condotte all'esterno delle chiese. I reiterati pronunciamenti dei sinodi diocesani continuavano a rimarcare come alcuni strumenti tollerati per un uso esterno riuscissero eccessivamente rumorosi per un impiego sotto le volte dei luoghi di culto o riconducessero, per il loro utilizzo più comune in altri contesti, una dimensione teatrale o militare. Se tale resistenza condizionò gli organici delle cappelle musicali e i registri introdotti negli organi di molte chiese della città sino al volgere del Settecento, la programmazione di sinfonie, sonate e persino concerti durante la celebrazione della messa, del vespro o di altre paraliturgie veniva concessa, assecondando la moda e il gusto dei devoti d'età galante. Il *Giornale di Milano* del 28 agosto 1743 pubblica la recensione della messa solenne celebrata dai monaci cistercensi nella basilica di S. Ambrogio per la festa del loro santo fondatore, Bernardo di Chiaravalle, nella quale venne proposta musica di nuova composizione del locale maestro di cappella Giovanni Battista Sammartini. L'anonimo articolista annota l'esecuzione di «Musica sceltissima e Sinfonia del celebre Maestro di Cappella Sig. S. Martino».¹¹⁸⁵ Quasi trent'anni più tardi il medesimo Sammartini suscita la curiosità di Burney che lo ascolta dirigere nella chiesa di S. Maria del Carmine il 20 luglio 1770 per la festa patronale: il musicografo rimane piacevolmente stupito dalle *symphonies* piene d'ingegno che fungono da intermezzo e introduzione ad ogni luogo dell'*ordinarium Missæ*.¹¹⁸⁶ In quest'ottica possono essere letti tre monumentali *Gloria*, due composti da Gianandrea Fioroni¹¹⁸⁷ e uno da Agostino Quaglia,¹¹⁸⁸ che presentano ampie introduzioni strumentali – spaziando dalle 52 alle 90 battute – concepite come il primo tempo di una coeva sinfonia. Gli studi più recenti sulla cosiddetta sinfonia milanese ne hanno indagato la genesi, gli sviluppi, l'apprezzamento e la ricezione a livello continentale,¹¹⁸⁹ ne hanno ricostruito i contorni all'interno del contesto culturale cittadino e ne hanno evidenziato la funzione di collante per la sociabilità urbana¹¹⁹⁰ catalizzando (e totalizzando) l'attenzione dei musicologi. Parallelamente alla sinfonia – che si guadagnò la palma di genere musicale più praticato nelle occasioni di ascolto pubblico e ufficiale – si collocava la sonata notturna per la didattica collegiale, l'intrattenimento fra aristocratici e i festeggiamenti accademici;¹¹⁹¹ il concerto per strumento solista sembrerebbe essere stato meno

1185 *Giornale di Milano* del 28 agosto 1743.

1186 BURNEY, *The present State of Music*, pp. 98-9: «The second Mass which I heard to-day was composed by Battista San Martini, and performed under his direction at the Church of the Carmine; the symphonies were very ingenious, and full of the spirit and fire peculiar to that author. The instrumental parts in his compositions are well written; he lets none of the performers be long idle; and the violins, especially, are never suffered to sleep».

1187 Bibliothèque nationale de France, MS 10191 e MS 10192.

1188 BAM, M 1 suss.

1189 Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo.

1190 FERTONANI, *La sinfonia "milanese" e la sociabilità*.

1191 La sonata notturna è il genere musicale caratteristico delle esecuzioni nelle dimore milanesi settecentesche; non solo musicisti autoctoni come Giovanni Battista Sammartini, Melchiorre Chiesa, Bonaventura Terreni o Carlo Monza ma anche compositori di passaggio dal capoluogo ambrosiano si sono adeguati alla consuetudine locale componendo per i trattenimenti domestici sonate all'uso di Milano. L'attributo 'notturno' associato alle sonate, che ne è poi diventato la denominazione, deve essere ricercato nella scansione temporale della giornata dell'aristocratico che, impegnato negli uffici politici, rappresentativi o di governo nelle ore diurne, può dedicarsi alla musica e agli svaghi solo la sera. L'immagine di una nobiltà dalle abitudini sregolate, incline all'ozio, non trova corrispondenza nella realtà dei fatti, dal momento che non solo il senato e gli altri consigli governativi milanesi erano popolati da esponenti del patriziato cittadino ma anche numerosi obblighi di rappresentanza o di gestione del patrimonio familiare ricadevano sulle medesime spalle. Quando non vi sono rappresentazioni teatrali o accademie cui prender parte la famiglia aristocratica può coltivare la musica, sia in città che nei periodi di villeggiatura. La sonata notturna, che nel contesto collegiale e nelle private lezioni di musica si presta ad essere ideale esercizio didattico, nel più intimo impiego domestico offre al padrone di casa e a membri della sua famiglia, o illustri ospiti, un trattenimento facilmente gestibile. La funzionalità al contesto e la duttilità consentono a questa forma tanto fortunata di sopravvivere identica a se stessa per oltre quattro decenni, accompagnando la parabola dell'età galante e del suo linguaggio musicale fra la seconda metà degli anni '30 e tutti gli anni '80 del Settecento. L'organico più comune per le sonate notturne comprende due strumenti spesso interscambiabili (violini o flutte) sostenuti da un basso continuo, più raramente quattro linee melodiche – come la flutta, i due

frequentato. Alcuni resoconti apparsi sulla stampa periodica rivelano tuttavia l'inserimento di concerti strumentali le cui parti solistiche erano affidate a virtuosi milanesi o forestieri all'interno di imprecisati momenti della messa o della liturgia delle ore. Per la festa di S. Bernardo celebrata in S. Ambrogio nel 1743 un non identificato Virtuoso Comasco suonò un concerto (sonata?) per violoncello composto da Giovanni Battista Sammartini.¹¹⁹² Per la creazione cardinalizia di monsignor Alberico Archinto la famiglia approntò apparati, arredi, illuminazione e musica straordinaria nella chiesa di S. Alessandro in Zebedia il 5 aprile 1756: la composizione delle nuove musiche per la messa e per il *Te Deum* spettò ancora a Sammartini, così come un concerto per violino eseguito da Luca Felice Rossi, detto il *Lucchino*, fra i più virtuosi violinisti milanesi della sua generazione.¹¹⁹³ Il triduo per implorare dall'Altissimo il ristabilimento della salute dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria celebrato nel luglio 1767 nella chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte fu decorato da nuove musiche composte dal maestro di cappella dei padri trinitari, Francesco Pogliani, e da un concerto per violoncello che suonò Francesco Ferrari,¹¹⁹⁴ definito dalla stampa «Virtuoso di Sua Altezza Reale il Sig. Infante Duca di Parma».¹¹⁹⁵ L'ottavario celebrato dai cappuccini dell'Immacolata fuori Porta Orientale nel luglio 1768 per il primo anniversario della canonizzazione del loro correligionario padre Serafino da Montegranaro attirò devoti, pellegrini e curiosi non solo per le grazie spirituali e la particolare benedizione del novello ascritto al catalogo dei santi ma anche per la sceltissima musica proposta alternativamente da Gianandrea Fioroni e Giovanni Battista Sammartini: nel pomeriggio, prima del canto del vespro, si poteva ascoltare un mottetto intonato da uno dei migliori musicisti della città e dei concerti per più strumenti.¹¹⁹⁶ Nell'ambito della festa di S. Paola celebrata annualmente nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala, insieme alla musica composta dal maestro di cappella Giovanni Cantù nel 1771 si poté ascoltare un concerto di violoncello eseguito da un altrimenti ignoto Giovanni Colombazzi da Alessandria che la redazione del foglio settimanale milanese

violini e il basso nei *Notturmi* op. 9 di Sammartini – privilegiando gli strumenti melodici più confacenti allo *status* degli esecutori. Ciò che definisce l'identità della sonata notturna milanese non è tanto l'organico quanto la forma: abbandonata la sonata in tre movimenti, a Milano se ne prediligono soltanto due. Al primo tempo non sono posti vincoli ad eccezione del rispetto dello schema della forma-sonata, mentre il secondo movimento deve necessariamente essere un minuetto, tempo di danza che incarna il gusto delle galanterie milanesi. Senza scendere nel dettaglio della musica da ballo, spesso composta ed eseguita dagli stessi maestri di danza, l'importazione del minuetto nei repertori meneghini – nella duplice veste di movimento conclusivo della sinfonia e del notturno – non può non essere stata influenzata dal coevo uso coreutico, giacché i programmi delle accademie allestite nei collegi nobiliari cominciano a citare negli stessi anni il minuetto come unica forma di danza che i rampolli dell'aristocrazia possono ballare in pubblico da soli, a coppie o in gruppo.

1192 *Giornale di Milano* del 18 settembre 1743.

1193 Il comasco Luca Felice Roscio, detto *Lucchino*, fu uno degli esponenti di punta della scuola violinistica milanese settecentesca insieme ai cremonesi Gasparo Visconti e Carlo Zuccari. Attivo come violinista nella cappella di corte, fu primo violino e capo-orchestra al Teatro Regio-Ducale e al nuovo Teatro alla Scala almeno fra gli anni '50 e '70 del Settecento. Burney lo sente suonare nell'*Amore Artigiano* di Florian Gassman (1729-1774) e in un'accademia patrizia (cfr. BURNLEY, *The present State of Music*, pp. 85-97); è primo violino dell'orchestra di virtuosi itineranti che Giovanni Battista Sammartini muove fra le chiese di Milano e gli spalti del Real Castello e in altre località della Lombardia austriaca a seconda delle necessità. Nella Biblioteca del Congresso di Washington si conservano due concerti per violino solista e strumenti del *Lucchino*, mentre due sonate solistiche per violino e continuo – nella forma della sonata notturna milanese – si trovano presso la biblioteca del Conservatorio di Bruxelles e la Jean Gray Hargrove Music Library dell'Università della California. Dedicano rapidi cenni al *Lucchino* CESARE CANTÙ, *Storie minori*, Unità Tipografica Editrice, Torino 1864, vol. I, p. 424 e ADRIANO BASSI, *I Mozart in Italia*, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma 2006, p. 505.

1194 Secondo il *Dizionario biografico dei Parmigiani*, a c. di Roberto Lasagni, PPS, Parma 1999, vol. III, p. 314 non un Francesco ma un Felice Ferrari di Parma fu celebre e acclamato violoncellista nella seconda metà del Settecento.

1195 *Ragguagli di Varj Paesi* dell'8 luglio 1767: «Jeri nella Real Chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte de' Padri Trinitari Scalzi, dove il giorno 2 del passato Giugno si fece cominciare il Triduo per implorare dall'Altissimo la guarigione di Sua Maestà Clementissima nostra Sovrana ... nella qual occasione si distinse la virtù del Sig. Francesco Pogliani Compositore della Musica, come ancora il Sig. Carlo Martinenghi, che cantò il Motetto, ed il Sig. Francesco Ferrari Virtuoso di Sua Altezza Reale il Sig. Infante Duca di Parma, che fece il Concerto del Violoncello».

1196 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1768: «I Maestri di Cappella, che ne' giorni dell'Ottavario alternarono, e che coll'isquisita applaudita musica de' loro virtuosi e sodi componimenti da numerosissimi egregi Cantanti e Professori di Stromenti i più esperti, a gara gratuitamente concorsi eseguita, la sacra funzione condecorarono, furono i signori Gianandrea Fioroni, e Giambattista Sammartini. Nel dopo pranzo d'ogni giorno, dopo un virtuoso concerto di Stromenti ed il canto in musica delle Letanie della BEATA VERGINE e del Tantumergo, si diede all'affollato Popolo la benedizione del SANTISSIMO SAGRAMENTO».

descrive come strumentista di rara sensibilità e virtuosismo.¹¹⁹⁷ Il 21 gennaio 1775 furono cantati nella basilica di S. Ambrogio una messa in rendimento di grazie e un *Te Deum* per la nascita del figlio della coppia arciducale musicati dal nuovo maestro di cappella, Francesco Pogliani. Profittando della presenza in città di acclamati strumentisti provenienti dalla Germania, la funzione fu impreziosita con un concerto per viola d'amore offerto «dal celebre Signor Michele Esser d'Aquisgrana».¹¹⁹⁸

Il ruolo affidato alla musica strumentale non organistica nella celebrazione della messa e della liturgia delle ore non sembra aver lasciato tracce consistenti sia nella documentazione archivistica che nella sopravvivenza di partiture recanti espliciti riferimenti all'impiego ecclesiastico. Come non risulta possibile identificare sinfonie appositamente destinate alla chiesa in base a elementi peculiari a livello formale, così i concerti, le sonate a due e basso o quelle per strumento solistico non mostrano tratti esclusivi che ne mettano in luce l'utilizzo preferenziale durante le funzioni. A differenza di altre aree geografiche limitrofe i musicisti milanesi non compongono sonate a due che possono essere ricondotte al genere della sonata da chiesa (né, tantomeno, alla sonata da camera) di corelliana ascendenza, non solo per l'assenza di intitolazioni sintomatiche ma anche per la mancata corrispondenza con il modello.¹¹⁹⁹ L'assenza di testimonianze analoghe non consente di corroborare con altre evidenze archivistiche la prassi che viene documentata come *unicum* nel contratto d'assunzione di Giovanni Battista Sammartini quale nuovo maestro di cappella della chiesa di S. Maria della Passione nel 1754 relativamente alla consuetudine di affidare ad un violinista accompagnato dall'organo l'esecuzione di una sonata all'offertorio della messa e in un imprecisato punto del vespro.¹²⁰⁰

1.5. Cori di Musica, contrapunto e canto fermo

Nel corso del XVIII secolo il rispetto di una normativa liturgica figlia dell'assise conciliare tridentina cominciava a risentire dell'inevitabile distacco cronologico: esaurita la novità della riaffermazione dei precetti dell'ortodossia in materia di musica sacra, la polifonia vocale e il canto fermo alla metà del Settecento non sembravano adatti per celebrazioni solenni. La città che ha dato i natali alla moderna concezione sinfonica e che poteva vantare una delle migliori orchestre della penisola italiana fece della componente 'sinfonica' delle sue cappelle musicali uno dei punti di forza dei frequentissimi allestimenti liturgici. Ciononostante, in talune circostanze dettate dalla contingenza, dall'imprevedibilità o dalla fretta, il repertorio vocale polifonico o monodico veniva impiegato come soluzione più veloce e facile da attuare. Ad eccezione del Duomo, dove le antiche consuetudini vietando l'ingresso agli strumenti diversi dall'organo non lasciavano alternative, nelle altre chiese il ricorso al repertorio polifonico vocale era o una consapevole emulazione dell'uso della cattedrale o il rimedio a situazioni emergenziali. In quest'ottica si comprende la scelta di affidare alla cappella del Duomo e al suo *meritevolissimo* maestro Gianandrea Fioroni il disimpegno delle funzioni in rendimento di grazie per la canonizzazione di S. Girolamo Emiliani nella chiesa annessa all'orfanotrofio di S. Martino, gestito dai padri somaschi. Trattandosi di una istituzione educativa, il maestro di cappella della cattedrale non viene esaltato solamente come massima

1197 *Gazzetta di Milano* del 31 gennaio 1771: «Nella Chiesa di S. Damiano alla Scala fu solennizzata il giorno 26 corrente la Festa di Santa Paola, coll'intervento di molta Nobiltà, e d'altra scelta, e numerosa Udienza. Il Sig. Giovanni Colombazzi d'Alessandria vi suonò un Concerto di Violoncello, e ne riscosse universalmente applauso, e ammirazione. Questo eccellente Suonatore ha tutte le grazie Musicali e si distingue per l'interpretazione così netta, e brillante, che pochi giungeranno ad eguagliarlo».

1198 *Giornale di Milano* del 21 giugno 1775: «La Gran Messa, e l'inno Te-Deum furon cantati a più Cori di scelta Musica, di composizione del Maestro di Cappella Sig. Francesco Pogliani, essendosi distinto con un ben inteso Concerto di Viola d'Amore il celebre Signor Michele Esser d'Acquisgrana». Il musicista dovrebbe essere identificato con Karl Michael Ritter von Esser, virtuoso violista tedesco/svedese nato nel 1736 e morto nel 1795 (cfr. WILFRIED GRUHUN, *Esser, (Karl?) Michael, Ritter von*, in NGMo).

1199 Ad eccezione delle sonate per violino solo e continuo stampate alla metà del Settecento da Carlo Zuccari, composte in tre movimenti (veloce-lento-veloce), le sonate a tre di Giovanni Battista Sammartini, Giovanni Battista Lampugnani, Melchiorre Chiesa, Luca Felice Roscio e Johann Abler rispettano il modello della sonata notturna articolata due movimenti: il primo un tempo indifferentemente veloce o lento e il secondo in tempo ternario, preferenzialmente un minuetto.

1200 ASMi, ArFR, b. 302: «Deve d.º Violino saper accompagnare i Salmi, ed uno ò due concertati. Deve saper fare la suonata tanto alli Vesperi, come alla Messa in tempo dell'Ofertorio».

auctoritas dell'ortoprassi musicale applicata alla liturgia, ma anche come esempio di cristiane virtù e laboriosità,¹²⁰¹ quasi a sottolineare profeticamente il legame che dagli inizi del secolo successivo avrebbe legato la cappella musicale del Duomo all'orfanotrofio maschile di Milano – traslato in S. Pietro in Gessate dopo la demolizione della chiesa di S. Martino e la soppressione del convento benedettino – dal quale erano trascelti i *pueri cantores* che progressivamente prendevano il posto dei castrati giubilati.¹²⁰² La volontà di marcare il cambio di *status* di S. Maria della Passione da sede centrale dei canonici regolari lateranensi a chiesa prepositurale collegiata officiata da ex religiosi secolarizzati e incardinati nel clero diocesano convinse il prevosto – già priore della comunità dei canonici lateranensi – ad allestire per la celebrazione di insediamento del collegio dei canonici musica non solo conforme al rito ambrosiano ma anche modellata sulla prassi del Duomo.¹²⁰³ La scelta di commissionare musica vocale composta secondo lo stile osservato proprio del funzionamento della cattedrale e, in linea di principio, del rito ambrosiano viene colta da commentatori esterni e cronachisti, tanto che sia Borroni che la redazione dei fogli settimanali milanesi evidenziano questo elemento nel *Diario* e negli articoli. Per la creazione cardinalizia di Vitaliano Borromeo la confraternita della chiesa di S. Maria di Carugate affidò al maestro di cappella del Seminario e di S. Simpliciano, Carl'Antonio Bonazzi, la composizione e la direzione di nuove musiche per voci e organo «secondo il Rito Ambrosiano»,¹²⁰⁴ fecero lo stesso i sacerdoti diocesani dell'oratorio di S. Filippo Neri nella chiesa di S. Maria presso S. Satiro dove celebrarono messa solenne e *Te Deum* alla maniera della cattedrale.¹²⁰⁵ Descrivendo le celebrazioni officiate in Duomo anche Borroni riesce a cogliere e restituire l'unicità dell'organico e dello stile adottato dai maestri di cappella della cattedrale – composizioni per quattro o otto voci e organo (due organi, nei pontificali) in stile rigoroso, osservato e contrappuntistico – che vengono definiti «pieni Cori di Musica».¹²⁰⁶ La fretta di organizzare i riti di sepoltura dei cadaveri, i suffragi di membri della famiglia imperiale non appena la notizia giungeva in città o i primi *Te Deum* in rendimento di grazie per eventi di straordinaria importanza non concedevano ai maestri di cappella il tempo di raccogliere nutrite compagini strumentali da affiancare ai cantori ordinariamente al servizio delle

1201 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 agosto 1768: «Nella Chiesa dell'Orfanotrofio di San Martino, situata dirimpetto a quella de' Padri Riformati, detta del Giardino [...] Al Panegirico successe la solenne Messa celebrata dal M. R. P. D. Ercole di Velasco, attuale Proposito Provinciale di questa Provincia Lombarda de' Padri Somaschi, e cantata a più cori di Musica, di cui compositore fu il valentissimo e pel suo, in questa ed in altra recentissima occasione, manifestatosi disinteresse e cristiana pietà d'ogni maggior lode meritevolissimo Gianandrea Fioroni, Maestro di Cappella di questo Duomo, al cui esempio, come fecero, non ha gran tempo, alquanti fra i più valenti Cantanti, e molti fra i più abili Professori di Stromenti della nostra Città, gratuitamente e senza la minima ricompensa, formarono la triplicata sceltissima Orchestra».

1202 Con la progressiva giubilazione dei castrati in servizio nell'organico della cappella del Duomo e l'impossibilità di sostituirli con nuovi evirati cantori – giacché dopo l'occupazione giacobina del 1796 non risulta che siano stati operati altri fanciulli nella Repubblica cisalpina e nel successivo Regno d'Italia – pur di conservare in uso il repertorio tradizionale a 4 o 8 voci dispari e mantenere la tradizione, nei primi anni del mandato di Benedetto Neri alcuni martinetti dell'orfanotrofio maschile di Milano (il nome rimanda proprio alla originaria sede presso la chiesa di S. Martino degli Orfani) entrarono a far parte dell'organico della cappella della cattedrale; la scuola e le prove di canto erano invece ospitate nei locali della soppressa Casa Professa dei gesuiti annessa alla parrocchiale di S. Fedele.

1203 *Notizie dal Mondo* del 5 giugno 1784.

1204 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 dicembre 1766: «Domenica giorno 12 del corrente nella Chiesa di S. Maria di Carugate, titolo dell'Abbazia dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Vitaliano Borromeo ... si cantò la Gran Messa [...] la quale fu accompagnata da scelto Coro di Musica, secondo il Rito Ambrosiano, fatta dal Sig. Carl'Antonio Bonazzi Maestro di Cappella nell'Insigne Basilica di S. Simpliciano, di S. Sepolcro e di Santa Maria di Carugate. Finita la Messa s'intuonò dal suddetto reverendissimo Sig. Preposto il solenne Te Deum, che poi fu proseguito, è terminato dalla Musica».

1205 BORRONI, *Diario milanese*, N. 25 suss., p. 41: «a 1 [ottobre 1766] la detta Ven.da Congregaz.e, di cui v'era Confratello il nuovo Cardinale fece cantare nella sua Chiesa di S. Maria presso San Satiro, Solenne Messa, e Te Deum a più Cori di Musica».

1206 Si riportano, a titolo esemplificativo, due recensioni tratte dal *Diario milanese* poste idealmente agli estremi del vasto arco cronologico registrato dal sacerdote cronachista per mostrare come la percezione di un repertorio vocale composto in uno stile riconoscibile non siano mutate nel tempo. BORRONI, *Diario milanese*, N. 4 3suss., p. 6: «a 20, 21, e 22 [marzo 1741] furono tre giorni di solenne ringraziamento al Sig.r Iddio per la già detta grazia ottenuta, e di giubilo festevole a tutto questo Popolo. [...] Nel primo giorno adunque radunati nella Metropolitana tutti i Tribunali, e Corpi Pubblici fu cantata dall'Emin.mo Sig.r Arcivescovo la Messa Pontificale de SS. Trinitate a pieni Cori di Musica, e in mezzo al suono di Timpani, e Trombe. Verso il fine della stessa Messa portossi nella Metropolitana medesima il Sig. Conte Governatore accompagnato dalla Nobiltà in gala, e fiancheggiato dalle Guardie Svizzere, per assistere al canto dell'Inno Te Deum intuonato da S. Em.za e proseguito dalla Musica». L'elezione del nuovo arcivescovo Filippo Visconti viene salutata nel 1783 con una estemporanea messa votiva e un Te Deum cantati in Duomo «a pieni Cori di Musica» (cfr. BORRONI, *Diario milanese*, N. 41 suss., p. 103).

istituzioni, arricchendo eventualmente l'organico vocale di qualche cantore soprannumerario. Celebrazioni da requiem allestite in tempo reale – per quanto possibile – con soli 'Cori di Musica' o 'più Cori di Musica' sono registrate in S. Maria della Scala e in Duomo nel 1739 per la morte di Carlo VI,¹²⁰⁷ nel 1751 in cattedrale per la morte della regina madre Elisabetta d'Ungheria,¹²⁰⁸ nel 1740 in Duomo e in S. Giovanni in Conca per il primo anniversario della morte dell'arcivescovo Benedetto Erba Odescalchi.¹²⁰⁹ La congregazione dei sacerdoti diocesani dell'oratorio di S. Filippo Neri organizzò nella propria chiesa di S. Maria presso S. Satiro delle esequie con musica vocale nel 1778 per un membro della propria società morto lontano da Milano¹²¹⁰ e nel 1783 per il cardinale Pozzobonelli, già aggregato al consorzio.¹²¹¹ Gli amministratori del santuario regio-imperiale di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso intonarono un *Te Deum* in ringraziamento per il parto dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria nel 1741 non appena la notizia li raggiunse affidandone l'intonazione ai musici della propria cappella musicale, senza strumenti;¹²¹² con il medesimo organico vocale nel 1767 il capitolo della collegiata regio-ducale di S. Maria della Scala volle celebrare una funzione di ringraziamento per la ristabilita salute dell'imperatrice.¹²¹³ La diffusione della notizia di nomine vescovili o cardinalizie era annunciata alla cittadinanza dal suono di campane e dallo sparo dei cannoni del Real Castello, all'interno delle chiese si pregava subito per i pastori eletti e si ringraziava la bontà di Dio per aver guardato alla propria famiglia, laica o religiosa: la nomina vescovile di un canonico del Duomo alla sede *in partibus* di Paros fu festeggiata con musica in S. Satiro,¹²¹⁴ così come la conferma dell'assegnazione di monsignor Filippo Visconti alla cattedra arcivescovile ambrosiana nel 1783.¹²¹⁵

1.5.1. *Contrapunto e canto figurato*

Un'altra formula di repertorio e organico vocale spendibile in celebrazioni solenni ma meno sfarzose era quello definito genericamente 'contrapunto': l'incertezza legata a questo termine e il fatto che esso venga impiegato, fra i cronachisti, solo da Borrani non trova soccorso in altre fonti documentali. Tuttavia se Borrani e gli articolisti delle gazzette chiamano «Cori di Musica» e «pieni Cori di Musica» le compagini vocali vagamente assortite che cantano a parti reali o policoralmente composizioni di stile osservato o di stile concertato, la necessità di definire *contrapunto* altre esecuzioni sollecita il moderno studioso a vedere, dietro a questo nome, una differente possibilità di resa. Secondo il *Diario milanese* e la stampa periodica il *contrapunto* è proprio delle confraternite, dei chierici e dei religiosi che lo praticano per le esequie del parroco di S. Giovanni sul Muro nel 1756,¹²¹⁶ per un *Te Deum* 'accompagnato da Sinfonia' cantato in

1207 BORRANI, *Diario milanese*, N. 2 suss. (1739), pp. 37-57.

1208 BORRANI, *Diario milanese*, N. 12 suss., p. 2 «Nella mattina poi del detto giorno [2 gennaio 1751, in Duomo] cantossi dal Clero l'Uffizio coll'accompagnamento di più Cori di Musica, e in tanto vi si trasferirono per ordine i Tribunali, e Corpi Pubblici, i quali passando sopra il Catafalco si portarono ai loro siti nel Coro Senatorio».

1209 BORRANI, *Diario milanese*, N. 2 suss. (1740), pp. 1-15.

1210 BORRANI, *Diario milanese*, N. 36 suss., p. 37: «a 18 [luglio 1778] la Veneranda Congregazione di S. Filippo Neri nella Chiesa di S. Maria presso S. Satiro celebrò solenne Ufficio, e Messa con accompagnamento di Musica per il fu suo Confratello Rev. Sig. r D. Paolo Gerolamo Franzoni morto in Genova sua Patria».

1211 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 60: «Nella Chiesa di M. V. presso S. Satiro la Ven. da Congr. e de' Sacerdoti di S. Filippo Neri, cui era ascritto il defunto, celebrò nel dì 5 Giugno Ufficio solenne, e Messa coll'accompagnamento di Musica, con illuminazione di 18 Torcie al feretro, e di altre 16 ai Pilastri della Chiesa apparati».

1212 *Gazzetta di Milano* del 24 giugno 1767.

1213 *Gazzetta di Milano* del 24 giugno 1767.

1214 BORRANI, *Diario milanese*, N. 31 suss., p. 99: «a 9 [aprile 1772] nella Chiesa di S. a Maria presso S. Satiro della Veneranda Congregazione de Sacerdoti ivi stabilita ad onore di S. Filippo Neri fu reso un solenne tributo di grazie all'Altissimo con Messa cantata, e Te Deum a più Cori di Musica per la notizia giunta da Roma, che Sua Santità promosso avea al Vescovado di Paros in partibus Monsignor Gio. Tommaso Gallarati Ghislerio Canonico Ordinario della Metropolitana, e Preosto della succennata Veneranda Congregazione».

1215 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), p. 119.

1216 *Ragguagli di Varj Paesi* del 31 marzo 1756: «Morì Martedì mattina della scorsa Settimana il Dottore Leone Savoja, Parroco di S. Vittore al Teatro di questa Città. Esaminatore sinodale, e Lettore di Teologia Morale, solutiis phlebotomiae tenuis, a di cui suffragio per istinto di gratitudine i Sacerdoti suoi Accademici celebrarono jer l'altro, con sontuoso apparato, Iscrizioni alla porta, e Musica a contrapunto, solenni Esequie nella Parrocchiale di S. Giovanni sul Muro, mediante la generosa munificenza del Sig. Dott. Antonio Rossi Vicario Curato di questa Chiesa, applaudita universalmente dal Clero, e da' Cittadini».

contrapunto dai confratelli di S. Maria delle Ossa nel 1757 per una vittoria militare,¹²¹⁷ dai consorziati dell'oratorio dei SS. Filippo e Giacomo al Foppone di Porta Vercellina nel 1766 per la prima celebrazione delle Quarantore nella loro sede¹²¹⁸ e dall'Università de' bussolanti in S. Maria alla Porta nel 1785.¹²¹⁹ Descrivendo le celebrazioni in suffragio del plenipotenziario conte Firmian celebrate in varie chiese di Milano nel 1782, Borrani si sofferma sull'apparato e sulla musica allestiti dai frati minori osservanti del convento di S. Angelo dove «l'Ufficio, e la Messa vennero cantato a due Cori di applauditissimo Contrapunto composto dal celebre Padre Cadenazzi di quel Convento, ed eseguito dai suoi Correligiosi».¹²²⁰ Il riferimento a padre Giandomenico Catenacci e la sopravvivenza di una sua *Messa de Requiem* per 2 tenori e basso soli, coro a tre voci virili (ITB) e continuo nell'archivio della Cattedrale di Vigevano¹²²¹ può aiutare a fare un po' di chiarezza. Ammesso che questa partitura, insieme ad altre di padre Catenacci che si sono conservate, rappresentino un saggio di *contrapunto*, se ne rileva una forma di composizione che si colloca a mezza via fra l'essenzialità verticale del falsobordone e la leziosità delle melodie spiegate di uno stile concertato. Nella citata *Messa de Requiem*, composta secondo il formulario del rito romano essendo destinata ai religiosi di S. Angelo o ai confratelli di altri conventi forse extraurbani, l'introito *Requiem aeternam* dopo l'intonazione gregoriana rispetta le convenzioni del falsobordone, il successivo *Kyrie* insiste sull'omoritmia pur a fronte di una maggior complessità armonica, mentre la sequenza *Dies irae* alterna numeri di stile fugato e imitativo ad arie solistiche. Fra i materiali non catalogati del fondo musicale del Santuario di S. Maria presso S. Celso figurano alcuni semplici falsobordoni di padre Catenacci per il canto dei salmi del vespro e del *Miserere* negli uffici da morto che si distinguono per essenzialità sia dai numeri omoritmici della citata *Messa de Requiem* che da due *Magnificat* vigevanesi¹²²² o dal fascicolo bergamasco dei *Responsori per li Mattutini della Settimana Santa*.¹²²³ La menzione dei «due Cori di applauditissimo Contrapunto» che si ritrova in Borrani, unita all'informazione sui frati esecutori a doppio coro, lascia intendere l'impiego di musiche più articolate di un falsobordone, armonicamente e formalmente, almeno per la messa da morto ascoltata nelle esequie a suffragio del conte Firmian. Padre Narciso da Milano prima e padre Catenacci poi non furono solo apprezzati teorici da interpellare in sede di esami e concorsi per le nomine di maestri e musicisti della cappella del Duomo, ma a loro volta esercitarono la professione di didatti e maestri di cappella nel convento di S. Angelo, disponendo di un doppio coro di religiosi debitamente istruiti per eseguire musica poliorale sulle cantorie dei due organi che sino all'inizio del secolo scorso insistevano nel transetto della chiesa conventuale. Il falsobordone era la forma di polifonia di più facile realizzazione da parte dei musicisti professionisti e di dilettanti allenati – religiosi, laici e confratelli – che offriva un'alternativa poco dispendiosa al canto fermo. Il *Gerletto* della cappella del Duomo ne attesta l'uso ricorrente per il *Benedictus* della compieta e il *Miserere* in tutte le funzioni penitenziali,¹²²⁴ i musicisti della cappella del santuario di S. Maria presso S. Celso chiedono all'amministrazione il permesso di prediligerlo alla polifonia di stile pieno nelle funzioni serali del periodo invernale per il freddo e il buio che sono costretti a patire sulla cantoria della chiesa negli anni della direzione di Agostino Quaglia.¹²²⁵ La scelta del falsobordone consente allo stesso tempo di

1217 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1757: «Nella seguente Domenica i Confratelli Disciplini della Ven. Scuola di S. Maria delle Ossa in Porta Orientale cantarono per lo stesso fine l'Inno Te Deum con contrappunto figurato, accompagnato da Sinfonia».

1218 ASMi, ArFR, b. 576.

1219 ASMi, AmFR, b. 1463. Giovanni Maria Cerati interviene con dei *contrapontisti* per cantare *Tantum ergo* e *Miserere* nell'Ufficio generale dei defunti della confraternita dei portinai e bussolanti; per l'occasione viene allestita una cantoria posticcia.

1220 BORRANI, *Diario milanese*, N. 40 suss., pp. 44-45.

1221 I-Vgc, Fondo musicale. Pur comparendo nel catalogo dell'URFM le partiture dell'Archivio Diocesano di Vigevano, forse provenienti dalla Cattedrale, non sono catalogate, perciò non è possibile restituirne una collocazione archivistica.

1222 *Ut supra*.

1223 I-BGc, Mayr Mayr 278.4.

1224 BAM, A 11 suss., p. 304: «A di 2 febbraio 1776 si è cominciato il Triduo per implorare dall'Altissimo la salute di Sua Eminenza il Cardinale Pozzobonelli, e per essere giorno di venerdì, in coro han cantato le Litanie e, dopo diverse risposte, subito abbian cantato il Miserere falsobordone al solito (soldi 4). Indi dopo qualche orazione si risponde con li tre Kirie Eleison e subito si canta il Tantum Ergo sui libretti (soldi 2). A di 3, giorno di sabato, subito incensato si sono cantate le Litanie della Beata Vergine Maria sulla miscellanea del Baliani (soldi 3). Indi il Monsignore intuona Alma redemptoris e noi la cantiamo sui stessi libri (soldi 2). Dopo qualche orazione si canta il Tantum Ergo (soldi 2)».

1225 ASMi, Fondo di S. Celso, f. Musica e Musicisti al 1800.

ottimizzare gli sforzi, fare economia di tempo e di denari offrendo la formula più semplice di musica polifonica. La necessità di correre da una chiesa all'altra per disimpegnare il maggior numero di funzioni possibile nella stessa giornata, possibilmente senza dover fare prove, mantenne in uso il falsobordone nelle cappelle milanesi lungo tutto l'Ottocento e oltre, giacché i sussidi proposti dalla rivista ceciliana *Musica Sacra*¹²²⁶ o iniziative editoriali quali *Melodie Sacre*¹²²⁷ fornivano ancora moduli elementari per il canto dei salmi del vespro, della compieta, delle litanie e del *Miserere*. Nel 1840 il maestro di cappella e organista della chiesa parrocchiale di S. Francesco di Paola, Francesco Sommaruga d'Appiano, propone alla fabbriceria il falsobordone a 6 voci come alternativa al canto fermo ambrosiano che questa tentava d'imporre per i funerali di seconda e terza classe nonostante questa forma di intonazione non incontrasse il gusto dei committenti.¹²²⁸ A metà strada fra un'evoluzione del canto fratto e la volontà di superare la monodia del canto ambrosiano e gregoriano si collocano degli esempi settecenteschi di polifonia verticale a due voci applicata sopra messe monodiche che sono conservate da libroni della Sezione VII "Sacri riti" dell'Archivio Storico Diocesano di Milano. Verosimilmente provenienti dalla collegiata prepositurale di S. Stefano in Brolo, questi libroni di metà Settecento presentano l'ordinario della messa di rito ambrosiano scritto con neumi colorati sovrapposti su un pentagramma: la linea melodica superiore corrispondente a un tenore primo in giallo, il tenore secondo in rosso e il basso in nero. Il formato atlantico del volume e la coperta in legno incuiato e borchiato ne suggeriscono un collocamento sul badalone del coro, con destinazione canonica o confraternale, più che il posizionamento sull'angusta cantoria dei musicisti eretta dirimpetto alla cantoria dell'organo.

Un'altra incertezza terminologica riguarda la dicitura *canto figurato* che Borroni, la stampa e i documenti d'archivio impiegano probabilmente per definire il falsobordone.¹²²⁹ Descrivendo la processione d'ingresso dell'arcivescovo Visconti nel 1783 il *Diario milanese* specifiche che il clero e le confraternite avrebbero dovuto intonare i salmi previsti dal rituale «in canto fermo, o figurato, come sarà loro più acconcio».¹²³⁰ Ponendo il canto fermo e il canto figurato come alternative per l'intonazione dei medesimi salmi a seconda delle disponibilità o delle capacità di chierici e confratelli, conoscendo le caratteristiche

1226 La rivista *Musica Sacra* venne stampata a Milano a partire dal 1877 come organo ufficiale del nascente movimento ceciliano sotto gli auspici del conte Francesco Lurani Cernuschi con la collaborazione di Guerrino Amelli, Giuseppe Galignani, Giuseppe Terrabugio e altri musicisti e teorici del movimento di riforma della musica sacra per conferire parimenti dignità normativa e potenza d'attuazione ai precetti della nuova sensibilità in materia di musica per la liturgia. Insieme a dissertazioni teoretiche sullo stile da adottare per la nuova composizione, saggi di storia della musica sacra volti a tratteggiare una mitologica età dell'oro rinascimentale, proclami e anatemi contro la moderna pratica e descrizioni di organi finalmente costruiti alla moderna, la redazione da subito affianca alla stampa della rivista bimestrale il supplemento *Repertorio economico* con il quale veicolava composizioni che senza timori di perdita di ortodossia potevano essere impiegate nelle liturgie quali sussidi per i musicisti di chiesa. Fra le formule di repertorio valido per decorare le funzioni, insieme a riscoperte dal repertorio della tradizione romana rinascimentale e nuove composizioni scritte *ad hoc* dagli esponenti del movimento ceciliano figurano, anche più modesti falsobordoni.

1227 Per iniziativa di Lorenzo Perosi fra il 1897 e il 1908 l'editore milanese Bertarelli stampò i 12 fascicoli della serie *Melodie Sacre* per fornire ai musicisti di chiesa un repertorio di facile esecuzione pienamente corrispondente alla nuova estetica e al nuovo riferimento normativo ceciliano. Lo stesso Perosi e altri dei compositori coinvolti nell'impresa oltre a brani per voce di popolo e organo accompagnante, coro a voci pari e dispari proposero anche falsobordoni.

1228 APFPM, f. "Organo e Organisti": «Facilitando il permesso oppure servendosi del mezzo termine come dire che in questa sud.a Chiesa pei sacri Ufficj funebri di una certa classe all'insù per renderli più dignitosi e decorosi la Rev.ma Amm.ne ha introdotto il costume che detti Sacri Ufficj funebri si facciano in Musica all'Ambrosiana lasciando però libera volontà di chi ha la commissione di far fare a suo talento ciò che gli aggrada. [...] Da questi Ufficj funebri i professori Musicisti percepiscono molto di più di quello che danno le feste da vivo con Musica, come a dire per N. 6 Cantanti, Violoncello, Contrabasso, ed il Maestro all'Organo le funzioni Funebri un poco in grande daranno incirca a £ 150 e così per lo stesso numero de Professori sud.ti le Fonziioni da vivo danno incirca a £ 90. Il progetto del sott.to sarebbe di rilasciare un terzo della spesa cioè dire 150 rilasciarne £ 50 a beneficio della Chiesa. Parimenti agli stessi Ufficj funebri meno in grande per N. 4 Cantanti ed il Maestro all'Organo daranno incirca a £ 90 [...]».

1229 In assenza di una corrispondenza biunivoca o di una conferma dell'impiego del termine *canto figurato* per definire il falsobordone si utilizzerà un tono volutamente cauto che si limita a prendere atto della differenza terminologica che le medesime fonti e i medesimi commentatori impiegano, avvalendosi contemporaneamente delle diciture 'contrapunto' e 'canto figurato'.

1230 BORRONI, *Diario milanese*, N. 42 suss., p. 64 «nella processione di ritorno da S. Eustorgio al Duomo, l'uno e l'altro Clero, e le Confraternite debbano cantare in canto fermo, o figurato, come loro sarà più in acconcio, li qui sotto descritti Cantici, e Salmi, onde sarà necessario di aver seco ciascuno il Breviario, ed Ufficio».

del canto fermo si comprende come il canto figurato non fosse una forma di canto monodico; l'applicazione del canto figurato a salmi e inni, ovvero testi articolati e metricamente disomogenei, porterebbe ad escludere affinità con il repertorio polifonico di stile pieno o concertato, genericamente registrato come «cori di Musica». Il canto figurato potrebbe dunque essere il *tertium datur* fra la monodia del canto ambrosiano o gregoriano e la complessità della polifonia eseguita dai musicisti delle cappelle: qualcosa di simile al falsobordone.¹²³¹ Non solo il canto figurato non può essere eseguito da tutti, a differenza di una facile monodia gregoriana o ambrosiana che può essere ripetuta per imitazione, ma per le esequie del duca di Modena celebrate nel 1777 nella chiesa parrocchiale di S. Martino in Nosiggia l'ufficio e la messa da requiem furono cantati da «Professori del canto figurato».¹²³² I padri francescani di S. Angelo, guidati dal proprio maestro di cappella, erano in grado di sostenere intere celebrazioni in canto figurato a uno o due cori: avvalendosi dell'autosufficienza loro propria potevano intonare estemporaneamente *Te Deum* per vittorie militari e trattati diplomatici di cui erano informati dalle salve dei cannoni del vicino Real Castello, per nomine cardinalizie e lieti eventi.¹²³³ Anche alcune congregazioni sacerdotali o chierici secolari riuscivano a sostenere con il loro canto figurato delle funzioni: per festeggiare la creazione cardinalizia di prelati ambrosiani i chierici cantarono messe di ringraziamento in S. Sisto e S. Vincenzo in Prato nel 1753.¹²³⁴ In rendimento di grazie per le vittorie militari riportate dalle

1231 Che il 'canto figurato' fosse una forma di polifonia vocale – almeno alla fine del XVII secolo – lo si desume da *Il Giardino di Milano*, p. 14 dove 'Musica' e canto figurato sembrano usati come sinonimi di forme similari: «Non volevano li Padri permettere che nella loro Chiesa si cantasse in Musica, perché fra Reformati di S. Francesco non si costuma canto figurato, e però pensavano di celebrare quest'ottava solenne col canto fermo solito della Religione». Ciononostante nel 1744 il *Diario milanese* di Borrani descrive i festeggiamenti allestiti dai padri francescani riformati di S. Maria del Giardino per la beatificazione del correligionario Benedetto da Sanfratello chiamando 'canto figurato' quello che dovrebbe essere il canto gregoriano dei religiosi: BORRANI, *Diario milanese*, N. 4 suss., p. 8: «a 22, 23 e 24 [marzo 1744] nella Chiesa di S. Maria del Giardino dei PP. Riformati fu celebrato divoto Triduo per la recente Beatificazione d'un Religioso del loro Ordine, cioè del B. Benedetto da S. Fratello. La povertà però della Religione non permise le magnificenze che usar si sogliono in tali occasioni: Onde l'apparato fu quello stesso, che erasi fatto per la festa di S. Antonio, vi fu Panegirica orazione in ciascuno dei tre giorni, ed il canto figurato di que' PP. alla Messa». Salvo che, alla metà del Settecento, come i francescani minori osservati di S. Angelo sotto la guida di p. Narciso da Milano, i riformati di S. Maria del Giardino fossero in grado di eseguire con falsobordoni un facile repertorio polifonico.

1232 BORRANI, *Diario milanese*, N. 35 suss. (1777), p. 29: «Le tre Navate della Chiesa erano coperte di tela bianca con un ben disegnato intreccio di tocchiglie d'oro, di trofei militari, di medaglie, e di stemmi gentilizi, ed illuminate da 20 Torcie. Il Presbiterio all'opposto era coperto di panni neri coll'intreccio di tocchiglie d'argento, ed illuminato con Torcie 12 [...] Accompagnarono l'Ufficio, e la Messa Cantata varj Professori del Canto Figurato, e v'intervennero la Nobiltà in numero copiosissimo».

1233 BORRANI, *Diario milanese*, N. 17 suss., pp. 9-10: «a 6 [luglio 1756] giorno seguente alla festa di S. Antonio da Padova nella Chiesa di S. Angelo, vollero que' RR. PP. Minori Osservanti con Solenne Messa, ed Inno Te Deum cantati a più Cori di Canto figurato coll'intervento di copiosa Nobiltà rendere al Sig.r Iddio le grazie per la nuova promozione del già detto Monsig.r Archinti alla Sagra Porpora». BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., pp. 14-25: «Nel giorno 3 [luglio 1757] ad istanza, e spesa di amorevoli benefattori, e particolarmente del Sig.r March.e Lynden, i PP. Minori Osservanti nella loro Chiesa di S. Angelo vagamente apparata, ed illuminata con 36 Torcie, e 4 Candele per ogni Altare cantarono solenne Messa accompagnata dal loro canto figurato, e così pure l'Inno Te Deum». BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., pp. 26-8: «a 20 [agosto 1759] colla scarica triplicata dei Cannoni del Castello fu manifestata al pubblico la grata notizia giunta nella antecedente notte per mezzo d'un Corriere straordinario, cioè d'una compiuta vittoria riportata nel giorno 12 in vicinanza di Francfort sull'Oder dall'Armata Austro-Russa colla sconfitta dell'esercito Prussiano comandato dal medesimo Re di Prussia, Imperciocché l'Armata Russa alleata alla nostra Sovrana, che aveva nel Mese antecedente aspramente battuta la Prussiana, fue nel detto dì 12 attaccata con furia, e con tutta la sua gente dallo stesso Re in persona [...] Pubblicata notizia si felice radunaronsi subito nella loro Chiesa di S. Angelo i PP. Min.i Osservanti a ringraziare il Signore coll'Inno Te Deum in canto figurato». BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., pp. 46-48: «a 1 [dicembre 1759] alle ore 11 giunse qui un Corriere spedito espressamente da Vienna a S. A. S. colla fausta notizia della seguente memorabile singolare vittoria delle Armi Austriache sopra i Prussiani. Il Sig.r Conte Maresciallo Duan Comandante delle dette Armi investì presso Dippolsualda un Corpo di 18 Battaglioni, e 35 Squadroni Prussiani [...] Una sì grata notizia fu palesata subito al pubblico colla triplicata scarica dell'Artiglieri del Castello, e i PP. Minori Osservanti si radunarono subito nella loro Chiesa di S. Angelo a rendere al Sig.re le grazie col canto figurato dell'Inno Te Deum». BORRANI, *Diario milanese*, N. 28 suss., p. 55: «I PP. Minori Osservanti nella sera del dì 17 Giugno fecero illuminare con una gran copia di fanali la facciata della loro Chiesa di S. Angelo, e la Torre delle campane, che suonavano a festa, quindi nel dì 18 fecero cantare dai PP. Min.i Conventuali la Messa, ed il Te Deum con l'accompagnamento del figurato loro Canto [per festeggiare l'elezione del papa francescano Clemente XIV]».

1234 BORRANI, *Diario milanese*, N. 14 suss., p. 21: «a 27 [dicembre 1753] coll'accompagnamento del Canto figurato di varj Sacerdoti, e nel giorno del Martire S. Vincenzo coll'accompagnamento di alcune parti di Musica, e Sinfonia fu cantata la Messa,

truppe imperiali nell'estate 1757 venne portata una statua della Madonna in Piazza dei Mercanti e, all'aperto, fu intonato in canto fermo un *Te Deum* con il concorso dei corpi dei tribunali stanziati nel vicino Palazzo de' Giureconsulti.¹²³⁵

1.5.2. Canto fermo

Il canto fermo – ambrosiano o gregoriano a seconda del rito – conobbe nel XVIII e prima metà del XIX secolo un periodo di relativa crisi, non tanto a livello esecutivo quanto sul fronte del gradimento dei committenti, dei pellegrini e dei devoti che affollavano le chiese di Milano per feste e solennità. La forma di espressione musicale caratteristica della preghiera liturgica della Chiesa fu praticata ininterrottamente dai canonici delle collegiate, dal clero parrocchiale, dai religiosi, dalle monache e da alcune confraternite per la celebrazione della messa e la liturgia delle ore recitata coralmente. L'ufficiatura dei canonici del Duomo,¹²³⁶ delle prepositurali collegiate che avevano obbligo di coro,¹²³⁷ dei religiosi e delle monache si svolgeva quotidianamente in canto fermo, affidando alle cappelle musicali o all'organo l'apporto di un supplemento festivo le domeniche o in particolari ricorrenze. Lo sviluppo della pratica sinfonica da una parte e, dall'altra, la militanza nelle cappelle musicali di professionisti con trascorsi teatrali condizionarono i repertori e le prassi musicali delle liturgie milanesi, mostrando quanto la monodia del canto fermo risultasse impietosamente oscurata dal tripudio di composizioni «più Cori di Musica, e Sinfonia» che esprimevano la religiosità, la cultura e la sensibilità artistica del momento. L'alterità del canto ambrosiano e gregoriano rispetto alla contemporaneità (settecentesca, ottocentesca o dei nostri tempi) pur essendo l'elemento che più volte nella storia della musica sacra è valso l'additamento della monodia liturgica ufficiale come panacea contro tutti i mali che periodicamente ammorbano la liturgia e la musica ad essa asservita, inevitabilmente smalta il canto gregoriano di una patina di incomunicabilità. Le fonti milanesi registrano l'insofferenza per l'inespressività del canto gregoriano già nel 1691 descrivendo i preparativi per l'ottavario di celebrazioni in rendimento di grazie per la canonizzazione dei santi Giovanni di Capistrano e Pasquale di Baylon nella chiesa di S. Maria del Giardino dei francescani riformati.¹²³⁸ Nonostante il ramo più rigorista della famiglia francescana non contemplasse l'impiego di repertorio polifonico per le proprie celebrazioni, in segno di ascetica rinuncia ai piaceri del mondo, i devoti dei santi di nuova nomina e i committenti del solenne ottavario di festeggiamenti non credevano che il solo canto gregoriano sarebbe stato una conveniente forma musicale per decorare celebrazioni tanto solenni e partecipate. Per non contravvenire alle regole dell'ordine, alcuni benefattori sostennero le spese per la scritturazione di molti cantori e strumentisti, del maestro di cappella Bartolomeo Mantelli e dell'innalzamento di spaziose cantorie posticce atte ad ospitare i numerosi esecutori reclutati, sgravando i francescani dalla responsabilità morale dell'allestimento. Dal rifiuto dei committenti per l'adozione del solo canto fermo per una funzione di richiamo cittadino si comprende il cambiamento di gusto in atto e

e l'Inno *Te Deum* nelle due Chiese, il di cui diritto è annesso all'Abbazia posseduta dal detto Sig. Cardinale Durini, cioè la Chiesa Parrocchiale di S. Sisto, e la Basilica di San Vincenzo detto in Prato».

1235 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., pp. 14-25: «Nel giorno 10 [luglio 1757] alcuni geniali Cittadini vollero dare pubbliche dimostranze della loro allegrezza, e per ciò fare scelsero la Piazza dei Mercanti. Ivi fecero un nobile apparato di tutto quel sito, dove si venera la Statua di M.a Verg.e, e il doppio portico sotto al Pretorio lo disposero in forma di Sala apparata con Trono Imp.e per l'effigie dell'Aug.ma Imperadrice. E l'uno, e l'altro apparato poi comparve nella sera e illuminato copiosamente e dinanzi alla detta Statua di M.a fu cantato l'Inno *Te Deum* in canto figurato, e nei Portici fu cantato a tre voci un Inno, che trovai nella Raccolta al num. 72 proseguendo poi per tutta la sera due concerti di Sinfonia».

1236 BURNEY, *The present State of Music*, p. 79: «But what I was most curious after here, was the Ambrosian Chant or church service, which is peculiar to Milan, after the manner instituted by S. Ambrose, two hundred years before the Roman, or that of St. Gregory. In the Duomo [...] after hearing the service chanted in the Ambrosian manner, peculiar to this place, I was introduced to Signor Gianandrea Fioroni».

1237 La Sezione VII «Sacri Riti» dell'ASDM conserva esemplari settecenteschi di antifonali e vespérali ambrosiani prodotti per il capitolo della collegiata di S. Stefano in Brolo e per il Santuario di S. Maria presso S. Celso. Nonostante entrambe le chiese fossero dotate di una cappella musicale stipendiata stabilmente con assidue incombenze liturgiche festive e domenicali, i rispettivi capitoli di canonici cantavano quotidianamente in canto fermo la liturgia delle ore. Il canto ambrosiano era ordinariamente impiegato alternatamente all'organo anche nelle domeniche in cui la cappella musicale non aveva obbligo d'assistenza.

1238 *Il giardino di Milano*.

la formazione di una consapevolezza condivisa che vedeva nella polifonia, meglio se accompagnata da strumenti, l'unica forma di repertorio degna d'essere impiegata in contesti festivi. Ciononostante, l'ufficialità e la praticità del canto fermo in tutte le celebrazioni processionali o in quelle allestite da religiosi per religiosi rimase immutata per tutto il Settecento, tanto che le fonti ne restituiscono solo qualche saltuaria menzione in casi straordinari, come quando le spese sostenute dalla confraternita dell'Immacolata in S. Nazaro in Pietrasanta nel 1721 per l'acquisto di preziosi candelieri in argento massiccio imposero il taglio delle spese non necessarie: la cappella musicale venne temporaneamente congedata e il canto delle funzioni demandato al solo canto fermo dei chierici.¹²³⁹ Proprio ad uso di sacerdoti e religiosi lo zelo pastorale di S. Carlo Borromeo prima e del cugino Federico poi offrirono ai maestri di canto fermo dei seminari, di ciascuna parrocchia urbana e di ciascuna pieve del forese alcuni strumenti per facilitare l'insegnamento del canto ambrosiano. Circolarono per tutti il XVII e il XVIII secolo le edizioni de *La regola del canto fermo ambrosiano*¹²⁴⁰ del prete Camillo Perego, parroco della chiesa di S. Vito al Pasquirolo,¹²⁴¹ finché furono affiancate alla vigilia dell'avvento dei francesi dalla riedizione *Regole d'alcuni capi necessarij, e più frequenti per l'osservanza delle sacre cerimonie, e del canto fermo ambrosiano*.¹²⁴² La massiccia presenza in città di fondazioni monastiche e conventuali maschili e femminili spinse il francescano milanese padre Fabrizio Tettamanzi¹²⁴³ a dare alle stampe nel 1686 il *Breve Metodo*¹²⁴⁴ per l'apprendimento del canto gregoriano, ristampato varie volte sino al 1756.¹²⁴⁵

2. Repertori, forme musicali e committenze

I contratti d'assunzione stipulati fra i capitoli, gli amministratori delle chiese e i maestri di cappella dettano un'ampia casistica di celebrazioni cui i musicisti di chiesa avrebbero dovuto prendere parte in date fisse del calendario dell'anno liturgico per la messa conventuale della mattina, il vespro del pomeriggio, la benedizione eucaristica serale o il canto di compieta. A ciascuna forma rituale spettano testi liturgici specifici che devono essere intonati ed eseguiti, componendo il repertorio delle cappelle musicali. Altre incombenze estemporanee, rubricate come «incerti», vedevano sovente impegnati i musicisti di chiesa nonostante il poco preavviso concesso da una liturgia esequiale da officiare alla presenza del cadavere o un *Te Deum* da intonare non appena la notizia di un lieto evento raggiungeva la città. L'altissimo numero di istituzioni ecclesiastiche da servire, pur a fronte di un esiguo drappello di professionisti e in presenza di liturgie spesso concomitanti, sviluppò nei musicisti di chiesa milanesi la virtù di una sagace economia di forze che ancora si può cogliere dalla consistenza dei fondi musicali superstiti e dai documenti d'archivio. La più volte notata discrepanza fra la quantità di funzioni da disimpegnare e le scarse sopravvivenze di manoscritti musicali può trovare una giustificazione nella consuetudine che vedeva riproporre un repertorio 'da baule' almeno per l'*ordinarium Missæ*, i salmi del

1239 ASMi, ArFR, b. 736.

1240 CAMILLO PEREGO, *La regola del canto fermo ambrosiano, composta già d'ordine di s. Carlo dal reuer. p. Camillo Perego uno de' notari della chiesa metropolitana di Milano. Ed hora data alla stampa per commessione di monsignor illustrissimo, e reuerendissimo Federico cardinale Borromeo arcivescovo*, Pacifico Pontio, Milano 1622.

1241 ENRICO CATTANEO, *Prete Camillo Perego ed il canto ambrosiano*, in *La parrocchia scomparsa di S. Vito al Pasquirolo*, Convento dei Servi di S. Carlo, Milano 1966, pp. 1-13.

1242 *Regole d'alcuni capi necessarij, e più frequenti per l'osservanza delle sacre cerimonie, e del canto fermo ambrosiano, stampate per ordine del card. Federico Borromeo*, Pulini, Milano 1795.

1243 TORELLI, *Liturgia e canto nell'editoria milanese*, pp. 49-56.

1244 *Breve Metodo per fondatamente, e con facilità apprendere il Canto Fermo. Diviso in tre Libri. Nel primo si pongono brevemente le Regole del medesimo Canto, con il modo di praticarle. Nel secondo il modo di Cantare l'Hore Canoniche, all'uso Franciscano e Romano. Nel terzo si pone l'Officio in Canto di tutta la Settimana Santa. Del padre F. Fabrizio Tettamanzi de Milano Predicatore de' Minori Osservanti. Dedicato al Rev.mo Padre D. Giovanni Abbiati Priore dell'Insigne Monastero della Certosa presso Pavia, e Visitatore Generale della Lombardia*, Federico Agnelli, Milano 1686.

1245 Riedizioni vennero tirate a Milano da Federico Agnelli nel 1706 e 1726 e da Beniamino Sirtori nel 1756 (*Breve metodo per apprendere fondatamente e con facilità il canto fermo. Diviso in tre libri, nel primo si pongono brevemente le regole del medesimo canto, con il modo di praticarle: nel secondo, il modo di cantare l'Ore Canoniche; nel terzo, si pone l'officio in canto di tutta la Settimana Santa. Del padre f. Fabrizio Tettamanzi da Milano predicatore de minori osservanti*, Beniamino Sirtori, Milano 1756).

vespro e i mottetti, i *Te Deum* e le messe da morto. Nonostante le traversie subite dagli archivi delle chiese milanesi e le dinamiche sfuggenti della sedimentazione biblioteconomica all'interno dei moderni istituti si intuiscono l'uso e la circolazione in differenti modalità delle partiture vergate dai maestri di cappella e dei *set* di parti separate. Ottimizzando sforzi, tempi e costi non è improbabile che i compositori fornissero alle amministrazioni delle chiese che avevano commissionato nuove musiche per le loro funzioni solo i fascicolini delle parti, così da poter proporre in un'altra sede la medesima composizione. Fra le spese ricorrenti sostenute dai capitoli e dai committenti per organizzare le «feste con Musica» figura sempre la copiatura delle parti ma non altrettanto frequentemente la ricompensa al maestro di cappella per la composizione. Le partiture autografe trovavano finalmente collocazione negli archivi ecclesiastici solo se difficilmente spendibili altrove, troppo riconoscibili o ormai inutilizzabili a causa della caduta semantica.¹²⁴⁶ All'atto della soppressione della compagnia di Gesù e delle confraternite esistenti nella chiesa di S. Fedele, Gaetano Piazza, maestro di cappella dei religiosi allontanati, lamenta all'ufficio governativo che aveva temporaneamente preso in gestione il complesso della Casa Professa la sparizione da un armadio della serie completa delle partiture delle cantate quaresimali commissionati dalla congregazione del SS. Entierro.¹²⁴⁷ I manoscritti autografi di due grandiosi salmi di Ambrogio Minoja, *Dixit Dominus*¹²⁴⁸ e *Deus in nomine*,¹²⁴⁹ furono depositati da Carlo Bigatti nell'archivio musicale del santuario di S. Celso solo quando la mutata sensibilità e il perdurante divieto circa l'impiego di strumenti diversi dall'organo resero definitivamente non spendibili in liturgia composizioni su cui il musicista avrebbe potuto lucrare, specie dopo la morte dell'autore. Lo stesso Bigatti aspettò gli anni '40 dell'Ottocento per donare alla fabbrica della sua chiesa titolare il *corpus* delle musiche del suo antico maestro, Vincenzo Canobbio, che con quel portato tardobarocco macchinosamente contrappuntistico non avrebbe corrisposto il moderno gusto belcantistico.¹²⁵⁰ Ad eccezione dei libroni corali da badalone che, commissionati dagli amministratori delle chiese o dalle confraternite, facevano parte del patrimonio dei beni mobili e non lasciavano i luoghi di culto, le basiliche, le parrocchie e i conventi maschili non conservavano archivi musicali correnti per il disimpegno delle funzioni. Soltanto la cappella musicale del Duomo e quella del santuario di S. Celso, per assiduità di impegni e vincoli contrattuali di esclusiva che legavano l'opera dei maestri all'istituzione, sin dai tempi antichi disponevano di un archivio musicale situato nelle sagrestie così che il direttore, il pontatore o il canonico deputato potesse compilare quotidianamente i programmi delle funzioni e predisporre i manoscritti. I trascorsi teatrali dei 'primi uomini' delle cappelle musicali e la vasta gamma di celebrazioni da decorare con musica nella seconda metà del Settecento agevolavano la diffusione di mottetti per voce sola e organo concertante che, copiati più volte da mani differenti, comprovano la circolazione incontrollata e indipendente dalla presenza del compositore – musiche di Fioroni vengono copiate ininterrottamente sino al secondo decennio dell'Ottocento, a mezzo secolo dalla morte dell'autore¹²⁵¹ – e il confezionamento di prontuari liturgici. La controparte alla riproposizione indiscriminata delle medesime composizioni era offerta dall'alternanza delle chiese nelle quali queste venivano eseguite e dalla quantità di musica che i frequentatori delle liturgie festive potevano ascoltare quotidianamente.

1246 L'inventario degli arredi della chiesa benedettina di S. Pietro in Gessate nel 1741 registra nei pressi della cantoria dell'organo anche alcune edizioni a stampa seicentesche di Grancini, Della Porta, Bagatti, Turati, Vialardi, Grossi e altri compositori che sono in precarie condizioni di conservazione e che da qualche tempo non vengono più impiegate per le funzioni dalla locale cappella musicale (ASMi, AmFR, b. 1910).

1247 ASMi, AG Culto PA., b. 1131. Le cinque partiture superstiti di oratori quaresimali composti da Sammartini per la confraternita del SS. Entierro nel 1751 sono giunte sino ai giorni nostri perché in tempo reale hanno preso la via di Praga e del monastero benedettino di Einsiedeln. Non resta traccia anche delle cantate commissionate annualmente dalla Congregazione della Dottrina Cristiana per la disputa teologica in S. Dalmazio e per gli oratori che nella prima metà del secolo decoravano la festa patronale di alcune delle principali sedi conventuali maschili.

1248 ASDM, Fondo musicale di S. Celso, I-Msc 89.1.

1249 ASDM, Fondo musicale di S. Celso, I-Msc 88-16.

1250 Si tratta di un nucleo di 25 partiture autografe ricoverate in vari faldoni di ASDM, I-Msc, molte delle quali recano sul frontespizio la scritta recenziore: «di Carlo Bigatti, dono alla Ven.^{da} Fabbrica di S.^t Celso».

1251 Il fondo musicale del santuario di S. Celso, il *corpus* di partiture della Biblioteca Ambrosiana e l'Archivio Parrocchiale della chiesa di S. Marco conservano esemplari di mottetti composti da Fioroni per la cattedrale e copiati fra gli anni '80 del Settecento e il primo ventennio del secolo successivo.

Eventi epocali o ricorrenze straordinarie giustificavano la commessa di partiture dedicate, citate non solo dai documenti ma anche dal *Diario milanese* e dai giornali, che fruttavano ai maestri di cappella consistenti entrate straordinarie. I devoti di S. Giuseppe da Copertino commissionarono ad Antonio Negri, maestro di cappella della chiesa di S. Francesco Grande, le nuove musiche per l'apertura del triduo in onore del nuovo santo.¹²⁵² Per la creazione cardinalizia di Antonio Maria Erba Odescalchi nel 1759, il casato commissionò «l'inno *Te Deum* a più Cori di sceltissima Musica, e Sinfonia di nuova composizione del rinomato Sig. Fioroni Maestro di Cappella della Metropolitana» per la funzione in rendimento di grazie allestita in S. Sepolcro.¹²⁵³ Per celebrare il parto della coppia arciducale il nuovo maestro di cappella della basilica di S. Ambrogio, Francesco Pogliani, nel giugno 1775 compose nuove musiche.¹²⁵⁴ Giuseppe Sarti nel 1781, Nicola Zingarelli e Agostino Quaglia nel 1785 beneficiarono del mecenatismo di Gian Galeazzo Serbelloni. Il Duca al primo affidò la composizione delle musiche per i trattenimenti quaresimali nel Conservatorio delle Malmaritate,¹²⁵⁵ essendo deputato del capitolo del santuario di S. Maria presso S. Celso il Serbelloni commissionò al giovane napoletano *L'oratorio della Passione* da eseguire due venerdì di quaresima del 1785 e al Quaglia, maestro titolare, le nuove musiche per la festa patronale dello stesso anno.¹²⁵⁶ Dopo le restrizioni imposte durante la parentesi della Repubblica Cisalpina, il riappacificamento superficiale fra i consoli e la Chiesa agevolò la ripresa delle pubbliche forme di culto e di qualche commessa di nuove partiture per la liturgia¹²⁵⁷ finché, con il *placet* dell'arcivescovo e del capitolo metropolitano, il 26 maggio 1805 Napoleone fu incoronato in Duomo al suono di un *Veni Creator* e di un *Te Deum* composto da Ambrogio Minoja ed eseguito da duecentocinquanta coristi e strumentisti.¹²⁵⁸ Innestandosi nella tradizione settecentesca del mottetto, il maestro di cappella di corte Bonifazio Asioli scrive per le liturgie palatine di S. Gottardo una serie di composizioni sacre su testo italiano in una forma ibrida fra la cantata e la scena teatrale, un repertorio concepito (e sovvenzionato) sia per connotare le funzioni officiate alla presenza dei dignitari, sia per modellare i riti della chiesa secondo le esigenze di una religiosità politicizzata.¹²⁵⁹ Con la Restaurazione insieme allo *status quo ante* a livello politico venne ripristinato anche l'ordinario funzionamento della cappella musicale di corte: archiviati i mottetti sacri abusivi su versi in lingua corrente, il reinsediato maestro di cappella Ferdinando Bonazzi allineò l'organico e la prassi in servizio presso il Palazzo Regio-Imperiale alla media degli organici e dei repertori delle altre chiese della città. Il paradigma liturgico e celebrativo instaurato negli anni dell'episcopato del cardinale Gaisruck non frenò completamente l'attività delle poche cappelle musicali superstiti e la commissione di nuove composizioni, tuttavia le istanze politiche da una parte e la crescita esponenziale del mercato editoriale cittadino dall'altra minarono il monopolio della richiesta di partiture d'occasione che, sino ad allora, era rimasto nelle mani di fabbricerie e amministrazioni. Alla vigilia dei moti rivoluzionari del 1848 alcuni maestri di cappella e organisti milanesi cominciarono a cumulare ai proventi derivanti dalle non molte commesse di partiture per la liturgia le rendite legate alla diffusione attraverso il mezzo a stampa di facili messe per organo o composizioni vocali.

1252 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 giugno 1753: «Nel lunedì recitò altro dottissimo Panegirico il Padre Giannalberto da S. Michele, Carmelitano Scalzo, Lettore di Sacra Teologia, e la Musica di quel giorno fu composizione del Sig. Antonio Negri ordinario Maestro di Cappella di quella Basilica».

1253 *Ragguagli di Varj Paesi* del 3 ottobre 1759.

1254 *Gazzetta di Milano* del 21 giugno 1775.

1255 *Notizie dal Mondo* del 24 aprile 1781: «Nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì della settimana scorsa [settimana santa] nel Collegio delle donne malmaritate vi è stato un numeroso concorso della primaria Nobiltà e persone di distinzione, avendo esse per la prima volta cantato ogni dopo pranzo in musica sotto la direzione di questo Sig. Maestro Sarti della Cappella della Metropolitana, dal quale furono istruite, le Lamentazioni di Geremia, il Miserere ed altri Salmi con tal bravura ed abilità che riscossero le maggiori lodi anche dai più valenti Professori di musica che v'intervennero.»

1256 MATTEO MARNI, *Nicola Zingarelli e la musica sacra a Milano (1785-1796)*, pp. 59-76.

1257 ASMi, AG Spettacoli P.M., b. 15. Nel faldone si conserva una nota di spesa relativa al *Te Deum* cantato dalla cappella del Duomo in cattedrale il 26 giugno 1803 per la festa nazionale.

1258 CARLO GERVASONI, *Nuova Teoria di Musica ricavata dall'odierna partica*, Blanchon, Parma 1812, pp. 188.

1259 MARNI, *I fondi musicali napoleonici* e ID., *Domine, salvum fac Regem*.

2.1. La messa da vivo

Il principale impegno delle cappelle musicali era costituito dal servizio festivo alla messa cantata: quotidianamente, settimanalmente, mensilmente o una sola volta all'anno a seconda della dignità della chiesa e del contratto che regolava i rapporti fra le amministrazioni e i musicisti. Indipendentemente dal rito ambrosiano seguito nelle parrocchie e in alcuni oratori confraternali, o romano nei sacelli annessi a conventi e monasteri, i repertori restituiscono una triplice casistica di *messa da vivo*. La 'messa breve' era la forma più comune e più semplice, un *passepourtout* per entrambi i riti che intonava in polifonia vocale di stile pieno o concertato i soli Gloria e Credo accompagnati, a seconda dell'opportunità, dall'organo o dalla 'sinfonia'.¹²⁶⁰ Per le feste e le celebrazioni straordinarie di richiamo cittadino in cui le compagini vocali e orchestrali erano più nutrite e i musicisti dispensati dal correre da una chiesa all'altra – come nelle domeniche e solennità di calendario – i maestri di cappella componevano Kyrie (per il rito romano), Gloria e Credo di stile concertato con soli, ripieni e strumenti nella consueta alternanza di cori in stile concertato o pieno, e arie solistiche.

Confrontando le partiture di alcuni Gloria settecenteschi di Giovanni Battista Sammartini, Gianandrea Fioroni, Giovanni Cantù, Carlo Monza e Agostino Quaglia è possibile argomentare qualche considerazione sulla prassi liturgico-musicale delle chiese milanesi lungo l'intero Settecento. Organici, strutture e durate differenti sono giustificate dalla molteplicità di contesti nei quali i maestri di cappella operavano. La dislocazione spaziale all'interno della chiesa, la presenza di virtuosi solisti tanto fra le voci quanto fra gli strumentisti, l'assortimento del coro dei musicisti e della sinfonia, la compresenza di altri luoghi dell'ordinario o del proprio della messa da intonare in stile concertato determinavano inevitabilmente risultati differenti per i medesimi testi. Dovrebbe risalire al secondo quarto del XVIII secolo il «Gloria a più Voci Con Sinfonia Del Sig. Giò. Batta S.t Martini»¹²⁶¹ conservato alla Biblioteca «Maj» di Bergamo. Il testo del Gloria è suddiviso in undici movimenti: sei volte canta il coro in stile concertato, alternandosi con i quattro solisti, o in stile pieno con solidi fugati raddoppiati dagli strumenti, due arie solistiche sono affidate al soprano (*Laudamus te* e *Qui tollis*), una al contralto (*Domine Fili*), una al basso (*Qui sedes*) e un duetto a due tenori (*Quoniam*). Il «Gloria a 4° Voci Con Sinf.a Del Sig.r Gian And.ea Fioroni», partitura della biblioteca benedettina di Einsiedeln,¹²⁶² potrebbe essere posteriore di qualche anno rispetto all'intonazione di Sammartini giusta la presenza in partitura dei corni. Il testo è ripartito in sette movimenti: coro iniziale e conclusivo, due arie del soprano (una solistica, *Laudamus te*, e una con i ripieni del coro, *Qui tollis*), una al contralto (*Domine Fili*), una al basso (*Quoniam*) e un duetto per tenore e basso (*Gratias*). Presenta gli stessi numeri il coevo «Gloria a Quattro Con.ta Con Sinf.a e Trombe Dell Sig.r Giovanni Cantù», manoscritto della Biblioteca Universitaria di Dresda¹²⁶³ che arricchisce ulteriormente la tavolozza timbrica implementando l'organico strumentale degli archi e dei corni con un

1260 L'uso della messa breve in due movimenti, Gloria e Credo, nel XVIII secolo sembra essere pratica comune nelle liturgie pontificali e capitolari della Cattedrale giacché il catalogo del fondo musicale della cappella del Duomo (SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo*) ne attesta decine di intonazioni da parte di Carlo Balliani, Gianandrea Fioroni, Giuseppe Sarti, Carlo Monza e Agostino Quaglia. Anche il fondo musicale del santuario di S. Celso (ASDM, I-Msc) conserva alcune intonazioni di messe brevi per quattro (SATB) o tre (TTB) voci e organo obbligato composte nell'ultimo ventennio del Settecento da Vincenzo Canobbio (I-Msc 2/9 e 2/10) e Ferdinando Bonazzi (I-Msc 2/13). L'archivio della cappella del Duomo e quello del santuario di S. Celso custodiscono qualche partitura di messe brevi risalenti agli anni '30 e '40 dell'Ottocento scritte dal secondo organista della cattedrale, Pietro Piazza (1781-1855), per il periodo di vacanza della cappella fra la morte di Benedetto Neri e l'assunzione di Raimondo Boucheron. Rispettando lo stile concertato che non indulge nella leziosità di una scrittura spiegata proprio del Duomo, Piazza aggiunge il Sanctus al Gloria e al Credo che già componevano la formula della messa breve coerentemente con la contemporanea dismissione dei mottetti per l'elevazione. Tale evidenza sembra legare, *ex post*, l'assenza di intonazioni polifoniche di Sanctus e Benedictus alla pratica invalsa nel Duomo e in altre chiese di dedicare maggiori sforzi e attenzione al mottetto per l'elevazione.

1261 I-BGc, Mayr, Fald. 263/30. Stante lo stile sammartiniano riferibile alle sinfonie del primo periodo e l'assenza in organico di oboi, flauti e corni (che sono stati aggiunti in un secondo momento da un'altra mano su un pentagramma rimasto libero nel primo e ultimo movimento). Il mancato utilizzo dei fiati è supplito da un secondo organo concertante impiegato nel IV movimento, *Domine Fili*, che rimanda alla pratica della stereofonia o della policoralità immaginando due organi contrapposti in qualcuna delle chiese di cui Sammartini era maestro di cappella o il ricorso ad uno strumento mobile.

1262 CH-E 466.

1263 SLUB, Ms. 4975-D-1,2.

oboe e una *flutta* obbligate che concertano con il soprano. Tre movimenti sono affidati al coro, al soprano le due arie concertate con oboe e flutta (*Qui tollis* e *Suscipe*), al contralto e al tenore un numero solistico a testa (*Laudamus te* e *Quoniam*). Di proporzioni più modeste è il Gloria a 4 voci, archi e continuo composto da Agostino Quaglia dopo il 1782 per il santuario milanese di S. Celso:¹²⁶⁴ tre movimenti sono riservati al coro e le tre arie solistiche al tenore (*Gratias*), al soprano (*Qui tollis*) e al basso (*Qui sedes*). Nonostante l'assenza della compagine strumentale, il «Gloria in excelsis a 8to Voci Reali» che Carlo Monza scrive per le funzioni pontificali del Duomo¹²⁶⁵ nei primi anni '90 coniuga l'austerità dei mezzi imposti dall'uso della cattedrale con le peculiarità linguistiche dell'estrema applicazione dello stile galante: i due organi dialogano e concertano sostenendo i due semi-cori senza far rimpiangere archi, legni e ottoni. Il contrappunto ineccepibile che caratterizzava la produzione destinata al Duomo è mitigato dall'inserimento di arie solistiche e numeri per voce concertante e coro a ripieno nelle quali l'autore mostra di allinearsi a convenzioni che si sono consolidate nel corso del secolo. Il *modus scribendi* che i maestri di cappella milanesi seguivano nell'intonare Gloria solenni per grandi organici segue convenzioni comuni praticate anche in altre aree geografiche – l'alternanza soli-tutti nei cori e la fuga di prammatica per l'ultimo movimento – e adotta qualche tratto distintivo dell'uso locale. Il numero iniziale è preceduto da una sinfonia che, senza soluzione di continuità, introduce la prima acclamazione – *Gloria in excelsis Deo* – già proposta dal celebrante con l'intonazione in canto ambrosiano o gregoriano. L'esigenza di affidare nuovamente al coro l'*incipit* testuale è giustificata dalla lunghezza della sinfonia o dell'introduzione strumentale; viceversa, nel caso delle messe brevi, ciò non si rende necessario in quanto non vi è interruzione della continuità testuale. Ad eccezione del Gloria di Agostino Quaglia, che presenta un'altra ripartizione del testo, il secondo numero è sempre un'aria solistica del primo *canto* – il soprano – o del contralto, al medesimo registro vocale è affidata la pericope *Qui tollis peccata mundi*, che viene declinata con lirismo e intensità drammatica, mentre l'aria che precede il coro fugato conclusivo spetta al tenore o al basso.

2.1.1. Musica e biritualità: la messa solenne di rito ambrosiano

La biritualità liturgica praticata nella città di Milano sino alle soppressioni napoleoniche, oggetto di studio prediletto da Christoph Riedo,¹²⁶⁶ non era fattore dirimente per la scelta del repertorio da eseguire in una funzione: certamente in una messa celebrata in rito ambrosiano non sarebbero stati cantati il Kyrie eleison e l'Agnus Dei o in Duomo non sarebbero state accolte le 'sinfonie', tuttavia proprio nel corso del Settecento la condivisione di incarichi in chiese di entrambi i riti e l'assiduità con cui i maestri di cappella e i musicisti di chiesa dovevano comporre, cantare e suonare messe da vivo comportarono l'ibridazione delle rispettive peculiarità in uno stile spendibile senza particolari adattamenti. Limitandosi macroscopicamente ai testi dell'*ordinarium Missae*, il rito proprio della chiesa di Milano non conosce l'Agnus Dei – sostituito con un'antifona da cantare al momento della *fractio panis* che varia per ciascuna messa, denominata *confractorium* – mentre per l'atto penitenziale contempla forme alternative alle triplici invocazioni Kyrie-Christ-Kyrie;¹²⁶⁷ tre Kyrie, eleison sono inoltre cantati o recitati senza soluzione di continuità al termine del Gloria. Per agevolarne l'esecuzione in messe di rito ambrosiano o romano, molti dei Gloria composti dai maestri di cappella milanesi, in polifonia vocale di stile pieno o concertato, con

1264 ASDM, I-Msc, 61/12. Si ipotizza che il Gloria in questione sia stato composto da Agostino Quaglia dopo il 1782 dal momento che in quell'anno un violento incendio divorò l'archivio musicale del santuario di S. Celso.

1265 A differenza degli altri Gloria, composti per un impiego indifferentemente ambrosiano o romano, quelli scritti da Carlo Monza per la cattedrale presentano i tre *Kyrie, eleison* prescritti dal rito ambrosiano non come falsobordone opzionale ma come parte integrante della composizione a due cori e due organi.

1266 RIEDO, *Kirchenmusik in Mailand von 1743 bis 1783*.

1267 Nelle maggiori solennità il rito ambrosiano comincia la messa con una processione che si arresta *in gremio Ecclesiae* per il canto della forma solenne dell'atto penitenziale: due serie da tre ripetizioni dell'invocazione Kyrie, eleison (noti, oggi, come 12 Kyrie) seguita da una sallenda – antifona propria di ciascuna liturgia che deve il nome, secondo una paraetimologia popolare, al fatto che viene cantata mentre si salgono i gradini del presbiterio – dalla dossologia trinitaria (Gloria Patri...) e dalla ripetizione della sallenda. Diversamente da altri luoghi della messa, l'atto penitenziale nella formula dei 12 Kyrie non è mai stato intonato in polifonia di composizione originale ma sempre riproposto in canto ambrosiano, sia prima che dopo la riforma liturgica del Concilio Vaticano II.

strumenti o con il solo organo, sono seguiti dal falsobordone dei tre Kyrie, eleison che veniva omesso nel caso d'impiego in funzioni officiate secondo il rito romano. Nella produzione dei maestri di cappella milanesi settecenteschi figurano parecchi Kyrie destinati alle chiese conventuali o agli oratori confraternali che seguivano il rito romano, mancano invece gli Agnus Dei.¹²⁶⁸ A fronte di numerose messe brevi formate dai soli Gloria e Credo e dai Kyrie applicabili alle funzioni di rito romano, non risultano essersi conservate intonazioni polifoniche del Sanctus e del Benedictus per la messa da vivo ma solo corrispettivi per la messa da morto inseriti in fascicoli completi che presentano tutti i testi contemplati nella liturgia esequiale. La totale mancanza di Sanctus e Benedictus polifonici negli archivi musicali ne lascia intuire l'assenza nell'uso delle liturgie milanesi, indipendentemente dal rito. Non figurando – se non in misura minore e marginale – nemmeno nei repertori della cappella del Duomo nelle sontuose intonazioni delle messe complete destinate alle funzioni pontificali, è probabile che le consuetudini e il gusto prediligessero sbrigare in canto fermo o con un falsobordone Sanctus e Benedictus per lasciare spazio a mottetti di contemplazione estatica per il momento dell'elevazione.

La messa solenne di rito ambrosiano principiava con una sinfonia o un ripieno d'organo che accompagnava la processione introitale finché i ministri raggiungevano i cancelli dell'altare, qui si arrestavano per il canto dei dodici Kyrie secondo la melodia ambrosiana, con la relativa sallenda e dossologia. Anticipando l'atto penitenziale, il canto dei dodici Kyrie sostituiva l'aspersione domenicale così che, dopo la ripetizione dell'antifona, i cappellani corali in canto fermo o la cappella con un falsobordone potevano intonare l'*Ingressa*. L'incensazione dell'altare avveniva durante l'esecuzione della sonata per organo o della sinfonia anteposta al Gloria che, intonato dal celebrante, veniva da questo recitato *in secreto* mentre la cappella ne proponeva una sontuosa intonazione «con Musica, e Sinfonia». Un mottetto a voce sola copriva lo spazio delle letture scritturali finché i corali o i musicisti della cappella cantavano secondo le rispettive modalità l'antifona *post Epistolam*; cantillato il vangelo dal diacono non si predicava – omelie e saggi di sacra eloquenza erano riservati a momenti extraliturgici, prima della comunione generale o della celebrazione pomeridiana del vespro – ma veniva proposta l'antifona *post Evangelium* che, coprendo lo spazio necessario per la preparazione dell'altare, raccordava ai riti dell'offertorio. Diversamente da altri luoghi del messale che vedevano una più attenta conservazione del repertorio testuale, nell'uso settecentesco l'antifona propria dell'offertorio veniva sempre sostituita da un mottetto sacro su testo latino affidato alla migliore voce solista della cappella o all'intero gruppo dei musicisti, da una sinfonia o da una sonata. Terminati i riti d'offertorio con l'orazione *super oblatam* il celebrante intonava il Credo che, secondo le prescrizioni del rito ambrosiano, doveva essere eseguito integralmente e non interpolato con l'*alternatim* dei versetti organistici come tollerato dal rito romano.¹²⁶⁹ Nel rito ambrosiano il Credo presenta una minima variante testuale rispetto al romano che può essere spia della destinazione delle partiture: non si dice *et ascendit in calum* ma *et ascendit ad calos*.¹²⁷⁰ Dopo il

1268 Combinando i risultati di una ricerca condotta compulsando lo schedario dell'URFM e i cataloghi digitali del RISM non sono pochi i Kyrie composti da maestri di cappella milanesi del XVIII secolo. Nella biblioteca musicale dell'abbazia svizzera di Einsiedeln si conserva un Kyrie per soli, coro e orchestra composto da Ferdinando Bonazzi non oltre il 1793 (CH-E, Ms. 3471), uno di Melchiorre Chiesa (CH-E, Ms. 3597), cinque di Gianandrea Fioroni (CH-E, Ms. 3767, 3768, 3769, 3770 e 3775), uno di Ambrogio Minoja datato al 1794 (CH-E, Ms. 4157), quattro di Felice Piazza (CH-E, Ms. 4255, 4256, 4260 e 4262), due di Francesco Pogliani (CH-E, Ms. 4671 e 4679) e uno di Agostino Quaglia (CH-E, Ms. 4300). Un Kyrie per quattro voci e organo di Barnaba Bonesi e uno a doppio coro e doppia orchestra di Fioroni si trovano nel fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate (Mus. Ms. Cart. VIII F 13 e Mus. Ms. Cart. X F 5), un altro a tre voci virili e continuo composto da Vincenzo Canobbio è confluito, tramite Carlo Bigatti, nel fondo musicale del santuario di S. Celso (ASDM, I-Msc. 4/1), tre Kyrie di Giovanni Cantù si conservano fra la Biblioteca della Hofkirche di Dresda (Mus. 4975) e la biblioteca musicale di Kremsmünster (I-96 e L-135), uno di Felice Piazza nella Biblioteca Centrale di Zurigo (Ms. 1005).

1269 Gli atti delle visite pastorali condotte dagli arcivescovi di Milano dai tempi di S. Carlo sino al cardinale Ferrari all'inizio del secolo scorso registrano come unica notazione in merito alla musica eseguita durante le funzioni che, in rispetto della normativa vigente, «Symbolum toto a choro canitur».

1270 Se nelle poche intonazioni superstiti per voci e strumenti di Credo spendibili in entrambi i riti si privilegia la lezione romana *et ascendit in calum* (si veda, ad esempio, il *Credo à 4 Breve Con Sinfonia e Trombe* di Melchiorre Chiesa, SLUB, Mus., 3283-D-1,2), il repertorio composto dai maestri di cappella del Duomo e destinato alle funzioni della cattedrale accoglie la versione ambrosiana.

dialogo fra il celebrante e i chierici o i musicisti della cappella,¹²⁷¹ il sacerdote proseguiva la cantillazione del prefazio secondo il tono ambrosiano sino al *Sanctus* che – stante l'assenza pressoché totale di intonazioni polifoniche nei repertori delle cappelle e nei fondi musicali superstiti – doveva essere cantato dai cappellani corali per lasciar posto al mottetto per l'elevazione che si protraeva sino alla *fractio panis*, sottolineata dal *confractorium*. Cantati il *Pater noster* e l'embolismo, il *transitorium* accompagnava la comunione sacramentale del celebrante e la purificazione dei vasi sacri; il canto dell'antifona mariana propria del tempo, di un mottetto o una sinfonia segnava la lettura dell'ultimo vangelo e la processione di ritorno in sacrestia. Secondo la prassi e la sensibilità settecentesca la comunione sacramentale dei fedeli era riservata a poche occasioni nell'intero anno liturgico: formalmente tenuti ad assolvere al solo precetto pasquale, i parrocchiani e i devoti potevano beneficiare di giornate di comunione generale organizzate dai curati o dalle chiese conventuali in concomitanza di festività straordinarie. Se nel Settecento il Sacramento dell'altare era più adorato che consumato – benché le confraternite del Santissimo e altre aggregazioni laicali prescrivevano per statuto la comunione mensile o settimanale – nei primi decenni dell'Ottocento si svilupparono nuove consapevolezze e devozioni eucaristiche che regolamentarono la celebrazione della prima comunione, funzione preparata con un'attenzione pedagogica e catechetica nei confronti dei comunicandi.¹²⁷²

La messa da vivo era la cornice entro la quale trovava collocazione il *Te Deum* cantato in rendimento di grazie all'Altissimo per vittorie militari, matrimoni, nascite, creazioni cardinalizie o proclamazioni di nuovi santi e beati. Terminata la celebrazione della messa con i riti del *post-communio* il celebrante intronizzava solennemente il Santissimo Sacramento sotto il tempietto dell'altar maggiore e intonava l'inno ambrosiano, che veniva poi proseguito dai cantori e dagli strumentisti mentre suonavano le campane della chiesa, rimbombavano mortaretti, salve di fucile e scoppi di cannone a salve. Quando l'inno di ringraziamento veniva intonato *coram Sanctissimo*, l'ultimo atto della celebrazione era la «Benedizione del Venerabile» impartita fra nugoli d'incenso dopo il canto del *Tantum ergo*. La mancata conservazione di manoscritti di *Te Deum* approntati per le liturgie milanesi settecentesche risulta inverosimile, considerata la quantità di occasioni in cui ne era richiesta l'esecuzione, e giustificata solamente dalle consuetudini delle leggi dell'archivistica che predicano la rapida consunzione di quei manufatti che vengono manipolati più spesso. Se si escludono alcune partiture composte per il Duomo e ricoverate nell'archivio musicale della Veneranda Fabbrica, un *Te Deum* di Giacomo Cozzi da eseguire in *alternatim* al canto fermo della Biblioteca Ambrosiana e una partitura di padre Catenacci conservata nell'Archivio Diocesano di Vigevano, non si conoscono altre intonazioni superstiti dell'inno ambrosiano riferibili al Settecento milanese. Sopravvivono per il decennio napoleonico i *Te Deum* musicati da Bonifazio Asioli per la cappella palatina di S. Gottardo in Corte che però per contesto, impiego e destinazione venivano cantati in un altro formulario rituale.¹²⁷³

2.2. La messa da morto

La preghiera di suffragio dei fedeli per il papa, per l'arcivescovo o per alti ranghi della gerarchia ecclesiastica, dei sudditi per l'imperatore, l'arciduca o altri esponenti degli organismi governativi, dei confratelli per i membri dei consorzi e università professionali passava attraverso la recita di numerose messe, uffici e lezioni da *requiem*. Al pari delle messe da vivo, anche quelle da morto venivano eseguite quasi quotidianamente, sia nelle esequie da nobile che nelle molte liturgie di suffragio con cui si cercava

1271 Un foglio settecentesco non catalogato dell'ASDM, fondo musicale di S. Celso, riporta una serie di falsobordoni per le risposte di rito ambrosiano ai dialoghi con il celebrante. Ciò che i musicisti replicano al sacerdote nel dialogo del prefazio non rispetta il classico modulo ambrosiano, ma armonie che apparentemente non sembrano conciliabili con la versione tradata dai messali.

1272 MATTEO MARNI, *Le "Strofe per una prima comunione" di Alessandro Manzoni e Benedetto Neri: poesia, musica e liturgia nella Milano risorgimentale*, «Studi Manzoniani» [in fase di pubblicazione]. Dalla sinergia delle competenze complementari del prevosto di S. Fedele don Giulio Ratti, di Alessandro Manzoni e del maestro di cappella e *magister puerorum* del Duomo, Benedetto Neri, fra il 1831 e il 1835 videro la luce cinque brevi componimenti poetici in versi italiani concepiti per la messa di prima comunione della parrocchia milanese cantati su facili melodie dai comunicandi e dai fanciulli cantori della cattedrale.

1273 MARNI, *I fondi musicali napoleonici*.

di abbreviare la permanenza in purgatorio dell'anima del defunto ricordato. Il rito ambrosiano in vigore nelle chiese parrocchiali e in quelle affidate alla cura del clero regolare presenta varianti testuali e rituali nella *missa pro defunctis* che sono ancora più considerevoli di quelle apprezzabili nella messa di gloria. La frequenza con cui i maestri di cappella e i musicisti di chiesa erano chiamati a eseguire messe da morto era così alta che, salvo eccezioni per le quali erano reclutate decine di «parti di Musica, e Sinfonia», tre o quattro voci e un organo erano sufficienti per disimpegnare l'incombenza. A fronte di decine di recensioni pubblicate sulla stampa periodica e ragguagli annotati dal Borroni nel suo *Diario*, la sopravvivenza di partiture milanesi di messe da morto per sole voci e organo è decisamente più considerevole della mancata di manoscritti incompleti che tramandano estratti o frammenti di *Requiem* in polifonia e strumenti.¹²⁷⁴

2.2.1. La messa da morto secondo il rito ambrosiano

Giocando sulla presenza di testi condivisi dalla lezione ambrosiana¹²⁷⁵ e da quella romana nella *missa pro defunctis* e nell'ufficio da morto, alcuni maestri di cappella s'ingegnarono assemblando fascicoli contenenti in successione facili intonazioni polifoniche dei testi previsti da entrambi i rituali. Pur presentando il medesimo *introitus* (per il rito romano) o *ingressa* (per il rito ambrosiano), *Requiem aeternam*, la prima differenza riguarda il Kyrie che, previsto da rito romano, non viene contemplato dall'ambrosiano. Come nella messa da vivo, fra una lettura e l'altra il formulario della chiesa di Milano inserisce un salmello¹²⁷⁶ (sconosciuto al rito romano). Dove il messale romano prevede il luogo più iconico dell'intera messa da morto, la sequenza *Dies irae* nella quale vengono evocati la fine del mondo, il giudizio universale e individuale, l'ambrosiano colloca un brevissimo *cantus*¹²⁷⁷ che introduce la lettura del Vangelo seguita dalla *antiphona post Evangelium*¹²⁷⁸ (sconosciuta al rito romano). Sull'offertorio i due formulari si riallineano con il doppio testo *Domine Jesu Christe, Rex gloriae et Hostias et preces* che non presenta varianti.¹²⁷⁹ Secondo quanto testimoniato dal Gerletto della cappella musicale del Duomo, nella messa da morto non era prevista la consueta sostituzione del testo previsto dal messale per l'offertorio con un mottetto libero, ma veniva sempre intonato quanto prescritto.¹²⁸⁰ Il rito romano mutua dall'ambrosiano l'intonazione in canto fermo del *Sanctus* per la messa da morto. *Unicum* nella liturgia ambrosiana, il formulario della celebrazione esequiale contempla l'*Agnus Dei*,¹²⁸¹ posto fra il *confractorium*¹²⁸² e il *transitorium*,¹²⁸³ seppur con alcune interpolazioni sconosciute al rito romano. Dopo la comunione del celebrante la messa si conclude con l'assoluzione al tumulo: il sacerdote incensa la bara o il catafalco e il diacono lo asperge con l'acqua benedetta mentre il coro o la cappella, dopo un'antifona variabile a seconda della condizione del defunto, intona il Salmo L, *Miserere mei, Deus*; conclusi i riti dell'assoluzione si recita un responsorio e si cantano le Litanie dei Santi secondo testi e melodia ambrosiana.

1274 Allo stadio attuale delle ricerche, l'unico esemplare noto di un estratto di messa da morto composta a Milano nel Settecento risulta essere un *Tuba mirum* di Fioroni (CH-E 460,7) di cui si è occupato COLLARILE, *Reminiscenze milanesi nel Requiem* K 626.

1275 Il testo di riferimento per il formulario ambrosiano è l'*Officium defunctorum [ambrosiano ritu] cum antiphonis in cantu*, Giacomo Agnelli, Milano 1844.

1276 *Qui suscitasti Lazarum quatruiduanum fetidum: tu dona eis requiem, et locum indulgentiae.*

1277 *Domine, exaudi orationem nostram.*

1278 *Requiem sanctam dona eis, Domine, et lux misericordiae luceat eis.*

1279 Il rito ambrosiano contempla un offertorio supplementare da impiegare nel giorno anniversario quando si celebra il suffragio di un solo defunto o nelle esequie per più confratelli che recupera alcuni luoghi dall'ultimo numero del formulario romano: *Libera me, Domine Deus, in die illa tremenda iudicii: quando Angeli offerent tibi chirographa peccatorum hominum. Miserere mei, Deus, miserere mei quoniam in te confidit anima mea; quando Angeli offerent tibi chirographa peccatorum hominum.*

1280 BAM, A. 11, pp. 212-3. In occasione delle esequie del conte Francesco Archinto celebrate in Duomo il 1 febbraio 1774, la cappella intervenne per cantare a due cori l'ufficio dei morti e la messa da requiem. Il pontatore, annotando il programma, pur non indicando il compositore – probabilmente il maestro di cappella in carica, Gianandrea Fioroni – specifica che come offertorio fu intonato l'*offertorium* della messa da morto.

1281 *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem sempiternam, et locum indulgentiae cum Sanctis tuis in gloria.*

1282 *Audivi vocem de coelo dicentem: beati mortui qui in Domino moriuntur.*

1283 *Ego sum resurrectio et vita. Qui credit in me, etiamsi mortuus fuerit, vivet: et omnis, qui vivit, et credit in me, non morietur in aeternum: dicit Dominus.*

2.2.2. Un repertorio da requiem ibrido per i due riti

Non si contano negli archivi milanesi, italiani e stranieri le partiture di messe da morto a tre o quattro voci e organo, o a due cori e organo, che testimoniano l'attività diurna delle cappelle musicali milanesi impegnate di continuo nel canto dell'ufficio e della messa da *requiem*. La semplicità della scrittura adottata dai maestri di cappella, che si colloca a mezza via fra il falsobordone e la polifonia figurata costruita con i temi ambrosiani e gregoriani, permetteva di ottenere con il minor sforzo un risultato dignitoso, assicurando ai committenti qualcosa di più solenne del solo canto fermo, senza però gravare di prove supplementari o altre fatiche i musici oberati da incarichi e impegni concomitanti. La volontà di ottimizzare gli sforzi da una parte e, dall'altra, il rispetto del rigore confacente alla preghiera d'intercessione e suffragio riservarono alla messa da morto, alle litanie dei Santi e al salmo *Miserere* uno stile di scrittura dedicato e riconoscibile, fondato sulle melodie del canto piano armonizzate o poste come *cantus firmus* al basso; tale modalità d'intonazione si ritrova, altrove, solo in Duomo per i luoghi del *proprium Missae* domenicale in libroni e raccolte composte nel Settecento da Fioroni e agli inizi del nuovo secolo da Agostino Quaglia. Rispettando una tradizione e una consuetudine ormai consolidata, le messe da morto prodotte a Milano fra l'ultimo scorcio del XVII secolo e la metà del XIX non presentano innovazioni formali o stilistiche significative, distinguendosi come l'unica forma musicale che nell'arco di quasi duecento anni non ha volutamente recepito le sollecitazioni continuamente stimulate dall'aggiornamento stilistico. Se molti saggi di produzione polifonica dei maestri di cappella dell'ultimo Seicento o del primo Settecento hanno smesso di essere copiati e sono andati perduti coll'avvento dello stile galante, le messe da morto di autori anonimi, di Giacomo Cozzi, di Francesco Antonio Messi e del misterioso Pestalozza non solo rimasero nei repertori d'uso ma continuarono a ispirare i maestri di cappella che produssero per le proprie necessità messe, uffici e litanie dei santi nella prima metà dell'Ottocento.¹²⁸⁴ Instaurato un regime sorto dalle ceneri della devastazione giacobina, né Napoleone né il suo viceré per l'Italia, Eugenio di Beauharnais, avevano antenati da suffragare: avendo tagliato i ponti (oltre che la testa) con la precedente dinastia regnante, nei repertori della cappella reale di Milano non figurano per l'età napoleonica messe da *requiem* o altre forme musicali riconducibili alle funzioni di suffragio. Sino all'avvento dei francesi nella cappella palatina di S. Gottardo in Corte, nella collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala, nel santuario di S. Celso o in altre chiese a seconda dell'opportunità venivano celebrati annualmente dei solenni suffragi per i defunti della Casa d'Austria. La pietà per i morti, devozione e credenza connaturata nella spiritualità cattolica, venne ripristinata in forme pubbliche persino nei tredici mesi che accompagnarono il ritorno effimero degli Austriaci a Milano fra il 1799 e il 1800 applicandola anche alle anime dei soldati caduti nel tentativo di strappare ai repubblicani la Lombardia austriaca.¹²⁸⁵ Cinta la corona imperiale Napoleone si mostrò pio e devoto solo nella misura in cui l'apparenza esterna di un'adesione alle forme di culto avrebbe giovato al consolidamento del suo potere agli occhi dei molti cattolici, senza condividere o incentivare pratiche della pietà popolare: a fronte di *Te Deum* solennemente intonati per le vittorie militari e gli anniversari d'incoronazione, le fonti non tracciano pubblici suffragi sovvenzionati dal sovrano. Con la Restaurazione venne ripristinato lo *status quo ante* fra le fila dell'organico della cappella musicale di corte con l'allontanamento del maestro Bonifazio Asioli nominato da Eugenio di Beauharnais, perché «foresto», e il reinsediamento di Ferdinando Bonazzi come «professore d'organo» e responsabile delle musiche. Uno dei segni che marcarono il ritorno della Lombardia sotto la sfera d'influenza asburgica fu la ripresa contestuale delle celebrazioni di suffragio officiate nella cappella di S. Gottardo in Corte a beneficio delle anime dell'imperatrice Maria Teresa e del figlio Giuseppe II. Ferdinando Bonazzi riceverà dal governo retribuzioni supplementari per l'arruolamento di qualche musico soprannumerario e un violoncello concertante per eseguire messe da requiem di nuova

1284 Degna di nota, a questo proposito è la *Messa de' Morti all'Ambrosiana a tre voci del Sig.r Innocente Sampietro* (ASDM, I-Msc 7.10) composta nella seconda decade dell'Ottocento dal musicista che fu maestro di cappella e organista della collegiata di S. Lorenzo Maggiore dal 1807. I documenti dell'APFP citano delle messe da morto composte in stile pieno o in falsobordone dal locale maestro di cappella negli anni '30 e '40 del secolo, Francesco Sommaruga d'Appiani, di cui però non si sono conservate le partiture.

1285 DELPERO, *Il «Giornale enciclopedico di Milano»*, p. 109.

composizione¹²⁸⁶ fortunatamente confluite, dopo la morte dell'autore, nel fondo musicale del santuario di S. Celso.¹²⁸⁷ Pur essendo il campione dello stile osservato e la memoria vivente della lezione ortodossa settecentesca di Fioroni e padre Catenacci, nel comporre le *Messe da Requiem* per la cappella reale Ferdinando Bonazzi stempera l'alterigia del contrappunto osservato ereditato dalla tradizione con una scrittura concertata sia nelle melodie vocali che negli accompagnamenti dell'organo concertante.

2.2.3. Lo spettacolo della morte: il funerale da nobile

Il trapasso del papa e dell'imperatore, di esponenti della gerarchia ecclesiastica o governativa segnava nella società d'antico regime un momento di autorappresentazione e compartecipazione orante trasversale a tutte le classi sociali. Riuniti sotto la volta del medesimo tempio per partecipare alla preghiera d'intercessione i chierici, i nobili, i cavalieri, gli artigiani e i poveri impetravano dall'Altissimo la rapida uscita dal purgatorio dell'anima di chi, in terra, aveva ricoperto posizioni di potere e governo *in spiritualibus* o nelle faccende politiche. Nonostante la chiesa non abbia mai negato una prece di suffragio a chiunque morisse in grazia di Dio con appositi formulari liturgici, con messe e uffici dedicati, le esequie dei potenti cristallizzarono un apparato di gesti, rituali e simboli che nel corso del XVIII secolo portarono a maturazione un trionfo sinestetico di sontuose celebrazioni che non andavano a beneficio solo dell'anima del suffragato o a gloria dei committenti, ma apparivano anche come spettacolari *memento mori* per l'intera cittadinanza. A dispetto del nome, il funerale da nobile non era riservato agli aristocratici ma spettava a quanti avessero ricoperto posizioni di potere e responsabilità nell'apparato governativo e nella gerarchia ecclesiastica: ai senatori, ai giudici, ai comandanti dell'esercito, ai vescovi, ai monsignori dei capitoli delle collegiate e ai priori dei conventi regolari maschili. Sull'onda della grandiosità degli allestimenti approntati per i nobili, anche i membri delle confraternite, delle congregazioni e delle università che raccoglievano artigiani e professionisti desideravano per i propri consorziati un consono omaggio che, non potendo essere personale per i costi ingentissimi, nella seconda metà del Settecento si consolidò nella forma di un solenne ufficio e messa da morto da celebrare annualmente.¹²⁸⁸

Il funerale da nobile è un fenomeno caratteristico della religiosità popolare d'età controriformistica che, nella prassi milanese, supera i compartimenti stagli delle mura delle residenze aristocratiche o delle chiese per far partecipare al lutto e alla preghiera di suffragio l'intera città. Il suono funebre delle campane, le processioni che si snodano per le contrade trasportando «l'illustre cadavero» mentre i confratelli salmodianti, i chierici, i cavalieri, i poveri e gli orfani innalzano preghiere alla divina clemenza tenendo in mano costose candele di cera veneziana offerte dai benefattori o dalla famiglia del defunto. La combinazione di azione, parola, musica, luce, sfolgorio di preziosi arredi argentei, l'imponenza dei catafalchi innalzati nelle chiese e la mobilitazione di migliaia di partecipanti segna il rituale codificato – ma non scritto – che accompagna al riposo eterno i resti mortali dei potenti di questo mondo. La quotidianità della vita di una città che è, *de facto*, capitale della Lombardia austriaca viene attraversata più volte all'anno dalle processioni che accompagnano il cadavere dalla residenza gentilizia al luogo di sepoltura, passando per la chiesa ove sarebbe stato celebrato il funerale.¹²⁸⁹ Dopo il decesso di un

1286 ASMi, AG Culto P.M., b. 1504.

1287 N.5 / *Per uso della V.Reale Cappella / Messa da Requiem a 4.Conc.ta / cioè Tenori e Bassi; in modo Fa 3°. mag.e / Ferd.° Bonazzi / Dono di Giov. Perego alla cappella musicale / di S.M. presso S.Celso per proprio esclusivo uso*, ASDM, I-Msc 5.4. N.6 / *Già ad uso della V.R.le Cappella / Messa da Requiem a 4. / 2 Tenori e 2 Bassi / Do min / Ferd.° Bonazzi / Dono che fa Gio.Perego alla cappella musicale / di S.M. presso St.Celso per proprio esclusivo uso*, ASDM, I-Msc 5.5. 7 / *Miserere / Sol min. / Già ad uso della R.Cappella di Corte/ N°3./ Miserere a 4. breve Conc.to / Tenori,e Bassi:in Sol 3.b / Ferd.° Bonazzi / Dono di Gio. Perego che fa alla Cappellam/ Musicale di St.M. presso Sant .Celso per / proprio esclusivo uso*, ASDM, I-Msc 13.14. 8. / *Litanie de Santi all'Ambrosiana. Re min / a 3° pieno / Dono fatto da Giov. Perego alla Cappella Musicale di S. M. presso / St. Celso per proprio uso / Ferd: Bonazzi*, ASDM, I-Msc 23.2.

1288 La Confraternita dei Tipografi celebrava il proprio ufficio funebre generale annuale nella chiesa agostiniana di S. Marco (BORRANI, *Diario milanese*, N. 34 suss. (1776), pp. 143-44), vetturini, tessitori e salumieri si ritrovavano nella chiesa dell'Immacolata dei cappuccini fuori Porta Orientale (ASMi, ArFR, b. 1441), i portinai e bussolanti in S. Maria alla Porta (ASMi, AmFR, b. 1463), i chirurghi e i barbieri dagli agostiniani dei SS. Cosma e Damiano in Monforte (ASMi, AmFR, b. 1091), gli orefici e mercanti d'oro in S. Michele al Gallo (ASMi, AmFR, b. 1482) e i librai in S. Lucia in Porta Nuova (cfr. *Ragguagli di Varj Paesi* del 10 maggio 1752).

1289 Per il solo anno 1758 il *Diario milanese* di Borrani conta sette funerali da nobile: il 6 febbraio per il conte Antonio Pietrasanta a S. Francesco Grande, a marzo in S. Maria del Carmine per il vescovo carmelitano Lodovico Benzoni, il 16 marzo

aristocratico il cadavere veniva preparato per l'esposizione semipubblica nel salone di rappresentanza del palazzo cittadino: qui, oltre a ricevere la visita di parenti e dignitari, senza soluzione di continuità i frati degli ordini mendicanti avrebbero celebrato messe da *requiem* e uffici da morto per tutta la durata della prima esposizione.¹²⁹⁰ Trascorsa qualche ora, il feretro sarebbe stato condotto processionalmente nella chiesa in cui sarebbero state celebrate le esequie solenni con catafalco, musica e apparati, da lì alla tomba di famiglia situata in una delle grandi fondazioni conventuali maschili. Il cadavere dell'illustre trapassato veniva collocato su un alto catafalco eretto fuori dai cancelli dell'altare maggiore, attorniato da centinaia di candele in una chiesa rischiarata da decine di 'torchie'. Uno dei monsignori del capitolo del Duomo, qualche canonico delle altre collegiate o il priore dei conventi celebrava, rivestito di preziosi paramenti neri, una solenne messa cantata con l'assistenza di dignitari mitrati, del clero parrocchiale, degli ordini religiosi e dei chierici. Terminata la funzione con i riti esplicativi e l'assoluzione al tumulo, la processione muoveva nuovamente verso la chiesa trascinata per la sepoltura nella cappella di patronato: espletati gli ultimi riti l'«illustre cadavere» trovava finalmente riposo eterno fra l'orazione incessante di quanti avevano assistito ai cortei e ai riti.

Il *Diario milanese* e le recensioni apparse sulla stampa periodica contano le centinaia o migliaia di partecipanti – fra chierici, cavalieri, poveri e orfani – che seguivano il cadavere dal momento che al numero dei bisognosi coinvolti corrispondeva un proporzionale sfoggio di potenza da parte della famiglia organizzatrice, che ricompensava con elemosine e libbre di cera gli intervenuti.¹²⁹¹ La religiosità milanese post-tridentina trae dalle forme pubbliche di culto linfa per il proprio sostentamento: lo sfilare ordinato delle processioni (eucaristiche, con reliquie, statue, stendardi o con i cadaveri da scortare alla sepoltura) è una rassicurante manifestazione dell'adesione convinta allo *status quo* religioso e politico. Il coinvolgimento di poveri, orfani e confratelli cui spettavano ricompense, elemosine e cera inconsunta esemplificava non solo l'omaggio della popolazione a chi aveva esercitato vicariamente il potere per conto dell'Altissimo, ma anche un esercizio di pietà e condivisione da parte della famiglia del potente estinto. L'allestimento di un funerale da nobile si muoveva infatti su un doppio versante: da una parte la richiesta di misericordia e perdono per l'anima che veniva presentata al suo Creatore, dall'altra l'inevitabile ostentazione di ricchezza che il casato del defunto mostrava nella profusione di lumi, nell'altezza del catafalco e nell'opulenza delle sue ornamentazioni, nella compagine vocale e strumentale assoldata per

in S. Maria di Caravaggio in Monforte per il principe Marco Antonio Rasini, il 22 maggio in S. Fedele per la contessa Costanza Visconti Anguissola, a giugno nella chiesa dei carmelitani scalzi di S. Carlo per il conte Cristoforo Pertusati e il 3 luglio in S. Pietro in Monforte per il gran cancelliere e ministro plenipotenziario Bartolomeo Cristiani. Alla metà di maggio, inoltre, la città fu raggiunta dalla notizia della morte di papa Benedetto XIV Lambertini per il quale furono celebrate solenni messe di suffragio in Duomo, in S. Satiro e in altre chiese della città. Nel 1778, secondo la medesima fonte, i funerali da nobile celebrati in città furono almeno undici.

1290 BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss. (1768), pp. 44-49. Nel palazzo del conte Antonio Giorgio Clerici furono allestiti quattro altari mobili dove i francescani di S. Maria del Giardino celebravano senza soluzione di continuità messe basse in suffragio del defunto.

1291 La processione che il 23 dicembre 1750 accompagnò le spoglie del conte Giulio Visconti Borromeo Arese dal palazzo di corso Magenta sino alla chiesa domenicana di S. Eustorgio viene così descritta da BORRANI, *Diario milanese*, N. 11 (1750) suss., pp. 21-7: «Nel giorno adunque 23 seguì il Trasporto col seguente ordine, ed accompagnamento: Orfane n. 200 del Luogo Pio della Stella con Candele. Poveri num. 200 parimenti con Candele. Compagnie della S.a Croce num. 9 con 4 Torchie al Crocef.°, Confraternite num. 25, co Candela ciascun Confratello. Religiosi di S. Angelo num. 50 con Torcie. Religiosi Domenicani num. 100 con Trocie. Sacerdoti Secolari num. 100 con Torcie. Gentiluomini nu, 22 col seguito della Famiglia, con Trocie». Il 16 settembre 1751 la bara con il corpo del conte Filippo Archinto fu scortata dal palazzo di famiglia di via Olmetto sino al Duomo con un corteo composto «da 200 Orfane della Stella, da 200 Poveri, da 8 compagnie della S.a Croce, da 6 Scuole, da 36 Padri Riformati, da 36 Sacerdoti Secolari, dal Capitolo Metropolitano, e dalla Servitù vestita a lutto» (BORRANI, *Diario milanese*, N. 12 (1751) suss., pp. 19-20). Il 27 aprile 1752 il trasporto del feretro del conte Carlo Pirovano Visconti di Modrone mosse verso la chiesa di S. Eustorgio «il di cui Cadavero fu portato alla Chiesa di S. Eustorgio coll'accompagnamento di 200 Orfane della Stella, di 200 Poveri, di 4 Croci, di 5 Confraternite, di 24 Religiosi Domenicani, e di 24 Sacerdoti Secolari della Chiesa Parrocchiale di S. Sisto» (BORRANI, *Diario milanese*, N. 13 (1752) suss., p. 8). Il pur breve tragitto che separava il palazzo della famiglia Pozzobonelli dalla vicina chiesa collegiata di S. Giorgio al Palazzo non impedì di avviare una frequentatissima processione per il trasporto del cadavere del marchese Girolamo Pozzobonelli, fratello del cardinale arcivescovo, che mosse «100 Orfane della Stella, 200 poveri, 3 Compagnie di S.a Croce, 5 Confraternite, 36 Minori Riformati di S. Maria del Giardino, 36 Sacerdoti Secolari del Capitolo di S. Giorgio, tutto il Capitolo Metropolitano, 6 Gentiluomini, altre 200 Orfane della Stella, e 15 Stendardi» (BORRANI, *Diario milanese*, N. 16 (1755) suss., p. 33).

cantare la messa e l'ufficio e nella quantità di poveri e orfani invitati ad accompagnare il cadavere.¹²⁹² Se i documenti e gli archivi non consentono di ricostruire con pertinenza la musica eseguita nei funerali da nobile, stanti la mancata conservazione di partiture destinate a questo genere di celebrazioni e la genericità delle descrizioni lasciate da cronisti e diaristi, la frequenza con cui questi venivano celebrati e la sinergia dei sensi sollecitati dal trionfo della morte colpiscono l'osservatore e lasciano tracce documentali che agevolano la comprensione dell'evento nella sua complessità. Il numero delle «parti di Musica, e Sinfonia» scritturate per le esequie che Borrani si diverte a conteggiare, le candele che rischiarano la chiesa¹²⁹³ o le «torchie» che ardono alle pareti, l'altezza del catafalco o la dotazione di statue allegoriche e «geroglifici»¹²⁹⁴ non è un esercizio di osservazione ma trasmette un messaggio che i contemporanei sapevano decrittare. Scendendo nello specifico del dato musicale, il riscontro sull'assortimento delle compagini vocali e strumentali d'occasione radunate per i funerali da nobile non dice molto, in mancanza delle partiture, sui

1292 Borrani, sempre attento ai dettagli delle funzioni che osserva, raramente indugia in annotazioni economiche; tuttavia nel ragguagliare il funerale di Maria Giovanna Clerici, figlia del Generale Clerici, conta orfane, povere, confratelli, chierici, standardi, congregazioni e 1600 con candela in mano stimando una spesa di circa 1200 lire milanesi. BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss., p. 26: «a 16 [settembre 1757] seguì un raguardevole magnifico funerale per accompagnare alla Chiesa di S. Maria del Giardino, tutta apparsa a lutto, il cadavere della fu D. Maria Giovanna Clerici figlia di S. E. il Sig.r Generale Clerici, passata a miglior vita nell'età d'anni 18, mentre prossimo si era il dì di lei sposalizio col Sig.r Marchese Cusano, la quale morte fu vivamente compiante da tutti, e celebrata da Poeti con alcuni Sonetti. Le Orfane dunque della Stella in num. Di 150; I Poveri in num parimenti di 150; Compagnie di S. Croce n. 7, e 7 Confraternite; e 50 Regolari, e 50 Preti precedeano il cadavere. Lo seguivano poi due Consorzi, cioè di S. Francesco di Paola, e del Carmine composti di 1600 persone con candela in mano, e n. 35 Standardi, onde fu fatto il computo, che la spesa d'un tal Funerale sarà stata di lire mille, e due cento»

1293 Nell'economia dei beni consumabili necessari per il culto divino la cera era sempre la voce di spesa più consistente, non solo perché era l'unico modo per rischiarare chiese altrimenti in penombra – a Milano non era invalsa la pratica di adoperare lampade a olio – ma anche perché attraverso la copiosità dell'illuminazione si aveva un riscontro della disponibilità economica dei mecenati, dei benefattori o dei parenti che patrocinavano feste, solennità straordinarie e funerali da nobili. La cera più pregiata proveniva da Venezia e veniva impiegata sugli alti candelieri argentati o dorati degli altari solo nelle solennità, tuttavia in occasione delle esequie nobiliari ne poteva essere consumata una grande quantità, non solo per adornare il catafalco innalzato al centro della chiesa ma anche per lasciare una gratificazione ai poveri e ai sacerdoti che avevano preso parte alla processione, giacché da altre fonti archivistiche si apprende come le rimanenze di candele inconsunte al temine delle processioni o dei festeggiamenti fossero acquistate al peso dai ceraioli. Il *Gerletto* della cappella musicale del Duomo annota con puntualità la quantità di cera, e il suo valore, che ciascun musico, allievo, organista e persino il maestro aveva diritto a tenere per sé una volta terminati i pontificali o le funzioni: si trattava probabilmente di candele issate sulle balaustre o su candelieri portati sulle cantorie. La famiglia Calderari per il funerale del questore Filippo Antonio sembra donare circa 1500 candele a quanti intervennero alla processione, come annota BORRANI, *Diario milanese*, N. 17 (1756) suss., p. 9: «a 2 luglio [1756] fu portato alla Chiesa dei Padri Capuccini in P. Orientale il Cadavero del fu Sig.r Conte Questore Filippo Antonio Calderari col seguente accompagnamento: 200 Orfane, 40 Confraternite, 60 Sacerdoti col Capitolo di S. Giorgio, altre 200 Orfane, e 350 Confratelli del Consorzio di S. Anna nel Carmine, tutti con candela di cera di Venezia nelle mani».

1294 I catafalchi costituivano l'elemento più spettacolare degli apparati predisposti per il funerale da nobile, progettati dagli architetti, eretti da maestranze specializzate e decorati dagli scenografi, pittori e internisti più in voga. L'altezza del catafalco non era proporzionale soltanto alle dimensioni della chiesa ma anche alla disponibilità economica di committenti e mecenati: per questo motivo negli anni '50 del Settecento una prammatica governativa aveva regolamentato l'altezza massima dei catafalchi da erigere nelle chiese, il numero di candele da issare sopra o attorno ad essi e la quantità di «torchie» da impiegare per illuminare la chiesa; erano contemplate poche eccezioni nel caso del funerale con cadavere o catafalco per l'imperatore, i membri della casa regnante, il papa e l'ordinario diocesano. Contrariamente alla musica, che non può essere restituita stante la penuria di partiture, dei catafalchi sopravvivono non solo le descrizioni nelle cronache o in pubblicazioni encomiastiche, ma anche materiale iconografico conservato dalla CRSB di Milano, con diverse incisioni dei tumuli innalzati in Duomo per la regina di Sardegna, per l'imperatore Carlo VI e per gli arcivescovi Stampa e Erba Odescalchi; qualche incisione raffigura catafalchi eretti in S. Fedele, S. Ambrogio, S. Maria dei Servi e S. Maria di Caravaggio in Monforte. BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss., pp. 8-20: «a 12 [marzo 1768] seguirono nella detta Chiesa di S. Maria alla Porta le sov'raccennate Esequie del defunto Sig.r Cardinale Crivelli. La Chiesa poi tutta da cima a fondo fu con vago disegno apparsa a lutto per mezzo di panni neri, e Tocchiglie d'oro, e d'argento: illuminata parte nei Pilasti, e parte nel Catafalco da Doppieri n. 200, e da Candele n. 500 ed ornata da 4 Cartelloni [...] Un nobile Catafalco poi, cui si saliva Scalinata, era disposto nel mezzo della Chiesa, ornato di 4 Piramidi alte, di altre 4 piccole, e di 4 Statue rappresentanti le Virtù Cardinali. Sovra di esso posava l'Urna fregiata delle Insegne Cardinalizie, e il Baldacchino pendente dall'alto. Portatosi dunque alla detta Chiesa nell'enunciato giorno 12 l'Ill.mo Cap.º Metropol.º vi cantò solenne Ufficio, e la Messa con l'accompagnamento della Musica Metropol.a. Alla Messa assistì l'Emin.mo nostro Arcivescovo, il quale fece anche una delle Aspersioni». BORRANI, *Diario milanese*, N. 40 suss., pp. 41-3: «L'apparato funebre sì al di fuori, come al di dentro in tutta l'estensione della Chiesa eseguito con vago disegno fu dei più ricchi, e magnifici che in somiglianti occasioni si siano veduti [...] All'intorno di tale Catafalco ardeano 16 Torcie, e 160 Candele, e altre 16 Torcie intorno alla Chiesa».

repertori eseguiti, tuttavia la descrizione di qualche allestimento policorale consente d'inserire anche le esequie per gli aristocratici nel novero delle celebrazioni che la prassi liturgico-musicale settecentesca prevedeva fossero decorate dalla resa stereofonica. L'abilità nell'allestimento estemporaneo di funzioni che avrebbero richiesto decine fra cantori e strumentisti mostra l'alta specializzazione dell'artigianato musicale milanese non tanto nella riproposizione di composizioni eseguite altre decine di volte, quanto nella capacità di reclutare, coordinare e dirigere musicisti già oberati di impegni per il servizio ordinario. Cantori e strumentisti da cappella volentieri correvano da una chiesa all'altra incastrando fra le funzioni stabilite per contratto anche i più redditizi 'incerti' che, stanti le condizioni emergenziali del reclutamento, dell'allestimento e dell'esecuzione, venivano ben retribuite dalle famiglie del patriziato urbano, dagli ordini religiosi e dalle corporazioni professionali. La partecipazione ai funerali da nobile è una voce di rendita considerevole per i musicisti di chiesa, così come il circolo virtuoso mosso dall'emulazione e dalla volontà di non sfigurare nell'agone sovraffollato della nobiltà milanese spingevano i mecenati a rilanciare al rialzo la magnificenza di allestimenti, apparati e musica. Giacché la potenza e il prestigio degli organizzatori passavano anche attraverso il numero di musicisti o di «cori di Musica, e Sinfonia» reclutati, questi vengono registrati dalle cronache alla stregua delle centinaia di candele e torchie collocate in chiesa o delle migliaia di partecipanti ai cortei.

Il *Diario milanese* di Borroni e la stampa periodica recensiscono sovente funerali da nobile allestiti per aristocratici, ecclesiastici e militari corredando le descrizioni dei catafalchi o della partecipazione corale al lutto dell'intera città con qualche sottolineatura sulla musica eseguita. La consueta distinzione fra un solo *ensemble* vocale sostenuto dall'organo, più formazioni corali dislocate all'interno della chiesa, una compagine composta da cantori e strumentisti posizionata su una sola cantoria e un organico ancora più nutrito ripartito fra diversi alloggiamenti viene rispettata, così che – compatibilmente con la parzialità di un quadro restituito da fonti esigue e discontinue – sembra di cogliere alcuni elementi ricorrenti. L'osservanza delle norme stabilite dai cerimoniali ambrosiani non consente l'aggregazione di strumenti musicali diversi dall'organo per le esequie celebrate in cattedrale, come per la messa da vivo e altre funzioni. Tale consuetudine viene rispettata ininterrottamente per i funerali degli arcivescovi Erba Odescalchi, Stampa¹²⁹⁵ e Pozzobonelli,¹²⁹⁶ così come per i suffragi tributati all'imperatrice madre nel 1751.¹²⁹⁷ Anche per altre celebrazioni in cui si è voluto insistere sull'ambrosianità del contesto e del defunto – il parroco di S. Giovanni sul Muro nel 1756,¹²⁹⁸ il cardinale arcivescovo in S. Giorgio al Palazzo¹²⁹⁹ e il prevosto di S. Ambrogio nel 1783¹³⁰⁰ – o si è voluta rispettare la prassi seguita dai religiosi cantori di S. Angelo¹³⁰¹ la messa da morto e l'ufficio sono stati eseguiti senza strumenti. Alimentata dal servizio di maestri di cappella che si trovavano a lavorare contemporaneamente per chiese che seguivano il rito romano e altre affidate al clero secolare, fuori dal Duomo la permeabilità fra gli ambienti aveva sdoganato l'impiego di *ensemble* strumentali anche per le funzioni solenni allestite in fondazioni ambrosiane. Nel santuario di S. Maria presso S. Celso, gestito da un capitolo di sacerdoti diocesani che

1295 BORRONI, *Diario milanese*, N. 2 suss. (1740), p. 35.

1296 BORRONI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), pp. 17-51: «Il solo Clero Metropolitano fermossi sul Catafalco, ove Monsig.r Dianoro lesse la prima Passione, e l'Evangelio, Monsig.r Vescovo la seconda Passione, e i Musici cantarono i quattro Responsori intermeddj. Dal Catafalco passò il detto Clero al Coro per assistere alla Messa cantata da Monsig.r Vescovo, ed accompagnata da due Cori componenti la Cappella Metropolitana coll'accrescimento di altre Parti, senza però il suono degli Organi giusta il prescritto dal Rito Ambrosiano».

1297 BORRONI, *Diario milanese*, N. 12 suss. (1751), pp. 1-15: «Nella mattina poi del detto giorno [in Duomo] cantossi dal Clero l'Ufficio coll'accompagnamento di più Cori di Musica, e in tanto vi si trasferirono per ordine i Tribunali, e Corpi Pubblici, i quali passando sopra il Catafalco si portarono ai loro siti nel Coro Senatorio».

1298 *Ragguagli di Varj Paesi* del 31 Marzo 1756.

1299 BORRONI, *Diario milanese*, N. 41 suss., p. 62: «Nella Chiesa Collegiata di S. Giorgio al Palazzo, come Parrocchia della Casa paterna del defunto Arcivescovo, gli Eredi del medesimo gli fecero celebrare a 16 Giugno solenni esequie (...) L'Ufficio, e la Messa vennero accompagnati da scelta Musica ed in fine vi fu Orazione funebre».

1300 BORRONI, *Diario milanese*, N. 41 suss. (1783), pp. 31-5: «a 18 [novembre 1783] al Cadavero dell'Ill.mo e Rev.mo Monsig.r Don Alessandro Calchi Preosto dell'Imperiale Basilica di S. Ambrogio [...] nel dì 20 poi gli furono celebrate le esequie con Messa cantata a più cori di Musica, cui intervenne copioso numero di Nobiltà».

1301 Per il funerale del plenipotenziario conte Firmian nell'estate del 1782 i frati francescani minori osservanti di S. Angelo cantarono una messa da requiem in *contrapunto* composta dal loro maestro di cappella, padre Giandomenico Catenacci. BORRONI, *Diario milanese*, N. 40 suss. (1782), pp. 44-5.

officiavano secondo il rito ambrosiano,¹³⁰² nella basilica di S. Ambrogio¹³⁰³ e nelle parrocchie di S. Bartolomeo,¹³⁰⁴ S. Maria alla Porta¹³⁰⁵ il *Diario milanese* registra esequie da nobile impresiosite da «Musica, e Sinfonia». Più che nelle molte parrocchiali in cui era parcellizzata la cura d'anime dei milanesi, le tombe delle famiglie del patriziato urbano si concentravano nelle chiese annesse a conventi maschili e monasteri femminili per beneficiare della preghiera di suffragio ininterrotta offerta dai religiosi dietro pagamento di congrui lasciti e legati di messa. La predilezione per le fondazioni regolari si rifletteva anche negli organici musicali straordinari scritturati per intervenire nei funerali da nobile e nella possibilità di offrire a questi un'adeguata sistemazione sulle cantorie già presenti in chiesa o su strutture effimere che, data la frequenza delle celebrazioni, venivano comunque riposte in locali di pertinenza dei conventi. Il mercoledì santo del 1763 nella chiesa di S. Maria della Passione, sede centrale dei canonici regolari lateranensi a Milano, al funerale della marchesa Paola Litta, nata Visconti Borromeo Arese, «la Musica, e Sinfonia fu numerosa di 60 parti ripartite in 4 Orchestre».¹³⁰⁶ Sfarzosi allestimenti musicali vengono segnalati nelle chiese dei SS. Cosma e Damiano in Monforte,¹³⁰⁷ S. Eustorgio,¹³⁰⁸ S. Fedele,¹³⁰⁹ S. Francesco Grande,¹³¹⁰ S. Luca,¹³¹¹

1302 BORRANI, *Diario milanese*, N. 12 suss. (1751), pp. 1-15: «In quel giorno parimenti l'Illm.mo Capitolo dei Signori Cavalieri Deputati della Chiesa di Nostra Signora presso S. Celso, memore della pietà, con cui l'Aug.ma Defunta [imperatrice Elisabetta] si portò più volte a venerare in quel Santuario e la Vergine fece erigere a proprie spese un riguardevole Catafalco a tre Ordini, ornato con le Insegne Imperiali, e ricco di quantità di Torchj sui candilieri d'argento, essendo addobbata a lutto la Nave di mezzo, celebrandosi poi da que' Signori Corali i Suffragi con lugubre canto sostenuto da stromenti Musicali».

1303 BORRANI, *Diario milanese*, N. 16 suss. (1755), pp. 19-22: «Radunati pertanto nella detta mattina del dì 25 [agosto 1755] la più splendida Nobiltà, fu cantato l'Uffizio de requiem [per il cardinale Besozzi] a più Cori di scelta Musica, e Sinfonia; quindi il P. Abb.e Visitatore Maggiore cantò la Messa; di poi alla Tomba il P. Abb.e Presidente diede l'assoluzione e finalmente un Canonico Regolare Lateranense recitò l'Orazione funebre». BORRANI, *Diario milanese*, N. 36 suss. (1778), pp. 99-114: «Scelta Musica, e Sinfonia a più Cori accompagnò l'Uffizio, la Messa Pontificale, e le cinque Aspersioni fatte da cinque Padri Abati».

1304 BORRANI, *Diario milanese*, N. 39 suss., pp. 41-3: «a 1 [luglio 1782] nella Chiesa Parrocchiale di S. Bartolomeo suddetta furono celebrate le solenni esequie al sullodato defunto Ministro [Firmian]. L'apparato funebre si al di fuori, come al di dentro in tutta l'estensione della Chiesa eseguito con vago disegno fu dei più ricchi, e magnifici che in somiglianti occasioni si siano veduti [...] All'intorno di tale Catafalco ardeano 16 Torcie, e 160 Candele, e altre 16 Torcie intorno alla Chiesa [...] La Messa fu cantata, e fatta l'Aspersione da Monsig.r Gallarati Canonico Ordinario e Vescovo di Paros in partibus coll'accompagnamento di Musica, e Sinfonia».

1305 BORRANI, *Diario milanese*, N. 23 suss. (1763), p. 13: «a 12 [aprile 1763] alla fu Marchese D. Paola Litta, di cui s'è detto alla pag. 6, furono rinnovate nella Chiesa di S. Maria alla Porta, sua Parrocchia, le Esequie [...] L'Uffizio, e la Messa furono accompagnati da 40 parti di Musica, e Sinfonia, e v'intervennero Nobiltà, e Popolo in gran numero».

1306 BORRANI, *Diario milanese*, N. 23 suss. (1763), p. 6.

1307 BORRANI, *Diario milanese*, N. 28 suss. (1769), p. 44: «a 21 [aprile 1769] nella Chiesa di S. Damiano alla Scala dei PP. Gerolimini furono celebrate le esequie al cadavere del R.mo P. Abb.e Serpanti. Magnifico si fu il funebre apparato, vago il Disegno del Feretro, di 30 Torcie, e di 60 Candele si fu l'illuminazione, di 30 scelti Professori si fu la Musica, e Sinfonia».

1308 BORRANI, *Diario milanese*, N. 11 suss. (1750), pp. 21-7: «Nel dì poi susseguente furono celebrate nella detta Chiesa di S. Eustorgio le Esequie. Radunatasi tutta la Nobiltà, invitata, e ricevuta da Casa Litta fu cantato l'Uffizio de requiem in Musica, e Sinfonia disposta su quattro Orchestre illuminate con 50 Torcie».

1309 BORRANI, *Diario milanese*, N. 35 suss., pp. 10-1: «a 15 [marzo 1777] nella I. R. Cappella della Scala in S. Fedele fu prestato da S. E. il Sig.r Marchese Giovanni Corrado Presidente dell'Eccellentissimo Senato un solenne suffragio al defunto suo fratello Preosto della succennata Cappella [...] Somigliante si era l'Apparato tanto del Coro, quanto del Presbiterio, fino ai due Coretti contigui all'Arco, che divide la Chiesa dal Presbiterio medesimo, e per illuminarlo vi stavano ripartite 20 Torcie. Nei due Angoli del detto Arco, e sotto ai due succennati Coretti eransi disposte due Orchestre per li professori di Musica, e Sinfonia, il parapetto delle quali era apparato a lutto con vago disegno».

1310 BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss., p. 73:

1311 BORRANI, *Diario milanese*, N. 39 suss., p. 40: «a 5 [novembre 1781] nella Chiesa interinale di S. Luca presso il nuovo Monastero de' Cistercensi con funebre apparato giusta la Prammatica, con Musica e Sinfonia furono celebrate le esequie al Rev.mo D. Attilio Arese Abate dello stesso Monastero».

S. Maria dei Servi,¹³¹² S. Maria della Passione, S. Maria delle Grazie,¹³¹³ S. Maria Immacolata in Porta Orientale,¹³¹⁴ S. Maria Incoronata,¹³¹⁵ S. Pietro Celestino¹³¹⁶ S. Pietro in Gessate,¹³¹⁷ S. Simpliciano,¹³¹⁸ e S. Vittore al Corpo,¹³¹⁹. Le regolamentazioni imposte dalla prammatica imperiale in materia di altezza dei catafalchi e copiosità di candele¹³²⁰ non pensò di porre vincoli anche alla musica, così che nel 1770 Borrani rileva come solo la copiosità e la virtuosità dei cantori e degli strumentisti coinvolti distingue ormai l'opulenza del funerale da nobile e la potenza di chi l'ha organizzato.¹³²¹

1312 BORRANI, *Diario milanese*, N. 39 suss., p. 18: «a 18 [settembre 1781] nella Chiesa di S. M.a de' Servi furono celebrate solenni esequie al Rev.mo Padre Gianangelo Maria Pagani Provinciale del loro Ordine, il quale trovandosi in questa Città per fare la visita di quel Convento fu sorpreso da grave malore, per cui dovette soccombere. L'Ufficio, e la Messa furono accompagnati da Musica e Sinfonia, e v'intervennero giusta il costume quattro Religiosi di 4 Ordini, cioè Domenicano, Franciscano, Carmelitano, ed Agostiniano. In fine fu recitata una funebre Orazione per commendare 1° la rara Sapienza, 2° la Prudenza grande, 3° l'insigne Pietà del defunto». BORRANI, *Diario milanese*, N. 41 suss., p. 17: «a 29 [aprile 1783] i Monaci Cistercensi del nuovo Monastero di rimpetto a S. Celso celebrarono nell'interinale loro Chiesa di S. Luca con Musica, e Sinfonia, e con funebre apparato le esequie ad defunto loro Abate Innocenzo Belcredi».

1313 BORRANI, *Diario milanese*, N. 21 suss. (1760), p. 17: «In altro giorno poi i detti Nobili Signori 40 Crocesegnati ne [dell'inquisitore di Milano] fecero celebrare le solenni Esequie con Musica, e Sinfonia scelta all'Offizio, ed alla Messa [nella chiesa di S. Maria delle Grazie]».

1314 BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss. (1768), pp. 1-3: «a 2 [gennaio 1768] nella Chiesa dei PP. Capuccini in P. Orientale furono celebrate le Esequie al Cadavero di S. Ecc.za al Sig.r Principe del S. R. Impero Antonio Tolomeo Triulzi [...] Il detto Cadavero, giusta la testamentaria disposizione del defunto Principe passato all'altra vita nel penultimo giorno dell'Antecedente Anno, fu trasferito alla sovr'accennata Chiesa incognitamente e vestito dell'umile Abito Capuccino fu esposto nel mezzo della med.a in un povero Cataletto, cantarono quindi l'Ufficio, e la Messa, e fecero l'Asperione senza verun altro accompagnamento, i detti Religiosi nel detto giorno 2. Qualche dimostrazione però fu data uniforme al grado del defunto personaggio, perciò la Chiesa fu tutta magnificamente apparsa a lutto, ed illuminata da Doppieri n. 24, e perché all'Altar Magg.e v'era ancora la rappresentazione del Presepio fu questa da cima a fondo coperta con Padiglione di tela d'argento, così pure all'intorno del detto Cataletto furono formati certi Cancelli, che sosteneano Doppieri n. 30 e Candele n. 60».

1315 BORRANI, *Diario milanese*, N. 30 suss., p. 319: «a 26 [novembre 1771] nella Chiesa di S.a Maria Incoronata dei RR. PP. Agostiniani della Provincia di Lombardia furono celebrate solenni esequie al Cadavero del fu Monsig.r Giuseppe Maria Mariani Religioso del detto Ordine, e Convento, e Vescovo di Tagaste in partibus. Splendido si fu l'apparato funebre della detta Chiesa, Alto fino alla soffitta si fu il Catafalco col Cadavero, e con le Insegne Vescovili, scelta si fu la Musica, e la Sinfonia per accompagnare le Sacre funzioni celebrate dall'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Erba Canonico Ordinario della Metropolitana, come Prelato Domestico di Sua Santità».

1316 BORRANI, *Diario milanese*, N. 36 suss. (1778), p. 117: «a 9 [novembre 1778] nella Chiesa di S. Pietro Celestino vennero celebrate solenni esequie al fu Rev.mo Padre Abate Giuseppe Palazzi [...] La chiesa suddetta era apparsa a lutto, ed illuminata con 18 Torcie, Altre 24 ardevano intorno al Catafalco con Urna sostenente il Cadavero vestito degli abiti Pontificali. L'Ufficio, la Messa cantata e le Aspersioni fatte da un P. Abate furono accompagnate da numerosa scelta Musica, e Sinfonia».

1317 BORRANI, *Diario milanese*, N. 21 suss., p. 3: «a 30 [gennaio 1760] nella Chiesa di S. Pietro in Gessate apparsa con nobile singolare disegno a lutto, ed illuminata con 18 Torcie, oltre quelle all'intorno del feretro parimenti 18, furono celebrate solenni esequie con Musica, e Sinfonia di parti n. 36 al R.mo P. Abb.e Arrigoni».

1318 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss., p. 122: «a 18 settembre [1767] nella Basilica di S. Simpliciano apparsa nobilmente a lutto, ed illuminata da n. 48 Torchj parte su i Pilastri, e parte al Feretro, furono celebrate con l'accompagnamento di 40 parti tra Musica, e Sinfonia le Esequie al R.mo Padre Abate Seregno, come indicava l'Iscrizione seguente esposta su la Porta della Chiesa».

1319 BORRANI, *Diario milanese*, N. 40 suss. (1780), pp. 52-3: «a 10 [luglio 1780] li RR. Monaci Olivetani nella loro Basilica di S. Vittore al Corpo celebrarono solenni esequie al Rev.mo Padre Abate D. Luigi Stampa nostro Patrizio, che era stato Generale [...] L'Ufficio de Requiem, e la Messa vennero cantati con numerosa Musica, e Sinfonia; quindi il P. Abate Pionni dello stess'Ordine recitò una funebre Orazione».

1320 BORRANI, *Diario milanese*, N. 29 suss., p. 23: «a 29 [maggio 1770] n. 100 Orfane, e n. 100 Poveri, 4 Congregazioni della S.a Croce, 4 Confraternite, n. 20 Minori Osservanti, e n. 20 Preti accompagnarono alla Chiesa di S.a Maria della Pace il Cadavero della Contessa D. Giulia Annona, che aveva dovuto soccombere alla morte in occasione di parti; e nel dì seguente furonsi celebrate le Esequie con invito della Nobiltà, ma coll'osservanza della più volte nominata Prammatica».

1321 BORRANI, *Diario milanese*, N. 29 suss. (1770), pp. 8-10: «Nella detta Chiesa [di S. Maria della Passione] però, giusta la sovraccennata Prammatica, ebbe luogo solamente l'apparato di quel sito che comprende l'Altar Maggiore, ed il Coro illuminato con n. 24 Torcie, e della nominata Capella illuminata con altre Torcie n. 8. Così pure un braccio solo alzavasi da terra il Letto funebre, su di cui stava il Cadavero vestito come sopra pendendo dall'alto un Baldacchino, e da sole 12 Torcie era illuminato. Magnifico all'opposto fu l'accompagnamento della Musica, e Sinfonia, dai di cui Professori venivano occupate le 4 Orchestre, che vi sono in detta Chiesa; copioso fu il numero della Nobiltà, che v'intervennero, e fu onorata la sacra funzione dal Reverendissimo Padre Abate di quel Monastero col fare al già detto Letto funebre l'asperione». Il riferimento è a un funerale da nobile celebrato in S. Maria della Passione per un membro della famiglia Litta. BORRANI, *Diario milanese*, N. 39 suss. (1780), p. 118: «Vennero queste [le esequie della defunta Imperadrice Maria Teresa] solennemente, non già in un giorno solo, come

2.3. Il vespro

Insieme alla messa conventuale del mattino, molte cappelle musicali avevano obbligo d'assistenza anche al vespro cantato del «dopo pranzo», benché in alcune domeniche o feste dell'anno liturgico ai musicisti di chiesa potessero essere sostituiti i cappellani corali che eseguivano l'inno, le antifone e i salmi in canto fermo con intermezzi organistici *in alternatim*. La natura del vespro – ora canonica da recitare nel pomeriggio con una successione di salmi e una opzionale benedizione eucaristica conclusiva – lo rendeva più adatto della messa ad ospitare estesi interventi musicali ad opera delle cappelle, senza remore e senza timore d'incorrere in abusi liturgici. A prescindere da indebite sostituzioni di testi previsti dal rituale con mottetti, sinfonie o concerti strumentali, la conformazione del vespro con i cinque salmi e il *Magnificat* offriva ai maestri di cappella, tramite la munificenza dei committenti, sei canovacci per allestire altrettanti affreschi con cui dare sfoggio dei musicisti e degli esecutori virtuosi assoldati per l'occasione e per dichiarare l'adesione al linguaggio musicale più in voga. Le recensioni apparse sulla stampa periodica milanese specificano come la «isquisita Musica, e Sinfonia» o i «più Cori di Musica, e Sinfonia» intervenuti per decorare la messa mattutina venissero trattenuti per cantare e suonare il vespro che, negli usi della sociabilità milanese settecentesca, risultava essere il principale trattenimento pomeridiano festivo per la popolazione insieme alle passeggiate in carrozza sui bastioni delle mura o gli spalti del Real Castello. Cadendo le cautele adottate per l'assortimento dei programmi musicali da messa, per il vespro potevano essere reclutati non solo esecutori soprannumerari tratti dal consueto bacino d'utenza dei professionisti milanesi, ma anche solisti «forastieri» di fama che transitavano per la città o vi risiedevano temporaneamente per ricoprire ruoli teatrali. Se la compresenza di Mozart e Venanzio Rauzzini con il pirotecnico *Exultate, jubilate* K 165 il pomeriggio del 17 gennaio 1773 nella chiesa di S. Antonio Abate per i secondi vesperi della festa patronale della chiesa dei teatini è episodio noto, scorrendo gli articoli pubblicati sui *Ragguagli di Varj Paesi* e sulla *Gazzetta di Milano* s'incontrano sulle cantorie delle chiese come ospiti straordinari Luigi Marchesi (1756-1829), Luigi Cherubini (1760-1842)¹³²² e altri «primi uomini» che calcavano i palcoscenici del Teatro Regio-Ducale di Milano prima e del Teatro alla Scala poi, alcuni dei quali – dismessi gli abiti di scena – vennero in seguito riassorbiti come musicisti da cappella.¹³²³

2.3.1. Il vespro ambrosiano

Come la liturgia della messa, anche quella del vespro presenta alcune differenze fra il rituale romano e quello ambrosiano seguito nelle chiese diocesane della città e del contado. Dopo il saluto liturgico, il vespro ambrosiano principia con il *Lucernarium*, rito esplicativo che nell'ora del crepuscolo illumina progressivamente la chiesa accendendo i cantari e le candele degli altari con la luce del Risorto al canto

si è praticato in altre simili occasioni, ma bensì per lo spazio di giorni tre, che furono li 14, 15 e 16 del detto Dicembre, e non già nel Tempio Metropolitano, ma nell'Imperiale Regia Collegiata di S. Maria della Scala in S. Fedele. In tutti i suddetti giorni per ordine dell'Eminentissimo Arcivescovo seguì il suono di tutte le Campane nelle Chiese di questa Città due volte al giorno, cioè al mezzo dì, ed alla sera, Nel Reale Castello fu fatta la scarica della grossa Artiglieria dall'Ave Maria del mattino fino a quella della sera interpolatamente; E numerosa prozione della Guarnigione del detto Reale Castello tennesi alla mattina sotto le armi nella Piazza della suaccennata Chiesa. All'Ufficio da Morti, alla Messa Cantata, ed alle solite Aspersioni eseguite da quell'Imperiale Capitolo vi fu in tutti i tre i suddetti giorni d'un copioso numero dei più eccellenti professori di canto, e di suono, per cui nell'ingresso della Chiesa dall'uno all'altro lato eransi erette tre grandi Orchestre apparate a lutto, ed illuminate con Torcie n. 18».

1322 *Gazzetta di Milano* del 26 gennaio 1780: «Lunedì 17 del corrente mese, giorno dedicato a S. Antonio Abate, ne fu celebrata nella Chiesa titolare del Santo, con la solita pompa da' Reverendi Patri Teatini la Festa, resa vieppiù solenne dal grazioso intervento de' Signori Virtuosi Marchesi, Valentino Adamberger, e Quistapace, Attori del Dramma, che nel corrente Carnovale si rappresenta nel Teatro grande alla Scala, e del Soprano Copoli, con avervi cantato il Sig. Quistapace ne' primi Vesperi un Mottetto, ed alla mattina pure della Festa il Sig. Marchesi un Mottetto di novissima composizione del Sig. Maestro Luigi Cherubini, ed altro Mottetto il Sig. Adamberger, e vicendevolmente diversi Versetti; E fu altresì al dopo pranzo cantato da' Signori Adamberger, Quistapace e nostro Grandati un Salmo, composizione novissima del Sig. Maestro di Cappella della Chiesa sudetta Giovanni Colombo, di cui fu anco il rimanente della Musica, e non composizione il tutto dell'altro Sig. Maestro, come falsamente fu esposto»

1323 Non solo il succitato Carlo Ambrogio Grandati, che fra il 1773 e il 1814 fu contralto delle cappelle del Duomo e di S. Gottardo in Corte, ma anche Antonio Priora che, cantato un mottetto in S. Fedele come musicista soprannumerario nel 1767 (cfr. *Ragguagli di Varj Paesi* del 1 luglio 1767), negli anni '80 e '90 del Settecento fu musicista soprano in Duomo e a S. Celso.

di un'antifona propria¹³²⁴ che si colloca al posto del «Deus in adiutorium» dello schema romano.¹³²⁵ Pronunciato nuovamente un «Dominus vobiscum» dal celebrante si canta l'antifona *in choro* che introduce l'inno, seguito da un altro «Dominus vobiscum» e dal salmello *post hymnum*. Vengono successivamente recitati i cinque salmi con le relative antifone,¹³²⁶ la prima orazione e il Magnificat con la sua antifona. Durante il canto del Magnificat, che nella versione ambrosiana presenta significative varianti testuali rispetto al breviario romano,¹³²⁷ il celebrante incensa l'altare. La seconda orazione prepara la 'memoria del battesimo', ricordo dell'originaria processione che in questo punto della liturgia si avviava verso il fonte battesimale, accompagnata dal canto della prima sallenda con i suoi due completorii; segue la terza orazione del celebrante con la seconda sallenda e relativi completorii e l'ultima orazione che precede la benedizione, dopo la quale si canta il *Pater noster* e si fa memoria dei defunti. Al termine della celebrazione del vespro poteva essere impartita la benedizione eucaristica, perciò l'intero rito poteva svolgersi *coram Sanctissimo* o, dopo la memoria del battesimo, il diacono intronizzava solennemente l'ostensorio sotto il tempietto dell'altare maggiore. In questo caso il programma musicale risultava ulteriormente arricchito del repertorio eseguito solitamente nel culto eucaristico: il previsto *O sacrum convivium* o un mottetto conveniente per il momento dell'esposizione e il *Tantum ergo* prima che fosse impartita la «benedizione del Venerabile».

A seconda dell'opportunità, alla recita del vespro poteva seguire senza soluzione di continuità quella di compieta¹³²⁸ che, nelle maggiori solennità dell'anno liturgico o nelle celebrazioni straordinarie di richiamo cittadino, veniva parimenti proposta in forma pubblica con polifonia vocale e strumenti¹³²⁹ o, dopo il

1324 Alla Domenica e nella maggior parte delle feste si canta: «Quoniam tu illuminas lucernam meam, Domine: Deus meus illumina tenebras meas. Quoniam in te eripiar a tentatione: Deus meus, illumina tenebras meas. Quoniam...»; altri testi sono contemplati per solennità e comuni.

1325 Nel vespro di rito romano non è contemplato il rito della luce.

1326 Il formulario domenicale, intonato più spesso anche nelle celebrazioni dei santi traslate in domenica – stante la precedenza che il rito ambrosiano riconosce alla pasqua della settimana sulle feste patronali celebrate in domenica per consentire un maggior concorso di popolo – prevede la successione dei salmi 109 (*Dixit Dominus*), 110 (*Confitebor*), 111 (*Beatus vir*), 112 (*Laudate pueri*) e 113 (*In exitu Israel*).

1327 Come per la variante testuale nel Credo, quelle del Magnificat agevolano l'individuazione della destinazione ambrosiana di alcune delle partiture che intonano il Cantico della Beata Vergine nella versione milanese. Il quinto versetto recita: «Et misericordia ejus a saeculo et in saeculo: super timentes eum» (al posto del romano «Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum»). Il sesto: «Fecit potentiam in brachio suo: dissipavit superbos mente cordis eorum» (e non: «Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui»). L'ottavo: «Esurientes satiavit bonis et divites dimisit inanes» (e non: «Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes»); il nono e il decimo: «Suscepit Israel puerum suum: memor misericordiae suae. Sicut locutus est ad patres nostros: Abraham et semini ejus usque in aeternum» (al posto di: «Suscepit Israel, puerum suum: recordatus misericordiae suae, sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula»). Dopo la dossologia, che nei due riti si presenta identica, l'ambrosiano ripete la pericope iniziale «Magnificat anima mea Dominum».

1328 Secondo il formulario tradizionale del rito ambrosiano la compieta si presenta come l'ultima fra le ore canoniche della liturgia quotidiana che impegnava sacerdoti e chierici. Lo schema del *completorium* è articolato e complesso tanto quanto quello del vespro, con cui condivide una successione di antifone, salmi, inni e cantici, e fra il rito ambrosiano e quello romano presenta divergenze non tanto nel repertorio testuale proposto – i salmi e l'inno sono i medesimi – quanto nella collocazione delle rispettive parti. Il formulario ambrosiano si apre con il responsorio «Convertite nos, Deum» che introduce l'inno *Lux alma, Christe, mentium* cui seguono i salmi *Cum invocarem te* (4), *In te, Domine, speravi* (30), *Qui habitat in adiutorio Altissimi* (90), *Ecce quam bonum et quam jucundum* (132), *Ecce nunc, benedicite* (133) e *Laudate Dominum omnes gentes* (116). L'inno *Te lucis ante terminum* introduce l'Epistolella (un breve stralcio tratto dalla prima lettera paolina ai Corinzi) e il responsorio breve, segue il cantico di Simeone (*Nunc dimittis*) e un altro responsorio. Nelle domeniche in questo punto s'innesta una seconda sezione che prevede la recita *in secreto* del *Pater noster* e la professione di fede con il Credo apostolico, un responsorio, il salmo *Usquequo, Domine* (12), un'orazione del celebrante, il canto del *Salve Regina*, un'altra orazione, la confessione pubblica dei peccati con il *Confiteor* e la benedizione conclusiva.

1329 Gli archivi italiani e stranieri conservano alcune partiture di intonazioni polifoniche con strumenti dei salmi previsti dalla compieta di rito romano e ambrosiano che, benché non ne consentano l'individuazione di una destinazione specifica per l'uno o per l'altro schema celebrativo, comprovano la pratica del canto di compieta con le medesime compagini vocali e strumentali assoldate per la messa solenne del mattino e il vespro pomeridiano. Sopravvivenze di intonazioni a quattro o otto voci e organo dei salmi e degli inni della compieta presenti nel fondo musicale del santuario di S. Celso e nell'archivio parrocchiale della chiesa di S. Marco di Milano ad opera di autori come Carlo Monza, Agostino Quaglia, Paolo Bonfichi, Benedetto Giussani e Carlo Bigatti mostrano come nel periodo della restaurazione la pratica di cantare compieta avesse trovato nuova linfa e fosse praticata dalle poche cappelle musicali rimaste in attività almeno nelle principali solennità.

ridimensionamento di inizio Ottocento, con il solo organo che esegue versetti *in alternatim* al canto fermo dei chierici

2.3.2. Musica per i vespri: salmi e Magnificat dei maestri di cappella milanesi

Posto che la validità della celebrazione della messa e delle ore canoniche era assicurata dalla recitazione *submissa voce* da parte dei ministri dell'altare, eventuali scollamenti fra il testo pronunciato *in secreto* dal celebrante e quello intonato dai musicisti non inficiava l'efficacia della funzione. Forti di tale consapevolezza i committenti, gli ecclesiastici e i maestri di cappella seguivano la successione di inni, salmi, antifone e completorii come un canovaccio su cui innestare, a seconda dell'opportunità e delle disponibilità, sinfonie, concerti strumentali e mottetti. Per costruire il programma musicale di un vespro ai maestri di cappella erano richieste elasticità e duttilità maggiori rispetto a quelle solitamente applicate alla messa: se nella liturgia eucaristica il *proprium Missae* poteva essere sbrigato da falsobordoni o dal canto fermo dei chierici, per l'*ordinarium* – che rimaneva immutato – si potevano riproporre composizioni di repertorio. Giacchè per ogni festa e solennità il vespro presenta un palinsesto di salmi, antifone e inno dedicati, i musicisti di chiesa erano impegnati nel doppio sforzo di conciliare il rispetto per lo schema liturgico con il gusto dei committenti che preferivano ascoltare mottetti, sonate e sinfonie. Un censimento delle partiture di salmi da vespro e Magnificat – benché il risultato appaia falsato dalle traversie subite dagli archivi nel corso dei secoli – mostra come la percentuale più alta di sopravvivenze riguardi il primo salmo del formulario domenicale, *Dixit Dominus*,¹³³⁰ e il *Magnificat*, comprovando le convenzioni di un sistema basato sulla capacità di ottimizzare e approntare estemporaneamente funzioni solenni interpolando sinfonie e sonate. A un'economia di tempo e di mezzi non corrispondeva una riproposizione stanca di partiture del passato ma, quando possibile, i maestri di cappella attraverso l'impiego di mottetti *passepourtout* o la composizione di nuove intonazioni dei salmi cercavano di declinare il linguaggio musicale più aggiornato sfruttando la ricchezza delle suggestioni iconografiche offerte dal testo del salmo 109. L'evocazione dell'epifania della maestà divina del primo movimento in cui «Dixit Dominus, Domino meo: sedet ad dextris meis» viene resa nelle intonazioni della seconda metà del Settecento con potenti unisoni del coro sostenuti dal martellare degli ottoni, così come lo scorrere del ruscello nella pericope «De torrente in via bibet» ispira Johann Christian Bach e Ambrogio Minoja nel raffigurarne il movimento con incessanti quartine di semicrome.

Il *Dixit Dominus* di Johann Christian Bach è inserito nell'architettura complessiva del vespro concepito per una delle occasioni più solenni dell'intero calendario liturgico milanese, la festa che annualmente le truppe asburgiche facevano celebrare nella chiesa di S. Francesco Grande in onore del loro patrono, S. Giovanni Nepomuceno. Per interessamento del cavaliere Agostino Litta, mecenate e protettore di *Giovanni Bacchi*, il 22 giugno 1758 e 27 giugno 1759 a questi fu affidata la commissione delle musiche per la messa solenne del mattino e il vespro cantato del pomeriggio nella memoria di S. Giovanni Nepomuceno, come mostrato dalle lettere indirizzate dal compositore e dal suo protettore a padre Giambattista Martini, che accettò di supervisionarlo e correggere le composizioni prima dell'esecuzione in una delle occasioni in cui tutte le orecchie di Milano convergevano nella chiesa dei francescani. Per i vespri del 1758 e 1759 Johann Christian Bach approntò almeno una versione dei brani previsti dal rituale romano seguito dai francescani, ad eccezione dell'ultimo salmo *In exitu Israel* che potrebbe essere stato sostituito da una sinfonia o con un mottetto: l'invitatorio *Domine ad adjuvandum*,¹³³¹ i salmi *Dixit*

1330 Tralasciando le intonazioni per sole voci e organo, destinate ai vespri ordinari cantati dalle cappelle musicali nelle domeniche, la consultazione degli inventari degli archivi musicali italiani e stranieri mostra sette intonazioni di *Dixit Dominus* per soli, coro e sinfonia ad opera di Gianandrea Fioroni (CH-E 460-8, CH-E 462-1, CH-E 464-9, CH-E 466-1, APV, Mus. Ms. Cart. XVI F.3, APV, Mus. Ms. Cart. XVII F.1 e AVP, Mus. Ms. Cart. XXII F.5), quattro di Giovanni Battista Sammartini (CH-E 543-12, CH-E 544-7, A-KR L 135/7 e APV, Mus. Ms. Cart. XLV F.3), due di Ambrogio Minoja (I-Msc 89/1 e CH-E 552-1) una di Johann Christian Bach (CH-E 388-5), una di Francesco Pogliani (CH-E 701-9) e una di Giuseppe Vignati (CZ-Pkřiz XXXV E 45).

1331 CH-E 389-3.

Dominus,¹³³² *Confitebor*,¹³³³ *Beatus vir*¹³³⁴ e *Laudate pueri*,¹³³⁵ il *Magnificat*¹³³⁶ e il *Tantum ergo*¹³³⁷ per la benedizione eucaristica impartita al termine della celebrazione. Con le partiture conservate nell'archivio di padre Martini, che le ricevette per un controllo formale, e quelle riparate o copiate dai benedettini di Einsiedeln¹³³⁸ si può tentare una ricostruzione del vespro di S. Giovanni Nepomuceno che non si limita ad una mera successione di brani – impresa vanificata dall'assenza di una destinazione esplicitata sulle partiture, ad eccezione del *Dixit Dominus* in Re maggiore cui viene fatta menzione nel carteggio – ma che considera nella sua totalità la celebrazione festiva pomeridiana. La durata del vespro si rivela assai considerevole oltrepassando le due ore di musica,¹³³⁹ mentre la scrittura concertata con soli, cori e strumenti concertanti rivela l'adesione al migliore stile galante milanese¹³⁴⁰ modellato non solo sulla lezione del teorico bolognese ma anche dalla convivenza con i locali maestri di cappella e l'assorbimento del loro linguaggio. Nella speranza di ottenere la direzione di una delle più prestigiose cappelle musicali della città Johann Christian Bach, su invito e intuizione del suo mecenate, nelle musiche composte per il vespro solenne cercò di cogliere e distillare l'estetica galante e la prassi invalsa nelle chiese di Milano. Scorrendo le partiture della musica per vespro di Johann Christian Bach, dei suoi modelli e dei suoi colleghi, si apprezza la natura spettacolare, accademica e concertistica di una funzione che alimenta la devozione creando stupore e invitando alla contemplazione del Mistero con i mezzi pienamente comprensibili dai contemporanei, avvezzi ad ascoltare sinfonie sammartiniane, sonate notturne e il canto iridescente dei «primi uomini» da teatro. La ricchezza timbrica e virtuosistica delle compagini strumentali milanesi, prerequisito indispensabile per la nascita e la proliferazione della moderna forma della sinfonia, ne rende imprescindibile l'arruolamento per ricorrenze tanto solenni in cui gli avventori, i devoti e i fedeli sono sollecitati da continui cambi di piano sonoro fra i «professori di musica» e i suonatori di violino, *flutta*, oboe o violoncello cui sono affidati interventi solistici e concertanti. Johann Christian Bach s'innesta in una tradizione che principia con i salmi di Sammartini e prosegue sino all'avvento dei francesi alla fine del secolo.¹³⁴¹

1332 CH-E 388-5.

1333 CH-E 390-3.

1334 CH-E 389-2.

1335 CH-E 389-3.

1336 CH-E 391-2.

1337 CH-E 390-11.

1338 PETER ROSS – ANDREAS TRAUB, *Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln*, «Fontes Artis Musicae», XXXII-2/1985, pp. 92-102.

1339 Cronometro alla mano si tratta quasi di due ore e mezza di musica: il *Deus in adiutorium* dura 5 minuti, il *Dixit* e il *Confitebor* 25 ciascuno, con il *Beatus vir* si supera la mezz'ora, dura 25 minuti anche il *Laudate pueri*, cui si devono aggiungere 15 minuti di *Magnificat* e 10 di *Tantum ergo*.

1340 Il quinto movimento del *Confitebor*, *Intellectus bonus*, è costruito come un concertato fra il contralto, un violino solista, le *flutte*, gli oboi e il resto dell'orchestra, preceduto da due minuti di introduzione strumentale. Anche il quinto movimento del *Beatus vir*, *Paratum cor ejus*, è preceduto da una lunga introduzione affidata al violino solista che dialoga con le *flutte* e i corni, strumenti che poi concertano con il soprano.

1341 Fra i salmi di Giovanni Battista Sammartini, il *Beatus vir* a soli, coro e orchestra (CH-E 544-5) rappresenta un saggio notevole di scrittura concertata in cui, dopo un'introduzione concepita come un primo momento di una sinfonia, i solisti dialogano con il coro e un violino concertante sostenuti da un'orchestra dal variopinto organico con *flutte*, oboi, corni e trombe. La medesima ricchezza timbrica e l'ampio ricorso allo stile concertato si riscontra sino al *Dixit Dominus* (I-Msc 89/1) e al *Deus in nomine* (I-Msc 88/16) che Ambrogio Minoja compose una manciata di anni prima dell'avvento dei francesi a fine Settecento. Non tutti i vesperi erano, però, un tripudio di solennità e opulenza musicale: se per i festeggiamenti di richiamo cittadino venivano radunati i musicisti più virtuosi e scritturati i maestri di cappella più acclamati, nel pomeriggio della domenica e delle feste di calendario le cappelle musicali che avevano l'obbligo di assistenza alla funzione pomeridiana dovevano riuscire a disimpegnare nel modo più rapido e decoroso possibile l'incombenza ricorrendo a composizioni di stile pieno o «breve, e concertato» per consentire poi ai musicisti di prendere parte ad altre funzioni festive più impegnative e redditizie. Trattandosi di celebrazioni pomeridiane o serali, oltre alla fretta di correre da una chiesa all'altra per cumulare gli incarichi necessità contingenti come il freddo o il buio potevano spingere il maestro di cappella a farsi voce dei colleghi musicisti per richiedere o l'anticipazione dell'orario d'inizio della funzione o il maggior ricorso, nei mesi invernali, a salmi in falsobordone o stile pieno per abbreviare la permanenza al freddo e al buio sulla cantoria. Negli archivi rimangono testimonianze delle proteste dei musicisti della cappella di S. Maria Podone nel 1738 (ASMì, ArFR, b. 350: «Nelli Mesi tre d'Inverno, che cominceranno alli 20 di Novembre, e termineranno li 20 Febbrajo, per essere giornate brevi, e niuno ha Casa Canonica, oltre l'essere pochissimi (fuori che nelle Feste) si dirà in Canto soli il Deus in Adjutorium, Eterne rerum, responsorio seguente, ed il Benedictus es, e tutto il resto in parola, e ciò per rispetto del Matutino, perché in ordine alle Ore,

La mancanza di partiture di salmi, inni, antifone o Magnificat nel fondo musicale della cappella reale di Milano negli anni di Eugenio di Beauharnais denota un'evoluzione della devozione imposta dai rivolgimenti della storia: se la messa festiva era tollerata, purché integralmente commentata da un mottetto concertato su testo in lingua corrente, la celebrazione pubblica del vespro non era incoraggiata e né il viceré né i dignitari di corte vi prendevano parte.¹³⁴² Con il ristabilimento dello *status quo ante* propiziato dalla stabilizzazione del potere di Napoleone imperatore prima e dalla Restaurazione poi, le cappelle musicali rimaste in servizio nelle principali prevosture urbane ripresero a intervenire nella celebrazione solenne del vespro limitatamente alle maggiori solennità dell'anno liturgico,¹³⁴³ demandando al canto fermo dei chierici introdotto e inframezzato da versetti organistici l'ordinario disimpiego della liturgia vespertina domenicale.¹³⁴⁴ Solo la cappella musicale del Duomo transitò indenne fra le turbolenze della storia che imperversarono fra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento conservando intatto il proprio calendario di funzioni con obbligo di assistenza quotidiana della cappella, tuttavia le note peculiarità della prassi liturgico-musicale invalsa in cattedrale riservavano al repertorio e allo stile praticato per le celebrazioni pontificali e capitolari una nicchia non condivisa, per estetica e organico, da nessun'altra istituzione coeva. Nell'archivio musicale della Veneranda Fabbrica del Duomo si conserva tutta la musica per vesperi domenicali, solenni e festivi prodotta dai maestri della cattedrale che si distingue non solo per l'adozione dello stile pieno e di quello concertato a seconda del gradiente di solennità ma anche dall'organico previsto: due cori e due organi per le feste, un organo e una sola 'cappella' per le celebrazioni feriali e domenicali.

2.4. Il giro delle Quarantore e il culto eucaristico

Nata per fronteggiare necessità contingenti e subito interessata da un concorso di popolo vastissimo e trasversale,¹³⁴⁵ l'adorazione del Santissimo Sacramento solennemente esposto sull'altare nella formula delle Quarantore è stata una delle espressioni più caratteristiche della devozione milanese durante i secoli dell'età moderna. Il cappuccino padre Giuseppe da Ferno († 1556)¹³⁴⁶ nel 1536 ebbe l'intuizione d'istituire una forma di esposizione eucaristica itinerante della durata di quaranta ore, raccogliendosi in preghiera per il lasso di tempo che la tradizione della Chiesa ritiene sia intercorso fra la morte di Gesù sulla croce e la sua risurrezione,¹³⁴⁷ recuperando paraliturgie proposte negli stessi anni da padre Antonio Bellotti e dal fondatore dei barnabiti, S. Antonio Maria Zaccaria.¹³⁴⁸ Grazie alla predicazione efficace e instancabile di uno dei suoi ideatori, la devozione delle Quarantore si affermò presto oltre i confini della città ove fu

alla Messa Conventuale si canteranno secondo il solito, come anche il Vespro, quando non sia di feria non solenne») e di S. Maria presso S. Celso nei primissimi anni dell'Ottocento (ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, f. "Organo e Organisti dal 1800").

1342 Marni, *I fondi musicali napoleonici*.

1343 ACSA, f. "Pontificali". Il ruolo della cappella musicale della basilica santambrosiana prevede, negli anni '20 dell'Ottocento, che i musicisti siano convocati soltanto per una decina di vesperi solenni ogni anno.

1344 ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, f. "Organo e Organisti dal 1800". Il contratto d'assunzione stipulato fra l'amministrazione del santuario di S. Celso e il nuovo maestro di cappella Carlo Bigatti nel 1811 segnala l'obbligo di assistenza dei musicisti al vespro cantato soltanto nelle solennità e feste del Signore, della Madonna e nella memoria degli apostoli.

1345 *Lettera di un parroco vicentino ad un giovane cavaliere milanese che lo avea preventivamente richiesto di notizie istruttive riguardanti la così detta Orazione delle Quarant'ore*, [s.e.], [s.l.] 1794 e successiva ristampa riveduta *Notizie storiche della divozione delle quarant'ore originariamente istituita in Milano non che della devozione verso la Beata Vergine costantemente professata dai Milanesi. Seconda edizione*, Pirotta, Milano 1816. Secondo l'anonimo estensore della lettera l'intuizione di istituire le Quarantore fu del beato padre Giuseppe da Ferno, cappuccino, nel 1535 per implorare pace e serenità a Milano in occasione della morte del duca Francesco Sforza e successiva instabilità politica con possibili disordini provocati dagli scontri fra l'imperatore Carlo V e il re di Francia Francesco I.

1346 ARSENIO DA CASORATE SEMPIONE, *Vita del ven. padre Giuseppe Piantanida da Ferno cappuccino, primo propagatore delle sante Quarant'ore e apostolo della Controriforma*, Arti Grafiche Setti, Milano 1965

1347 *Lettera di un parroco vicentino*, p. 8: «L'oggetto, e lo scopo di codesta benemerita Orazione si è l'amore verso la persona adorabile di Gesù Cristo, e per meglio fissare la mente de' suoi divoti adoratori prende essa di mira quello spazio di tempo, nel quale il Divin Redentore stette veramente morto, dal momento cioè, che spirò l'anima sua santissima confitto il croce insino a quello del suo glorioso risorgimento».

1348 *Una data controversa nella storia religiosa di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», XXXIX (1912), pp. 253-59.

allestita per la prima volta, raggiungendo subito altri centri dell'Italia settentrionale e di lì fu recepita anche a Roma. La diffusione della pratica delle Quarantore si giovò del nuovo slancio promosso dal Concilio di Trento e dall'attuazione dei suoi decreti negli anni in cui la dottrina cattolica si opponeva fermamente al dilagare della teologia protestante della consustanziazione, dedicando catechesi e pii esercizi al Sacramento dell'altare nel quale Cristo è realmente presente.¹³⁴⁹ Archetipo del vescovo tridentino, S. Carlo Borromeo richiamò con le parole e con i gesti la centralità del culto eucaristico come occasione privilegiata per innalzare al Cielo preghiere d'intercessione o implorare la divina clemenza.¹³⁵⁰ Durante le visite pastorali compiute al suo vasto territorio metropolitano il Santo arcivescovo¹³⁵¹ principiava l'ispezione della chiesa con un momento di adorazione eucaristica: prima di esaminare il tabernacolo e le suppellettili sacre, il cerimoniale prevedeva che il presule – rivestito degli abiti pontificali rossi come previsto dal rito ambrosiano – sostasse per qualche tempo inginocchiato dinnanzi all'altare maggiore, offrendo ai fedeli convenuti un modello di costume cristiano e un'immagine edificante.¹³⁵² Al termine della visita pastorale il vescovo rilasciava al parroco e alla comunità le *ordinationes*, prescrizioni da attuare per adeguare il luogo di culto e gli arredi sacri alla normativa vigente, pena l'interdetto e l'impossibilità di celebrarvi le funzioni. Affinché si avesse in somma venerazione il Sacramento dell'altare e gli si tributassero i dovuti atti di adorazione, vennero istituite (o regolate, ove già esistenti) le confraternite del Santissimo Sacramento,¹³⁵³ sodalizi laicali incaricati di riverire adeguatamente l'Eucaristia attraverso la preghiera, la liturgia e il mantenimento strutturale e rituale dei luoghi di culto. L'assistenza collettiva della popolazione alle celebrazioni allestite all'interno delle chiese e alle processioni che muovevano per le vie della città da una parte, l'aggregazione di membri del patriziato e soggetti più in vista della borghesia urbana alle confraternite del Santissimo dall'altra, resero il culto del Sacramento il perno attorno cui ruotavano la morale, la sociabilità e la vita pubblica. Accompagnata dalla fioritura di panegirici, saggi di sacra erudizione, apparati effimeri, scintillio di centinaia di candele, ostensori argentati e musica, lungo il

1349 La devozione controriformistica per il Santissimo Sacramento è stata ben ricostruita nella monografia di AL KALAK, *Mangiare Dio*, sulla specificità del caso milanese e del ruolo chiave di S. Carlo Borromeo si rimanda a BORELLA, *Evoluzione storica della liturgia e del culto eucaristico*, pp. 337-65. L'autore mette in luce come «S. Carlo fu, a Milano, in Duomo, l'autore del trionfo della Eucaristia, in un momento in cui dai pretestanti era negata la presenza reale nella particola dopo la comunione» (p. 340).

1350 Sembra risalire ai tempi di S. Carlo la consuetudine di allestire a Milano prediche e solenni forme di adorazione eucaristica, anche nella modalità delle Quarantore, nei tre giorni del carnevale ambrosiano per evitare la degenerazione dei festeggiamenti carnevaleschi. GIAMBATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, Pietro Lancellotti 1759, pp. 43-4: «Anno fu questo [1570], ancorché si godesse in Italia di pace, lagrimevole per la guerra mossa da' Turchi alla Cristianità, essendosi ormai scoperta ed avverata la di loro intenzione contro di Cipro. A tal disavventura S. Pio V eccitò subito i Principi Cristiani alla difesa, e tutto il Cristianesimo ad implorare l'ajuto Divino. Per togliere da' suoi Sudditi ogni dissipamento s'indusse egli a proibire in Roma le maschere, gli spettacoli, e le feste profane, che si sogliono fare nel Carnevale. Minore non fu lo zelo di S. Carlo in questo bisogno della Cristianità. Colle più efficaci Lettere Pastorali promulgate in tutta la Diocesi promosse con gran fervore la divozione del suo Popolo per mezzo di frequenti processioni delle Scuole de' Disciplini, e dei Figlioli della Dottrina Cristiana, come pure con l'esposizione del Santissimo Sacramento nelle principali Chiese della Città fatta ne' dì festivi, applicandovisi l'indulgenza delle Quarant'ore, e ciò non fu senza effetto».

1351 *Le visite pastorali al tempo di San Carlo Borromeo*, MAJO, *S. Carlo Borromeo: vita e azione pastorale*; TURCHINI, *Le ordinazioni al sacerdozio nella diocesi di Milano*.

1352 GIUSEPPE CRISPINO, *Trattato della Visita Pastorale utilissimo à Prelati, e à Sudditi Ecclesiastici, Secolari, e Regolari. Nel quale si dà il modo facile di Visitare, e di essere visitati, e di eseguire i decreti della Visita*, Domenico Antonio Ercole, Roma 1695, pp. 154-55: «Volendosi dar cominciamento alla visita attuale, secondo la riferita Istruttione del Pontificale: *incipit Visitationem à Sanctissima Eucharistia*. Per questa visita si debbono accendere nell'Altare dove si asserva questo Divinissimo Sacramento, le candele precedentemente preparate, dall'Arciprete, Parroco, o altro, à cui spetta, vestitosi con la Cotta, e con la Stola, assistendo gli altri del Clero con la Cotta, e anche i Confratelli della Confraternita del Santissimo Sacramento, e Popolo, il Vescovo vestito col Rocchetto, con la Stola, con la Croce pettorale, col Piviale, con la Mitria pretiosa, e col Pastorale in mano s'incammina per dar principio à questa sagra santa attione. Gionto avanti l'Altare, dove si conserva il Santissimo Sacramento, darà ordine, che si apra il Tabernacolo, e nell'atto, che si apre, esso Vescovo così genuflesso, l'incensa trè volte, e poi intuona: *Tantum ergo Sacramentum*. E 'l Clero prosegue: *Veneremur cernui* ☩ e di poi s'alza, e s'accosta riverentemente». Si segnala solamente che, nel rito ambrosiano, il colore del piviale indossato dal vescovo per compiere l'ispezione del tabernacolo è il rosso perché nel rito proprio della chiesa milanese il culto eucaristico viene officiato in rosso e non in bianco.

1353 ZARDIN, *Confraternite e vita di pietà nelle campagne lombarde tra 500 e 600*, ID. *San Carlo Borromeo ed il rinnovamento della vita religiosa dei laici*.

XVII secolo l'adorazione eucaristica consolidò la propria posizione nei calendari liturgici milanesi alimentando la gara campanilistica che vedeva contrapposte le istituzioni ecclesiastiche della città. Perfezionando l'intuizione di un'adorazione eucaristica annuale itinerante proposta per la prima volta nel 1537 da padre Giuseppe da Ferno,¹³⁵⁴ in occasione del giubileo del 1575 e dell'estensione delle indulgenze giubilari alla città di Milano nell'anno successivo¹³⁵⁵ S. Carlo razionalizzò il giro delle Quarantore. Alla stregua di un pellegrinaggio urbano non dissimile dalle visite alle chiese romane prescritte per lucrare l'indulgenza plenaria,¹³⁵⁶ il Borromeo dispose la celebrazione continuativa delle Quarantore in trenta chiese della città seguendo un ideale itinerario che avrebbe consentito ai milanesi di consolidare la fede praticando quotidianamente l'adorazione eucaristica, mentre pellegrini e forestieri di passaggio avrebbero potuto beneficiare dei frutti spirituali prodotti dalla sosta devota dinanzi al Sacramento, dalle meditazioni

1354 *Lettera di un parroco vicentino*, pp. 19-26: «Accolto con generale ed unanime gradimento il divisato metodo della non prima usata preghiera, tal si fu l'impazienza, onde arsero allora i Milanesi per cominciarla solennemente, che non si ristettero dal darsi moto, finchè col consentimento e colla approvazione di tutta la città fu stabilito di celebrare nelle debite forme, e a norma dell'indizio, e dei suggerimenti del Padre Fra Giuseppe da Ferno per lo spazio di un anno intero la raccomandata orazione delle quarant'ore colla esposizione del Santissimo Sacramento da farsi seguitamente, e in giro per le diverse chiese della città. E cominciatisi senza ritardo nel Duomo stesso, ove con magnifico apparato e con segni di gran religione fu esposto alla pubblica adorazione l'Augustissimo Sacramento per ore quaranta consecutive, non è dicibile con quanto e quale frutto di vero compungimento l'affollato popolo quivi in distinte processioni accorrente ed assistesse ai sermoni che l'instancabile operajo apostolico veniva di mano in mano reiterando ad ogni ora, e prostrato innanzi al Santissimo Sacramento orasse piangendo e implorando misericordia e perdono. Terminatosi quella prima stazione in Duomo si proseguì collo stesso metodo l'esposizione delle quarant'ore in giro per le altre chiese della città, e fu maravigliosa cosa vedersi il Padre Fra Giuseppe precedere immancabilmente la fitta calca del popolo di chiesa in chiesa, e l'udirlo dovunque tuonar dal pergamo con sempre nuova facondia contro lo scorretto costume ed eccitare il ben disposto uditorio al pentimento dei commessi peccati, e alla filiale confidenza in quel Dio, che non la morte del peccatore, ma vuol sibbene che e' si converta, e viva in quel Dio di misericordia, che esaudisce i gemiti dei cuori umiliati e contriti. Mentre ondeggiava l'angustiata Milano fra il timore dell'invasione dei Francesi, e la speranza del divino soccorso con tanta asservanza profetizzato dal buon servo di Dio, né si restava dalla divota frequentazione della stabilita preghiera pubblica, quantunque non apparisse alcun raggio della sì sospirata pace, volle Iddio che negli inaspriti animi dei due possenti Monarchi, Carlo V e Francesco I, sottentrassero ai sentimenti di inimicizia e dispetto pensieri di concordia e miti affetti di unione fra loro: al che contribuirono iscambievoli uffizj mirabilmente le due insigne Regine Maria d'Ungheria vedova di Lodovico II, già Re d'Ungheria ed Eleonora attual moglie di Francesco I Regina di Francia, sorelle infra loro, e l'una e l'altra di sommi encomj degnissime. Queste due Austriache Principesse, come ne fa fede Lodovico Dolce nella vita di Carlo V, penetrate di dolore per lo spargimento di tanto sangue, che per arrabbiate guerre facevasi da lungo tempo, così si adoperarono l'una e l'altra di concerto, e presso il comune fratello Carlo V, e presso il rispettivo consorte e cognato Francesco I, che riuscì lor di ottenere una tregua di mesi sei, lo che avvenne in quest'anno medesimo 1537. Concertata la sospensione d'armi, il Delfino, che come già dicemmo, sceso era in Piemonte, e stava per piombare con tutto il suo esercito nello Stato di Milano, amò meglio che restasi colà inoperoso di dar volta, e rivalicati tostamente i monti si ridusse di bel nuovo con tutta la sua armata in Francia. L'inaspettata nuova di questa tregua, e del ritorno nelle Gallie di Enrico col minaccioso suo esercito, rincorò gli animi de' già abbattuti Milanesi per modo, che altro non si udivano che pianti di tenerezza e voci di giubilo sia nelle case, sia ne' sacri templi, sia nelle contrade della città, né non sapevano rifinire di pregar benedizioni al loro amatissimo Padre Giuseppe, le promesse del quale vedevano di già avverarsi con sì bei preludj di pace: lo che accenna anche il citato scrittore della sua vita (Bover) laddove dice: Vox enim oratio instituta fuit con paulatim bellorum tumultus coepit mitescere, sedatus armorum tumultus etc. E crescendo ognor più nel pubblico le concepite speranze di vedersi tutti per ispeciale favor divino sottratti alle sciagure della guerra si accalcarono maggiormente a gara i nobili, e cittadini nel proseguimento dell'orazione così patentemente benedetta da Dio, finchè nel seguente anno 1538 col favor della tregua, e più per l'efficace mediazione di Paolo III sommo Pontefice abboccatasi alle acque morte in Provenza i due bellicosi Monarchi, si concluse la bramata pace universale, che fu poi nel mese di giugno dello stesso anno pubblicata formalmente in Milano. Un così fausto avvenimento non solamente produsse gioja nel pubblico maggiore assai d'ogni passata inquietudine, ma eccitò negli animi dei pii vostri maggiori i più vivaci sentimenti di pietà e di riconoscenza verso Dio, che scampati avevali col favor del suo braccio pietosamente dalla imminente irreparabil rovina».

1355 *Lettera pastorale di Monsignor Illustrissimo et Reverendissimo Card. Borromeo Arcivescovo di Milano scritta al suo Popolo. Nella quale diffusamente si dichiara, che cosa sia l'Anno Santo del Giubileo, la Indulgentia, che si acquista, & quale preparatione si debba fare per pigliarlo con profitto spirituale*, Heredi di Antonio Baldo, Roma 1574.

1356 L'interpretazione di Milano come seconda Roma o *altera Roma* a partire dalla seconda metà del Cinquecento fu sostenuta da pratiche devozionali e pubblicazioni che descrivevano le sette maggiori chiese della città (Duomo, S. Ambrogio, S. Celso, S. Nazaro Maggiore, S. Stefano Maggiore, S. Lorenzo e S. Vittore al Corpo) come le basiliche stazionali dell'Urbe. Si vedano, ad esempio, MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano divisa in quattro libri*; GIUSSANI GIOVANNI PIETRO, *Libro delle Sette Chiese. Nel quale si discorre delle cause di questo santo istituto, e si descrivono le vite de' Santi titolari di queste Sette Chiese di Milano, con la nota de' corpi Santi, che sono in ciascuna, & il modo di orare in esse*, Pacifico Pontio, Milano 1593 e VILLA, *Le Sette Chiese, ò sieno Basiliche Stazionali della Città di Milano*.

offerte dai migliori predicatori e da sontuose esecuzioni musicali. Estesa a livello universale nel 1623 con la bolla *Æternus rerum conditor* di Urbano VIII,¹³⁵⁷ la pratica delle Quarantore nell'originaria veste del 'giro' cittadino sopravvisse anche a Milano sino agli inizi del secolo scorso,¹³⁵⁸ vivendo nella seconda metà del Seicento e in tutto il secolo successivo il momento più alto della sua riproposizione plurisecolare. Un opuscolo redatto da un cappuccino milanese e stampato in città attorno al 1730 rinnova il fervore per la devozione delle Quarantore fornendone, più che un inquadramento storico, la corretta predisposizione d'animo per approcciarsi all'adorazione del Santissimo Sacramento.¹³⁵⁹ Il flusso dei devoti milanesi e dei pellegrini forestieri era indirizzato verso le chiese dove di volta in volta erano in corso le Quarantore da almanacchi dedicati o generalisti che ne seguivano il giro fra i sestieri della città. A partire dagli inizi del Settecento la tabella del giro delle Quarantore corredeva almanacchi religiosi e civili mostrando la risonanza cittadina di una forma di devozione partecipata e gradita. Scorrendo i calendari si nota come la durata dell'esposizione eucaristica coprisse 40 ore senza soluzione di continuità, così da consentire la partecipazione al giro di oltre duecento chiese equamente ripartite fra parrocchie, conventi, monasteri e oratori di confraternita. *Il cieco indovino, o sia Almanacco sopra l'anno 1717*¹³⁶⁰ elenca 201 chiese in cui sarebbero state allestite le Quarantore, il numero aumenta di poche unità nella seconda metà del secolo, come mostrano almanacchi degli anni '50 e '70.¹³⁶¹ Indipendentemente dal numero ingentissimo dei luoghi di culto coinvolti nell'iniziativa, ciò che per tutto il Settecento resta invariato è l'idea di seguire un percorso di pellegrinaggio urbano che muovesse da un sestiere all'altro percorrendo ogni contrada e sostando in ogni chiesa pubblica per l'adorazione.¹³⁶² Il giro delle Quarantore non muoveva solo devoti e pellegrini ma costituiva anche un'occasione di introito economico supplementare per le chiese che allestivano l'esposizione eucaristica: l'elargizione di elemosine aumentava proporzionalmente allo sfarzo di candelieri, argenti, arredi, apparati effimeri e musica proposta in un momento annuale di visibilità straordinaria. Il contratto d'assunzione stipulato nel 1717 fra il maestro di cappella eletto della chiesa domenicana di S. Maria delle Grazie, Giovanni Perroni, e i frati del convento prevede che i musicisti intervengano al rito di esposizione eucaristica con cui si dava inizio alle Quarantore per cantare le litanie della Madonna e un mottetto, mentre alla benedizione conclusiva avrebbero dovuto eseguire le litanie e il *Tantum ergo*.¹³⁶³ Insieme alla festa patronale o alla celebrazione di eventi sovvenzionati da confraternite o famiglie di patronato, le Quarantore fornivano alle amministrazioni delle chiese il pretesto per esporre sull'altare gli arredi più preziosi e ingaggiare i musicisti più virtuosi a gloria del Santissimo Sacramento ed edificazione dei fedeli. A questo proposito gli editori milanesi resero disponibili, dalla metà del Settecento, guide turistiche *ante litteram* che corredevano di un profilo storico ed erudito l'elenco delle chiese in cui si sarebbe tenuta l'adorazione solenne delle Quarantore, invitando residenti, pellegrini e forestieri a seguirne l'itinerario per scoprire (o rivedere) insieme ai tesori spirituali anche quelli artistici. Tale consuetudine sembra essere stata inaugurata per il giubileo del 1750 con *L'anno del Giubileo 1750. Giornale sacro-istorico di*

1357 *Magnum Bullarium Romanum, a Beato Leone Magno usque ad S. D. N. Benedictum XIII, Opus absolutissimum [...] editio novissima* [...], Andrea Chevalier, Lussemburgo 1737, pp. 31-2.

1358 Con il termine della pubblicazione dei periodici *La settimana religiosa di Milano* (1895) e *Milano Sacro* (1907) si perdono le notizie circa il coordinamento delle giornate eucaristiche allestite dalle chiese cittadine complice anche il fatto che l'erezione di nuove parrocchiali nel suburbio e la progressiva annessione dei comuni indipendenti dei vicini Corpi Santi potrebbero aver reso difficoltoso l'allestimento di un calendario unitario per l'intera città di Milano.

1359 *L'orazione delle Sante Quarantore cioè il significato, l'istituzione ed il frutto di questa Santa Orazione con alcune divote preci da praticarsi avanti del Santissimo Sacramento esposto in forma di Quarant'ore. Opera composta, e data in luce da un Religioso Capuccino della Provincia di Milano. Dedicata all'Illustriss., e Reverendiss. Padre D. Gerardo Cinelli Fiorentino*, Giuseppe Gallo, Milano [1730ca.].

1360 *Il cieco indovino*.

1361 *L'anno del Giubileo 1750. Giornale sacro-istorico di Milano. Dove sul corso delle quarant'ore, si notano le cose in ogni chiesa più memorabili, con l'idea di continuare per questa via a spargere lumi, e semi della patria erudizione*, Pietro Malatesta, Milano 1750 e *La pellegrina celeste. Almanacco sopra l'anno 1774 nel quale con discorsi Eterei Celesti, Astronomici Letterali Fisici Naturali, vi sono le variazioni del tempo, ed altri Presaggi: L'ora dell'ingresso della Luna ne' segni del Zodiaco: Le annuali configurazioni de' Pianeti [...] Il tempo idoneo alle opere dell'Agricoltura. Con li Santi correnti a giorno per giorno, le Stazioni, e le Santiss. 40 Ore*, Stamperia Maganza, Milano 1774.

1362 Compulsando gli elenchi delle chiese coinvolte nel giro delle Quarantore lungo tutto il si nota come queste non venissero allestite negli oratori segreti – ovvero luoghi di culto ordinariamente non aperti al pubblico ma destinati alle devozioni delle congregazioni laicali – e, alternativamente, in molte chiese di confraternite dato il loro altissimo numero.

1363 ASMi, ArFR, b. 1401: «Il Sig.^r Perroni promette che nell'Esposizione del Venerabile p. le 40 Ore, quando saranno destinate alla nostra Chiesa di S.a M.a delle Grazie verrà co' Musicisti, e Strumenti a Cantare le Litanie di M.a Verg.ne con un Motetto, e nella deposizione del Venerabile terminate le 40 Ore, le Litanie, e il Tantum ergo, e il Canto secondo il solito».

Milano dove sul corso delle Quarant'ore si notano le cose in ogni chiesa più memorabili e proseguita poi per qualche decennio; la lettera dedicatoria anteposta alla *Descrizione sacra di Milano antico, e moderno. Regolata sul corso divoto delle Quarant'ore* (1761)¹³⁶⁴ esprime il duplice fine di tali iniziative editoriali: accompagnare autoctoni e visitatori nelle chiese di Milano nel momento di maggior splendore liturgico e artistico, coincidente con l'esposizione delle Quarantore.¹³⁶⁵

Sulla scorta dell'impostazione tridentina e borromaica coltivata e vivificata dagli arcivescovi che ressero l'arcidiocesi ambrosiana in età controriformistica, Milano si distinse come città eucaristica non solo per il giro delle Quarantore ma anche per le decine di funzioni allestite quotidianamente nelle chiese a lode del Santissimo Sacramento solennemente esposto sull'altare. Gli esercizi di pietà, le prediche, le cantate sacre e i *Tantum ergo* intonati al momento della benedizione alimentavano la devozione dei milanesi che vedevano nell'adorazione eucaristica, più che nella comunione sacramentale,¹³⁶⁶ il sostentamento della loro vita spirituale. Incrociando le informazioni reperibili sugli almanacchi stampati nel corso del Settecento con i documenti di prima mano emerge la preminenza del culto eucaristico su altre forme di devozione paraliturgica (tridui, ottavari e novene a santi di particolare devozione, prediche o recite del rosario). La ricchezza dell'offerta liturgica milanese quotidiana è mostrata dal già citato almanacco *Il cieco indovino* (1717). Sin dagli esordi della pratica delle Quarantore, l'esposizione solenne del Santissimo Sacramento poteva essere condizionata da circostanze contingenti liete o infauste; la stampa periodica e le fonti diaristiche milanesi ragguagliano circa il proseguimento di tali consuetudini anche nel XVIII secolo. Insieme alla celebrazione di messe di suffragio per le anime purganti, novene agli angeli custodi, alle processioni penitenziali verso i *fopponi* e l'ostensione del Crocifisso miracoloso della chiesa di S. Prassede, anche il Santissimo Sacramento poteva essere esposto e adorato per ottenere pace e prosperità: per propiziare la risoluzione favorevole negli scontri fra le armate austriache e quelle prussiane del 1759 fu indetto un triduo eucaristico nella basilica di S. Ambrogio *ad pacem petendam*.¹³⁶⁷ La gratitudine del popolo milanese per le vittorie militari riportate dalle armate imperiali,¹³⁶⁸ per la canonizzazione di santi venerati in chiese della città e per la creazione cardinalizia di membri del patriziato urbano¹³⁶⁹ potevano

1364 1761 *Descrizione sacra di Milano antico, e moderno. Regolata sul corso divoto delle Quarant'ore*, Giuseppe Mazucchelli, Milano 1760, pp. 3-4: «Poiché quest'anno 1761 ha da rimettersi al pubblico l'Opera del Sig. Bibliotecario Sormani, la quale va col titolo Passeggi Storico-Critici nella Città di Milano, siamo venuti in parere di lasciarne la Critica ad altro tempo, e darne qui la sola parte più divota a miglior agio di visitare le Chiese sul corso delle Quarant'Ore; dividendone la metà al principio dell'anno stesso 1761, e il rimanente a Giugno. Quando si loda la buona intenzione di chi viaggia per fare acquisto di quella prudenza, che va conforme all'assioma; Prudens, multorum qui mores vidit, & Urbes: altrettanto rincresce, che taluno sen viva quasi pellegrino, ed ospite in casa propria, e che talvolta l'Oltramontano venga ad insegnarci le cose nostre, e massimeché abbiamo le sorti noi di vivere in una tal Metropoli, che di equipararla non dubitò Ausonio alla Città Regina del Mondo. Come adunque l'Opera stessa cominciò con gli auspizj della piùssima, e nobilissima Dama la Signora Marchesa Donna Margarita Litta Calderara; così punto non si dubita, che nell'istesso corrente patrocinio debba continuare fin al totale compimento della medesima in pro della Gioventù nobile, e d'ogni persona più civile, e religiosa».

1365 Insieme alle più note opere di erudizione storico-artistica sulle chiese e i monumenti di Milano –TORRE, *Il ritratto di Milano* e LATUADA, *La Descrizione di Milano* – furono stampate operette più agili dedicate alla descrizione delle chiese della città indipendentemente dall'itinerario proposto dal giro delle Quarantore. Seguendo il calendario liturgico l'almanacco *Il Forastiere a Milano*, tratteggia i profili delle chiese nelle quali di volta in volta si sarebbero celebrate le funzioni.

1366 Benché il Concilio di Trento e S. Carlo postulassero la comunione sacramentale frequente, nella pratica settecentesca permanendo il precetto della comunione pasquale, l'accostamento al Sacramento dell'altare era demandato all'arbitrarietà dei confessori. Non era tuttavia ancora invalso il costume tardo ottocentesco e postconciliare della comunione domenicale o quotidiana.

1367 BORRANI, *Diario milanese*, N. 20 suss., p. 11: «a 11, 12, e 13 [maggio 1759] nell'Imperiale Basilica di S. Ambrogio per ordine dell'Ecc.ma Città fu celebrato un divoto Triduo per implorare felice successo alle Armi Austriache nella sovraddetta guerra col Re di Prussia, intervenendo ogni sera l'Ecc.mo Tribunale di Provisione, e nella terza sera anche l'Eccelso Generale Consiglio con tutte le Arti sotto ai proprj Confaloni per ricevere la benedizione col SS.mo Sacramento».

1368 BORRANI, *Diario milanese*, N. 18 suss. (1757), pp. 24-35: «Nella sera dello stesso giorno il Sig.r Can.co Gilardi di S. M.a Fulcorina fece cantare a più cori di Musica, e Sinfonia l'Inno Te Deum con la benedizione dell'Aug.mo Sacramento [in rendimento di grazie per una vittoria militare delle truppe austriache] e «In questa Parrocchiale de' SS. Vito, e Biagio al Carrobbio, Lunedì scorso, all'occasione della divota antica fonzione, che vi si celebra dagli Ascritti al pio Consorzio de' Morti, trovandosi esposto il Santissimo Sacramento, fu cantato da que' Sacerdoti solennemente il Te Deum in ringraziamento a Dio Signore delle suaccennate Vittorie riportate dalle Armi Imperiali-Regie».

1369 BORRANI, *Diario milanese* N. 20 suss.: «a 10 [ottobre 1759] i Sig.ri Marchese, e Conte Castelli per la promozione del loro fratello alla Sagra Porpora fecero rendere al Signor Dio solenni grazie nella Chiesa di S. Maria della Sanità dei PP. Ministri

essere parimenti espresse attraverso il canto, con «più Cori di Musica, e Sinfonia», di *Te Deum coram Sanctissimo*.¹³⁷⁰ Inoltre l'ultimo atto delle ricorrenze celebrate con maggior solennità erano i vespri cantati del «dopo pranso» che, protraendosi sino al pomeriggio inoltrato in una successione di salmi, mottetti e concerti strumentali, si concludevano con la benedizione eucaristica accompagnata dal *Tantum ergo* in musica.¹³⁷¹

2.4.1. Apparati, musica e processioni per le Quarantore e l'ottava del Corpus Domini

Più adorato che consumato nella comunione eucaristica, il Santissimo Sacramento solennemente esposto nell'ostensorio ha determinato la conformazione degli altari realizzati per chiese di Milano e giustifica la preponderanza del *Tantum ergo* sugli altri testi previsti dal messale come preghiera liturgica intonata dai locali maestri di cappella. In ottica funzionalista le ricorrenti esposizioni eucaristiche influenzarono la progettazione dei nuovi altari delle chiese della città e della diocesi secondo il modello voluto da S. Carlo per la cattedrale: il tabernacolo torna al centro del dossale dell'altare maggiore ed è sovrastato da un ciborio atto ad ospitare il crocifisso o l'ostensorio intronizzato.¹³⁷² La tradizione milanese è estranea all'innalzamento di macchine per le Quarantore perché il dossale dell'altare è già di per sé concepito come una macchina di marmi policromi in cui l'ostensorio è innalzato in gloria fra decine di candelieri e le prescritte statue dei due angeli adoranti. Giacché la liturgia ambrosiana non contempla la possibilità di esporre sull'altare i caratteristici busti reliquiari mitrati insieme al Santissimo Sacramento, il supplemento

degli infermi, vulgo Crociferi. [...] Anche della detta Chiesa poi maestoso insieme, e di buon gusto, fu l'apparato con vaghi intrecci di tocchiglia d'oro, e d'argento, con ricchi padiglioni agli Archi, e con illuminazione di Torcie. In quella dunque radunossi la più fiorita Nobiltà in gala, cui furono distribuiti 2 Sonetti, e Mons.^r Gallarati Vescovo di Lodi più volte nominato cantò la Messa, e l'Inno *Te Deum* coll'accompagnamento di moltissime scelte parti di Musica, e Sinfonia. Alla sera poi dello stesso giorno i detti PP. Crociferi vollero coronare una tal festa colla benedizione del SS.mo Sagramento, avendo invitato la detta Musica, e Sinfonia per le Litanie della B.V., per un Concerto, e per il *Tantum ergo*; onde in gran folla concorse il popolo a tal funzione».

1370 BORRANI, *Diario milanese*, N. 3 suss. (1741), pp. 36-42: «In ciascun giorno del detto Triduo [per la beatificazione di Alessandro Sauli] fu cantata solenne Messa accompagnata da 40 parti di Musica, e Sinfonia, come pure i Vespri doppio de' quali fu data la Benedizione del SS.mo Sagramento» e BORRANI, *Diario milanese*, N. 24 suss., pp. 3-5: «a 12, 13, e 14 [febbraio 1764] nella Chiesa di S. Antonio Abbate fu celebrato un solenne Triduo dai RR. Chier.ⁱ Reg.ⁱ Teatini ad onore del B. Giovanni Marinone del loro Istituto [...] Il primo giorno del detto Triduo fu specialmente distinto l'Emin.mo Sig.^r Card.^e nostro Arcivescovo vi si portò a celebrare la S.a Messa; quindi vi fu recitata Panegirica orazione, ascoltata dal med.^o, e da concorso indicibile di Popolo, in appresso il R.mo P. Generale di quell'Ordine cantò solenne Messa con iscelta Musica, e Sinfonia, e per ultimo nella sera diede lo stesso la Benedizione col SS.mo Sagramento».

1371 Si riportano, per brevità, due episodi tratti dagli anni estremi della cronaca di Borroni per mostrare come per mezzo secolo perdurarono le medesime consuetudini musicali e liturgiche nelle chiese di Milano. BORRANI, *Diario milanese* N. 6 suss., p. 38: «a 26, 27 e 28 [maggio 1745] fu celebrato un solenne Triduo nella Chiesa dei PP. Trinitarj Scalzi in Monforte in occasione d'essersi trasportata la miracolosa Imaginatione di M.a Verg.e di Caravaggio dall'antico suo Altare all'Altare Maggiore riabbellito con vaga Architettura, e scelti ornamenti. In ciascun dei detti 3 giorni fu recitata Orazione Panegirica, quindi fu cantata Messa a più Cori di Musica, e Sinfonia, e così pure i Vespri, doppio de' quali fu data col SS.mo la benedizione, coll'intervento alla detta Messa nel primo, e secondo giorno dell'Ecc.ma Città, e nel terzo dell'Ecc.mo Generale Consiglio, e con grande concorso di Popolo a tutte le dette Funzioni» e BORRANI, *Diario milanese* N. 38 suss. (1780), pp. 74-83: «Dopo questa venne cantata a più Cori di Musica, e Sinfonia la solenne Messa da Monsig.^r Erba Arciprete della Metropolitana con l'assistenza di altri 3 Canonici Ordinarij all'uso dei Pontificali della Metropolitana Medesima. Colla stessa Musica, e Sinfonia vennero cantati i Vespri, dopo de' quali Monsignor Olivazzi altri dei Canonici Ordinarij diede col SS.mo la benedizione e al di fuori poi della Chiesa fu replicata l'illuminazione, e la Sinfonia della sera antecedente. Anche i due giorni susseguenti 19 e 20 furono in qualche maniera solennizzati con quantità di Messe nella mattina, e con Musica per la benedizione del SS.mo la sera». Per l'occasione monsig. Pionni del Duomo compose testi poetici».

1372 *Constitutiones, et decreta sex prouincialium Synodorum Mediolanensium. Quas Carolus Borromaeus habuit. Ab anno domini 1565. vsque ad annum 1572.* Pio 4. Pio 5. & Gregorio 13. *Summis pontificibus. Hoc volumine, [...] praemissis vnique titulo summarijs contexta. Per Dominicum Zucchinettum à Suna, Instructionibus ecclesiasticæ fabricæ, & supellectilis suis locis, pro materia, quæ in eis tractatur, ratione, diuerso charactere adiunctis. Adiunctis in calce constitutionibus pontificijs, quarum in ipsis Concilijs mentio fit. Indice quoque rerum, & materiarum omnium ipsis Synodis, & instructionibus contentarum copiosissimo. Tractatu, de cura pestilentia: inter decreta Concilij Quinti Prouincialis inserto separatim post ipsum indicem collocato,* Francesco di Francesco Senese, Venezia 1598.

di sontuosità era ottenuto dagli apparati effimeri e dallo sflogorio di numerose candele di pregiata cera veneziana.¹³⁷³

Fra i beni di consumo necessari per conferire un adeguato grado di solennità all'esposizione eucaristica non vi erano solo candele, incenso e fiori ma anche la musica. I contratti stipulati con gli organisti e i maestri di cappella contemplavano fra gli obblighi dei musicisti di chiesa anche l'assistenza alle Quarantore, alla festa del Corpus Domini, alla sua ottava e in tutte le celebrazioni nelle quali vi sarebbe stata adorazione e benedizione eucaristica, oltre alle messe cantate della mattina e i vesperi solenni. Se le solennità calendarizzate – fra le quali si collocano le Quarantore e le esposizioni eucaristiche settimanali – consentivano di gestire le non molte maestranze operanti in città assicurando musicisti, strumentisti, organisti e maestri di cappella in numero sufficiente, il giovedì del Corpus Domini e la sua ottava rappresentano un *unicum* nel panorama musicale sacro meneghino, dal momento che ogni chiesa voleva decorare l'annua festa del Santissimo Sacramento con la debita pompa. Nel contratto stipulato fra gli amministratori della chiesa di S. Maria presso S. Satiro nel 1761 e l'organista Giovanni Battista Tagliabue si specifica che questi avrebbe dovuto suonare l'organo anche in ciascun giorno dell'ottava del Corpus Domini,¹³⁷⁴ le medesime condizioni vengono sottoscritte nel 1782 dal successore Luigi Gorè.¹³⁷⁵ Le confraternite del Santissimo Sacramento erano solite ricompensare con un supplemento l'organista della chiesa o stipendiare un proprio organista per disimpegnare le funzioni dell'ottava del Corpus Domini, le Quarantore o l'esposizione eucaristica mensile della seconda o terza domenica. Nella chiesa parrocchiale di S. Sisto nel 1707 e 1752 vengono eletti due organisti, Giovanni Maria Marchi e Giuseppe Castiglioni, aggregati alla locale confraternita del Santissimo da cui ricevono parte del salario per intervenire alle funzioni eucaristiche ordinarie e straordinarie;¹³⁷⁶ allo stesso modo il nuovo organista della chiesa di S. Maria alla Porta, Lodovico Mantegazza, nel 1770 viene assunto congiuntamente dal capitolo dei delegati amministratori e dalla confraternita del Santissimo con una distinta dei rispettivi obblighi.¹³⁷⁷ Ove era presente una cappella musicale stabile, l'ottava del Corpus Domini veniva contemplata nel novero delle funzioni cui i musicisti avrebbero dovuto partecipare: si ritrovano specifiche clausole nel contratto di assunzione stipulato nel 1754 fra la chiesa di S. Maria della Passione e Giovanni Battista Sammartini¹³⁷⁸ e in quello sottoscritto da Carlo Monza nel 1761 con i padri somaschi di S. Maria Segreta.¹³⁷⁹ Nelle chiese in cui una cappella musicale non è assunta stabilmente gli amministratori o i religiosi potevano scegliere di assicurarsi saltuariamente la prestazione di cantori e musicisti per l'ottava del Corpus Domini: nel 1723 gli agostiniani di S. Francesca Romana affidarono la composizione e direzione delle musiche al maestro di cappella di Corte, Giuseppe Vignati per la ragguardevole somma di 424 lire milanesi.¹³⁸⁰ Tra le innumerevoli funzioni allestite il giorno del Corpus Domini e durante la sua ottava si distinguevano, per sontuosità degli apparati e partecipazione corale dell'intera cittadinanza, la processione cittadina pomeridiana del giorno della festa, presieduta dall'arcivescovo con il concorso degli organi di governo, del clero regolare e secolare, dei militari e dell'aristocrazia,¹³⁸¹ e quella per la chiusura dell'ottava promossa

1373 I documenti di gestione delle confraternite del Santissimo delle chiese di Milano mostrano come nel XVIII secolo l'acquisto di cera costituisse la prima voce di spesa nei bilanci delle istituzioni ecclesiastiche. Oltre al consumo ordinario delle sei candele di cera accese sopra ogni altare tutte le volte che veniva celebrata una messa, le solenni esposizioni eucaristiche e l'innalzamento dei catafalchi per i funerali da nobile richiedevano il consumo di centinaia di candele supplementari collocate su candelieri, torchi e fanali.

1374 ASMi, AmFR, b. 1913.

1375 ASMi, AmFR, b. 1913.

1376 ASMi, AmFR, b. 1567.

1377 ASMi, AmFR, b. 1554.

1378 ASMi, ArFR, b. 302.

1379 ASMi, AmFR, b. 1554.

1380 ASMi, AmFR, b. 1926.

1381 Fra le molte attestazioni della processione cittadina del Corpus Domini se ne trascoglie una delle più tarde per mostrare come solo la furia anticlericale dei rivoluzionari francesi penetrati a Milano nel 1796 riuscì ad interrompere la manifestazione più ufficiale e allo stesso tempo corale della devozione eucaristica dell'intera società milanese. *Notizie dal Mondo* del 5 luglio 1791: «Giovedì scorso, ricorrendo la Festività del Corpus Domini, Sua Eccellenza Reverendissima il nostro Arcivescovo fece la Solenne Processione dell'Augustissimo Sacramento, cui intervenne S. M. Imp. coll'Arciduca Palatino Alessandro Leopoldo, e le Loro Altezze Reali i Serenissimi nostri Governanti col nobil seguito de' Signori Intimi attuali Consiglieri di Stato,

dalla Confraternita de' Nobili di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte. La processione cittadina del giorno del Corpus Domini muoveva dal Duomo e si dirigeva verso la basilica santambrosiana o, uscendo dalla cattedrale, vi faceva ritorno dopo aver attraversato alcune contrade dei sestieri di Porta Ticinese e Porta Comasina. Facendo cadere la barriera che separa l'interno dei luoghi di culto dalla spazialità urbana con i suoi canti, gli squilli di trombe e timpani, i «Cori di Sinfonia da fiato» e le salve d'artiglieria sparate dagli spalti del castello Regio-Imperiale al passaggio del corteo, la processione irrompe nel paesaggio sonoro milanese snodandosi per le vie della città e suggella l'immagine della società milanese, composita per ceto ed estrazione, che precede il Sacramento peregrinante.

Sopravvivono due descrizioni della processione eucaristica cittadina organizzata il pomeriggio della festa del Corpus Domini sugli spalti del castello Regio-Imperiale nel 1762 e 1763 da cui, pur non ricavando informazioni specifiche sull'assortimento delle compagini musicali coinvolti o sui repertori eseguiti, viene restituito lo spettacolare apparato decorativo che fu approntato. Nella seconda metà del XVIII secolo la processione eucaristica del Corpus Domini è ancora corredata da figuranti in costume che portano simboli e segni allegorici come praticato agli inizi del secolo precedente, nel momento di maggior teatralità della sensibilità religiosa controriformista.¹³⁸² A differenza della liturgia romana, il rito proprio della Chiesa di Milano ha conservato una maggior spettacolarizzazione ottenuta mediante gesti, arredi e rituali che rendono più efficace la comprensione del mistero. Le processioni eucaristiche cittadine per il giorno del Corpus Domini s'inseriscono nel solco espressivo di una liturgia costituita di ritualità e segni: insieme all'ostensorio, alle statue o agli stendardi sfilano figuranti in costume, carri allegorici ed iscrizioni mentre vengono intonati canti o eseguiti brani strumentali dalle «sinfonie da fiato».¹³⁸³ I cortei eucaristici cittadini del 1762 e 1763 seguono un disegno tematico: il primo anno il soggetto scelto è quello dell'inno *Pange lingua*,¹³⁸⁴ nel successivo sono le *misteriose comparse del vecchio, e del nuovo testamento*.¹³⁸⁵ Articolata in nove scene (*comparse*), la rappresentazione impreziosisce sinesteticamente la processione eucaristica attraverso squilli di trombe, zaffate d'incenso, simboli e cartigli che assecondano il gusto opulento dell'ultima parentesi dell'età della Controriforma.

La Confraternita de' Nobili con sede nella chiesa di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte, una delle più potenti e facoltose della città in ragione dello *status* dei suoi congregati, non badava a spese pur di offrire musica sontuosa e apparati imponenti per concludere in gloria l'ottava del Corpus Domini. Il *Diario milanese* restituisce nel 1747 una dettagliata descrizione della processione eucaristica e della messa

Ciambellani, e Dame, l'Eccellentiss. Congregazione Municipale, l'Illustriss. Collegio de' Nobili Giurisperiti Collegiati Conti Palatini, e Cavalieri del Sacro Romano Impero ec. ec.».

1382 KENDRICK, *The Sounds of Milan (1590-1650)*, pp. 384-385. L'autore trascrive il libello descrittivo de *La solennissima processione della Madonna di S. Giovanni in Conca di Milano, fatta l'ultima Domenica di Giugno 1604*, Filippo Lomazzo, Milano 1604 nel quale vengono descritti gli apparati approntati per l'occasione, i costumi e simboli allegorici dei figuranti e la musica eseguita in processione.

1383 Altri esempi di processioni arricchite da figuranti vestiti da angeli, figuranti e simboli era quella organizzata dalla Confraternita del Riscatto ospitata nella chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte dei padri Trinitari scalzi in occasione della liberazione di alcuni ostaggi cristiani caduti in mani turche. Il sacerdote Borrani descrive tale funzione più volte nel suo memoriale; si trascrive parzialmente la descrizione della funzione allestita nell'anno giubilare 1750: BORRANI, *Diario milanese*, N. 11 suss.: «a 20 [agosto 1750] seguì una cospicua, e divota Funzione fatta dai Padri Trinitarij Scalzi del Convento di S. Maria in Monforte per presentare all'Emin.mo Sig.r Card.e Arcivescovo, ed all'Eccell.ma Città alcuni Schiavi riscattati dalle catene dei Barbari [...] Ordine della Processione: La Scuola dei Santi Pietro, e Lino, La Scuola del Riscatto nella stessa Chiesa di Monforte con rappresentazione di Angioli, e Coro di Sinfonia, Una Scuola del Riscatto in Codogno Diocesi di Lodi, distante 37 miglia da questa Città, ricevuta dalla detta Scuola di Monforte nel di antecedente, a P. Romana, e questa ancora con Angioli, e Sinfonia, Un'altra Scuola del Riscatto in Salarano, Diocesi di Lodi, distante 17 miglia, ricevuta come sopra, e questa ancora con gli Angioli, e Sinfonia: La Scuola del Riscatto in S. Lorenzo di questa Città, con Angioli, e Sinfonia: La Scuola di S. Gio. Evangelista in P. Romana; I Padri Trinitarij accompagnati dai detti Schiavi: La Statua pietosa di Gesù sotto Baldacchino [...] In Duomo l'arcivescovo recitò un'orazione, intonò il Te Deum e un padre barnabita offrì un panegirico. Dopo di che la processione si rimosse verso la chiesa di S. Maria in Monforte». «Vaghi angioletti» accompagnano l'arcivescovo Pozzobonelli nel sontuoso corteo che lo scorta dal Palazzo Arcivescovile alla restaurata chiesa di S. Bernardino alle Ossa nel 1754 in occasione della liturgia di consacrazione. La notizia è riportata nel *Ragguaglio del solenne triduo celebrato nel mese di settembre dell'anno MMDCCCLIV*.

1384 L'inno *Pange lingua* rappresentato nelle seguenti mistiche comparse per la solenne processione del Corpus Domini.

1385 Il Sacramento eucaristico raffigurato nelle seguenti misteriose comparse del vecchio e del nuovo testamento per la processione del Corpus Domini.

solenne che la precedeva.¹³⁸⁶ Raccogliendo le memorie delle chiese e confraternite soppresse dal piano di riassetto giuseppino, nel 1784 Borroni annota altri elementi utili per conoscere gli usi della Confraternita de' Nobili di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte, fra cui le specifiche dell'abito dei confratelli, le funzioni e le processioni cittadine da questi promosse anche nell'ottava del Corpus Domini.¹³⁸⁷

2.4.2. *Tantum ergo*, mottetti e cantate eucaristiche: devozioni fra Sette e Ottocento

La quantità incalcolabile di esposizioni eucaristiche organizzate nelle chiese della città trova un riscontro concreto nei manoscritti musicali composti dai maestri di cappella milanesi, mostrando come il *Tantum ergo* fosse il testo intonato più spesso e di cui sopravvivono le testimonianze più numerose. Richiesto dal rito ambrosiano per l'incensazione che precede la benedizione eucaristica, si conservano del *Tantum ergo* intonazioni molto differenti per forma, struttura e organico a seconda dell'assortimento più o meno nutrito delle compagini vocali e strumentali e del grado di solennità della celebrazione. Estratto dall'inno *Pange lingua*, di cui costituisce le ultime due strofe, il *Tantum ergo* viene spesso musicato in forma bipartita alternando un primo tempo lento (*Tantum ergo*) ad un tempo veloce (*Genitori Genitoque*) che può prevedere anche un'implementazione d'organico nella seconda sezione. In aggiunta al testo prescritto dal rituale, sovente erano proposti durante l'adorazione eucaristica anche mottetti sacri latini o cantate devozionali in lingua corrente. Il mottetto eucaristico latino mantiene in uso lungo tutto il Settecento un repertorio testuale originariamente concepito per le funzioni celebrate nelle chiese delle monache, dove la comunione eucaristica era interpretata come il suggello delle mistiche nozze fra l'anima fedele e lo Sposo celeste perpetuando il *topos* del languido amor sacro in cui l'anima desiderosa incontra misticamente l'Amato nella comunione eucaristica.

Parallelamente alla produzione mottettistica, le Quarantore, le funzioni dell'ottava del Corpus Domini o i tridui di particolare devozione hanno incentivato la composizione di versi da intonare a lode del Santissimo Sacramento sotto forma di cantate o brevi oratori. Per contrastare gli stravizi degli ultimi giorni del carnevale romano e ambrosiano, in alcune delle chiese della città venivano allestiti esercizi spirituali e adorazioni eucaristiche in concomitanza del lunedì e martedì grasso per il rito romano e del giovedì, venerdì e sabato grasso per il rito ambrosiano.¹³⁸⁸ Nel santuario mariano cittadino di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso la predicazione del triduo penitenziale in concomitanza degli ultimi giorni del carnevale ambrosiano avveniva *coram Sanctissimo* e prevedeva, insieme a due sermoni, due o tre cantate d'intermezzo la cui esecuzione è attestata da fonti documentali almeno dal 1678¹³⁸⁹ e si protrae sino alla seconda metà del Settecento. Durante le quarantore straordinarie allestite nel 1695 nella chiesa gesuita di S. Fedele su

1386 BORRONI, *Diario milanese*, N. 8 suss., pp. 24-25: «a 8 [giugno 1747] ultimo giorno dell'Ottava del Corpus Domini seguì la solita Funzione della Nob.ma Scuola di S. Gio. alle Case rotte. Il di lei Prefetto, cioè il Sig.r Co. Plenip.o più volte lodato aveva fatto celebrare l'Ottavario con istraordinaria magnificenza, volendo ogni giorno alla Messa Cantata un gran numero di Professori di Musica, e Sinfonia, che talvolta furono 130, e fra questi un qualche soggetto sempre de' più eccellenti, o Forastieri; Onde innumerevole fu il concorso della Nobiltà, a commodo della quale oltre i soliti Choretti fu fatto disporre da S. E. un Palco in 2 ordini lavorato con simetria, e riccamente addobbato. Nel detto ultimo giorno poi ricevette prima l'abito della Confraternita da Mons.r Gallarati Vesc.o di Lodi, quindi dal Trono assistì alla Messa cantata dal detto M.r Vescovo, e poi fu fatta la processione con accrescimento di Musica, e di concerti di Sinfonia, portandosi il SS.mo dal detto M.r Vescovo, dietro cui seguiva S. E. in mezzo a due Cavalieri Confratelli».

1387 *Diario milanese*, N. 42 suss. (1784): «La Divisa si è un Rocchetto ricciato sovra i proprj abiti, di più un mantelletto di panno bianco, appesa al medesimo dalla parte sinistra una Medaglia rappresentante il Crocifisso, e la testa recisa di San Giovanni Battista, e per ultimo un cappello bianco in testa. Nelle funzioni più solenni tiene essa un luogo distinto tra le altre Confraternite, cioè in seguito alle med.e e presso il Clero Regolare. Nella detta sua Chiesa fa celebrare con isfanzo l'Ottava del Corpus Domini, terminandola poi con processione, in cui un numeroso accompagnamento di Suonatori, di Scuole, e di Religiosi viene portato il SS.mo nel recinto delle contigue Contrade. Nella sera del giorno di S. Croce portasi con numeroso Coro di Sinfonia al Duomo per accompagnare il Santo Chiodo dall'Altar Maggiore alla Sagrestia».

1388 *Il cieco indovino*, per il 1717 segnala giornate di esercizi spirituali carnevaleschi nelle chiese di S. Alessandro in Zebedia e S. Fedele per il triduo romano, in S. Maria presso S. Celso per il rito ambrosiano. Lungo il corso del secolo esercizi spirituali in preparazione alla quaresima vennero predicati in Duomo e nella chiesa di S. Sepolcro.

1389 ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, b. Ricapiti cassa 1678. Si conserva una nota di spesa per i tre musici «che hanno servito le Quarant'ore: Pelanda, Castoldino e Scanzino». Per la medesima occasione i ricapiti del 1686 attestano il coinvolgimento di quattro musici (soprano, alto, tenore e basso) accompagnati da due violini, un violone, organo e un cembalo che viene noleggiato.

istanza dei confratelli dell'Immacolata nel tre giorni del carnevale venne eseguito l'oratorio sacro *La manna*,¹³⁹⁰ unica attestazione nota nel panorama milanese di una forma musicale eucaristica più estesa delle cantate proposte annualmente in S. Celso per la medesima ricorrenza.

Due secoli di devozione eucaristica plasmarono la religiosità popolare milanese, tanto che i tentativi di razionalizzazione della società e della cultura promossi da Giuseppe II non incontrarono il favore incondizionato della popolazione, specialmente in materia di culto eucaristico, adorazioni e Quarantore: nel 1782 in Duomo vennero allestite ancora delle Quarantore straordinarie *ad pluviam petendam* alla presenza del clero regolare e secolare, del Consiglio della città e dei Tribunali.¹³⁹¹ Messa alla prova dal quinquennio ateo giacobino la devozione eucaristica dei milanesi venne traghettata nel nuovo secolo senza intiepidirsi, ma anzi rinnovando il trasporto che consentì di ristabilire la pratica del giro delle Quarantore già nel 1807.¹³⁹² Nonostante il culto razionalizzato e asservito alle esigenze del potere politico instaurato con l'insediamento dei francesi le funzioni statali allestite nella chiesa palatina di S. Gottardo in Corte si celebrassero in modo sbrigativo e superficiale, nel repertorio della cappella musicale di Eugenio di Beauharnais figurano anche due mottetti eucaristici mozartiani: uno il celebre *Ave verum* K 618, l'altro il medesimo testo intonato in un *contrafactum* sull'aria *Dalla sua pace* dal *Don Giovanni*.¹³⁹³ Quando la causa nazionalistica penetrò anche nella riflessione religiosa e liturgica, il culto eucaristico fu oggetto di sperimentazioni pionieristiche con la compilazione di sussidi o la composizione di testi italiani per accompagnare la celebrazione della messa di prima comunione dei fanciulli – basti citare il caso delle *Strofe per una prima comunione* composte da Alessandro Manzoni e musicate da Benedetto Neri negli anni '30 – che proprio nei primi decenni dell'Ottocento cominciò ad emergere nei calendari liturgici e nelle consuetudini delle chiese milanesi come una delle ricorrenze più attese e più sentite.¹³⁹⁴

2.5. L'oratorio sacro, la cantata e il mottetto

Insieme ad un repertorio vincolato ai luoghi canonici della messa e del vespro, i maestri di cappella e i musicisti di chiesa milanesi furono spesso impegnati nell'esecuzione di oratori sacri, cantate e mottetti. Retaggio dello zelo catechetico controriformistico, l'oratorio sacro e la cantata in un primo momento si giovarono della compresenza in città di gesuiti e oratoriani, successivamente trovarono nelle confraternite della Dottrina Cristiana,¹³⁹⁵ nei priori dei conventi e in anonimi benefattori una autonoma via di sussistenza che permise la sopravvivenza del repertorio paraliturgico sotto le volte delle chiese di Milano sino alle soppressioni di fine Settecento. Compilando un ideale compendio degli oratori e delle cantate sacre proposte nelle chiese e negli oratori cittadini fra la fine del XVII secolo e la seconda metà del successivo¹³⁹⁶ si colgono destinazioni e costanti tematiche che denotano l'uso milanese e sfatano la vulgata circa il ruolo capitale rivestito da alcuni ordini religiosi nella monopolizzazione degli allestimenti.¹³⁹⁷ Nell'agone sovraffollato di proposte musicali liturgiche, gli oratori e le cantate sacre riuscirono a resistere

1390 *La manna oratorio sacro ad onore del S.mo Sacramento fatto recitare da alcuni signori della Congregazione dell'Immacolata Concezione con occasione dell'apparato esposto nella chiesa di S. Fedele per le quarant'ore del Carnovale dell'anno 1695*, Heredi Ghisolfi, Milano 1695.

1391 *Notizie dal mondo* del 7 settembre 1782: «Per impetrare di nuovo dall'Altissimo la sospirata pioggia a riparo de' perniciosi effetti dell'attuale siccità jerlaltro s'incominciò in questa Metropolitana un solenne triduo con esposizione dell'Augustissimo Sacramento a modo dell'orazione delle 40 ore coll'assistenza di tutto il Clero Regolare e Secolare, che terminerà stasera coll'intervento dell'Ecc. Generale Consiglio e Tribunale di Previsione. Per domani poi sono state ordinate altre pubbliche preghiere in tutte le Chiese all'effetto medesimo».

1392 Dopo la sospensione forzata della pubblicazione dell'almanacco *Milano Sacro* a causa dell'irruzione giacobina e della successiva instabilità politica fra il 1797 e il 1806, nel 1807 l'editore Agnelli riprese la stampa dell'opuscolo che riporta, in apertura, il calendario liturgico annuale e il giro delle Quarantore.

1393 MARNI, *I fondi musicali napoleonici*.

1394 MARNI, *Le 'Strofe per una prima comunione' di Alessandro Manzoni e Benedetto Neri*.

1395 VISMARA, *Cantate per intermezzo*.

1396 Un primo tentativo di sguardo d'insieme su oltre mezzo secolo di produzione oratoriana milanese è stato condotto da FABRIZIO CHIRICO, *Parola e musica in scena: l'oratorio musicale a Milano tra il 1715 e il 1780*, «Comunicazioni sociali», XXII-2/3 (2001), pp. 331-443; il regesto più aggiornato dei libretti a stampa milanesi è stato compilato da LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento*.

1397 VACCARINI GALLARANI, *L'ambrosianità del contesto*.

giacché gli amministratori delle chiese, dei conventi e delle confraternite attuarono un piano di coordinamento e reciproco rispetto. Se l'esecuzione di oratori sacri come parte dei festeggiamenti per ricorrenze annuali o straordinarie – patronati, canonizzazioni o beatificazioni – viene meno nel secondo quarto del Settecento, il ciclo di cantate quaresimali proposte dalla congregazione del SS. Entierro,¹³⁹⁸ l'oratorio a conclusione del tempo di Natale patrocinato dalla confraternita dell'Immacolata in S. Fedele, le cantate eucaristiche nei tre giorni del carnevale ambrosiano in S. Maria presso S. Celso o le cantate d'intermezzo alla disputa teologica di S. Dalmazio continuarono ad essere allestite anche quando sembravano aver perso l'originaria funzione didascalica, quando il testo era diventato un pretesto per proporre nel formulario immutabile della liturgia le istanze del linguaggio musicale più aggiornato. Componendo oratori e cantate sacre i maestri di cappella milanesi mostravano di saper padroneggiare l'ampio spettro degli stili utili a rivestire di note i testi liturgici e religiosi. A fianco della polifonia osservata, della scrittura contrappuntistica e dello stile concertato, affrontando il repertorio paraliturgico i musicisti di chiesa intonano recitativi, arie e concertati che hanno struttura e proporzioni teatrali pur non praticando – salvo qualche eccezione – una parallela carriera operistica. La cristallizzazione di luoghi comuni e *topoi* letterari nei libretti degli oratori e nei testi di cantate e mottetti propizia l'importazione della più moderna pratica anche all'interno della liturgia attraverso le immagini dei trionfi celesti o del risveglio dei fenomeni atmosferici estremi, suggestioni che nel rispetto delle convenzioni vigenti dovevano essere musicate inserendosi nel fortunatissimo filone coevo della 'tempesta di mare'. Ancor più degli oratori e delle cantate, destinate a paraliturgie o occasioni d'ascolto extraliturgiche, sono i mottetti a caratterizzare la produzione dei maestri di cappella meneghini nella seconda metà del Settecento. Veicolando istanze proprie non della sfera profana o, peggio ancora, dell'immorale mondo teatrale, – come principiarono a stigmatizzare i primi riformatori, fra cui si annovera papa Benedetto XIV con l'enciclica *Annus qui nunc* – i maestri di cappella cercavano di conformare la propria produzione alla sensibilità artistica e culturale del momento, facendo in modo che alla moderna declinazione della spiritualità corrispondesse un repertorio musicale attuale ed efficace per penetrare nei cuori dei devoti della metà del Settecento. Benché l'introduzione del mottetto sacro preceda la riforma liturgica del Concilio di Trento, le mutate esigenze della ritualità tardobarocca fecero prosperare questo genere musicale negli ultimi decenni della lunga stagione controriformistica quando, consolidata la dottrina ed esaurito lo slancio di autoaffermazione identitaria, l'attenzione per la forma poteva prendere il sopravvento su un contenuto ormai assimilato. Nelle frequenti occasioni di ascolto di oratori, cantate e mottetti offerti la Chiesa si mostrava ancora magnanima dispensatrice di arte e di bellezza per chiunque avesse voluto varcare la soglia del tempio, indipendentemente dalla condizione sociale, economica o culturale. La militanza nelle fila delle cappelle musicali di cantori con trascorsi teatrali e maestri autori di lavori melodrammatici non portò l'opera in chiesa, attuando un volontario segno di profanazione del sacro recinto, ma riequilibrò la fisiologica tensione fra trascendente e immanente che caratterizza la ritualità liturgica.

2.5.1. L'oratorio sacro

L'azione didattica e catechetica avviata dal Concilio di Trento trovò attuazione attraverso il canto di laudi e cori popolari durante le esposizioni della Dottrina Cristiana anche nella città di Milano, dove Carlo Borromeo volle insediare membri della Compagnia di Gesù e della Congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri. Fra i mezzi di evangelizzazione e crescita spirituale a disposizione della predicazione controriformistica figura anche l'oratorio in musica, benché per fruizione e accesso risulti un prodotto destinato a una platea meno vasta dei coevi tentativi di diffusione di canti popolari ad uso confraternale. La produzione (o la conservazione) di libretti a stampa di oratori allestiti in chiese di Milano principia negli anni '70 del Seicento e perdura sino all'avvento dei rivoluzionari francesi, attestando la lunga durata di una pratica che si è spinta – pur con peculiarità dettate dalla situazione straordinaria – sino alla cappella reale di Eugenio di Beauharnais e alle accademie del neonato Imperial-Regio Conservatorio nei primi decenni dell'Ottocento. Le tematiche trattate dagli oratori sacri concepiti per le chiese di Milano sono

1398 VACCARINI GALLARANI, *Note a margine di un'edizione critica delle cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini*.

variegate e dipendono dal contesto entro il quale tali composizioni sarebbero state eseguite, muovendosi verso una spartizione razionale delle competenze che, incentivando la caratterizzazione, evitò sovrapposizioni o dispersione di forze. Il monopolio delle committenze gesuite e oratoriane nel capoluogo ambrosiano fu controbilanciato dagli ordini regolari maschili e dalle confraternite laicali: salvo rare eccezioni, le commesse di oratori sacri con cui decorare feste patronali, ricorrenze annuali e occasioni straordinarie arrivava dai priori dei conventi o dai capitoli delle confraternite.

2.5.1.1. Gli oratori in onore di S. Antonio di Padova e S. Tommaso d'Acquino e altri santi

I primi libretti noti di oratori approntati per chiese di Milano risalgono agli anni '80 del Seicento e testimoniano la devozione per le anime purganti praticata nella chiesa di S. Pietro Celestino, gestita dal ramo celestino della famiglia benedettina. Il locale maestro di cappella, Francesco Mazzucchelli, fra il 1679 e il 1686 musicò libretti di Domenico Angelo Manganoni¹³⁹⁹ sui *novissimi* che venivano eseguiti nei giorni precedenti all'inizio dell'ottava di Natale.¹⁴⁰⁰ Almeno fra il 1695 e il 1697 la confraternita di S. Anna con sede nella basilica collegiata di S. Stefano in Brolo solennizzava l'ultimo giorno dell'ottavario in onore della propria patrona con un oratorio: nel 1695 e 1697 fu riproposto *La sterilità felice* musicato dal maestro di cappella della basilica santambrosiana, Domenico Ambrogio Bramante, su testo del marchese Pietro Francesco Manfredi Trecchi di Cremona,¹⁴⁰¹ mentre nel 1699 fu proposto *Le glorie della Fede* su musica del maestro di cappella della basilica, Francesco Castelli.¹⁴⁰² I francescani conventuali di S. Francesco Grande e i minori osservanti di S. Maria della Pace promossero anche attraverso la recita di oratori sacri il culto di S. Antonio di Padova a conclusione della novena che precedeva la festa o dell'ottavario celebrato fra il 13 e il 21 giugno, o nella ricorrenza della memoria della S. Lingua di S. Antonio il 18 febbraio. Fra il 1703 e il 1732 nelle chiese francescane furono allestiti almeno 23 oratori la cui composizione era affidata ai maestri di cappella di S. Francesco Grande e S. Maria della Pace o «a un anonimo divoto» da identificarsi con qualche nobile dilettante.¹⁴⁰³ Con il centone *La morte delusa*¹⁴⁰⁴ del 1703 commissionato per la conclusione dell'ottavario che si celebrava nella chiesa di S. Francesco Grande in onore di S. Antonio di Padova principia la teoria degli oratori dedicati al Taumaturgo: *La gara delle virtù* di Francesco Castelli (1703), *Il depositario della divina onnipotenza* di Giovanni Battista Brevi (1709),¹⁴⁰⁵

1399 I frontespizi dei libretti lo dicono dottore in Filosofia e Medicina all'Università di Padova, aggregato all'Accademia degli Eccitati di Bergamo.

1400 *La nave del riscatto per l'anime purganti* (1680), *La luce nata al giusto. Oratorio a gloria dell'alme beate* (1681), *La forza della pietà e dell'amore* (1682), *L'anime purganti* (168.) e *I dolorosi sospiri dell'anime purganti* (1686). Nonostante non si siano conservati esemplari a stampa del libretto FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Francesco Agnelli, Milano 1744, p. 498, cita l'oratorio *I dolorosi pianti dell'anime purganti* su testo di Domenico Angelo Manganoni intonato da Francesco Mazzucchelli nel 1679 per la chiesa di S. Pietro Celestino.

1401 *La sterilità felice oratorio da cantarsi nella basilica, et insigne collegiata di S. Stefano Maggiore di Milano nell'ultimo giorno dell'Ottava di S. Anna. Composto dal sig. marchese Pietro Francesco Manfredi Trecchi, e consagrato al merito impareggiabile dell'ill.ma, ed ecc.ma sig.ra la signora d. Isabella Maria della Zerda, e d'Aragona [...]* e posto in musica dal sig. Domenico Ambrogio Bramante organista, e maestro di cappella nella Basilica di S. Vittore al Corpo de RR. monaci olivetani &c., Carlo Federico Gagliardi, Milano 1695.

1402 *Le glorie della Fede, della Speranza, e dell'amore per il conseguimento di Maria, a consolazione de' suoi Santissimi Parenti Gioachino, ed Anna. Oratorio sagro da recitarsi nell'insigne Basilica Collegiata di San Steffano in Broglio il giorno 3. Di Agosto 1699. Ultimo del Solenne ottavario istituito à gloria di Sant'Anna Madre della Madre di Dio [...]* Musica del Sig. Gio. Francesco Castelli Maestro di Capella nella sudetta Chiesa, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1699.

1403 Fra i nobili dilettanti che composero per devozione oratori sacri a Milano nella prima metà del Settecento spiccano Giacomo Macchi e Ignazio Balbi (cfr. SEIFERT, *Oratorios by composers active in Milan*). Come confermato da CELIDONIO, *Relazione della venuta*, p. 39, Ignazio Balbi era luogotenente dell'Amministratore generale delle Poste della Lombardia austriaca; la notizia trova conferma anche nella dedica anteposta alla partitura dell'*Oratorio della Madonna dei Sette Dolori* eseguito a Vienna alla presenza di Carlo VI nel 1720 (cfr. HERBERT SEIFERT, *Don Ignazio Balbi, Milanese dilettante, and his Oratorio della Madonna de Sette Dolori, dedicated to emperor Charles VI*, in *Barocco Padano XIV*, a c. di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, A.M.I.S., Como 2010, pp. 333-45).

1404 *La morte delusa. Oratorio da dirsi nell'insigne basilica di S. Francesco de Minori conventuali di Milano in occasione del regio ottavario. Posto in musica da diversi autori*, Ambrogio Ramellati, Milano 1703.

1405 *Il depositario della divina onnipotenza oratorio da recitarsi in musica nell'insigne basilica de RR. padri di S. Francesco di Milano. Nell'ultimo giorno del regio ottavario [...]* Posto in musica dal sig. Gio. Battista Brevi maestro di cappella in detta basilica, Agnelli, Milano 1709.

l'Oratorio (1716)¹⁴⁰⁶ e *L'innocenza difesa dal gran Santo di Padoa* (1719) di padre Francesco Antonio Urio,¹⁴⁰⁷ *La verità confessatasi* di Ignazio Balbi (1729)¹⁴⁰⁸ e l'adespota *La necessità soccorsa dal glorioso santo di Padoa* (1732).¹⁴⁰⁹ La novena in preparazione alla ricorrenza di S. Antonio di Padova veniva solennizzata con oratori composti dal maestro di cappella della chiesa o da devoti anche nel convento dei minori osservanti di S. Maria della Pace: *La fede vittoriosa* (1704)¹⁴¹⁰ e *Il reato innocente* (1710)¹⁴¹¹ di Giuseppe Scaccabarozzi, *La gara delle stagioni* di «un anonimo benefattore» (1715),¹⁴¹² *La morte in spavento* (1720),¹⁴¹³ *I portenti del zelo* (1722),¹⁴¹⁴ *Il doppio miracolo* (1726)¹⁴¹⁵ e *La probatica piscina* (1728)¹⁴¹⁶ di Giovanni Maria Marchi, *L'impiego degli anni ridotto a momenti* (1731)¹⁴¹⁷ e *La gara delle virtù* (1732)¹⁴¹⁸ di Giovanni Battista Corbella; i minori riformati di S. Maria del Giardino si aggregarono ai festeggiamenti nel 1713 allestendo, nel primo giorno dopo la festa del Taumaturgo, l'oratorio *L'innocenza giustificata*.¹⁴¹⁹ S. Antonio di Padova non è solo un santo da onorare nella sua festa titolare di giugno o nella ricorrenza della Santa Lingua,¹⁴²⁰ ma è stato portato come esempio di virtù e santità per le devozioni quaresimali: in S. Francesco Grande i martedì di quaresima del 1708 e 1709 furono cantati degli oratori composti da Giovanni Battista Brevi, maestro di cappella della chiesa, di cui sopravvivono alcuni libretti.¹⁴²¹

1406 Oratorio da cantarsi nell'insigne basilica de M. RR. PP. Minori Conventuali di S. Francesco in onore di S. Antonio di Padova [...] Poesia d'un Pastor Arcade. Musica del m. r. p. Francesco Antonio Urio, Agnelli, Milano 1716.

1407 *L'innocenza difesa dal glorioso santo di Padoa*. Oratorio da recitarsi nell'insigne basilica di S. Francesco nel giorno 20. di giugno 1719, ultimo del suo reale ottavario. Posto in musica dal p. Francesco Antonio Urio, Giacomo Agnelli, Milano 1719.

1408 *La verità confessatasi da un anima dannata per commando del gran Santo di Padoa a sollievo d'un suo divoto, oratorio da recitarsi nell'insigne Basilica di S. Francesco di Milano nel giorno 21 di giugno 1729 ultimo del suo reale ottavario. Dedicato alla singolare pietà e devozione dell'illustrissima signora [...] contessa D. Francesca Visconti Biglia marchesa del Sacro Romano Imperio, contessa del Borgo di Saronò [...].* Posto in musica dal sig. D. Ignazio Balbi dilettante etc, Giuseppe Agnelli, Milano 1729.

1409 *La necessità soccorsa dal glorioso santo di Padova*. Oratorio da recitarsi nell'insigne basilica di S. Francesco de PP. minimo Conventuali nel giorno 21. di giugno 1732 per Corona del suo reale Ottavario, Giuseppe Agnelli, Milano 1732.

1410 *La fede vittoriosa*. Oratorio da recitarsi in musica un giorno della novena, che si fa di S. Antonio di Padoua nella chiesa di S. Maria alla pace [...] Poesia del Moderato fra li Faticosi, e posto in musica da Giuseppe Scaccabarozzi, Giovanni Battista Beltramino, Milano 1704.

1411 *Il reato innocente difeso, e pubblicato con tre' portenti in uno dal glorioso santo de' miracoli Antonio di Padova*. Oratorio sagro da recitarsi il giorno 12. giugno ultimo della novena di esso santo nell'insigne basilica di santa Maria della Pace ... Posto in musica dal signor Giuseppe Scaccabarozzi, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1710.

1412 *La gara delle stagioni*. Cantata da dirsi ad onore del gran santo di Padova nell'ultimo giorno della novena, che si celebra nella chiesa de RR. PP. Minori Osservanti di S. Maria della pace [...] Posta in musica da un divoto benefattore, Beltramino, Milano 1715.

1413 *La morte in spavento*. Oratorio da cantarsi nell'ultimo giorno della novena di S. Antonio di Padova, che si celebra nella chiesa de' rr. pp. Minori Osservanti di S. Maria della Pace [...] Posto in musica dal sig. Gio. Maria Marchi, Beltramino, Milano 1720.

1414 *I portenti del zelo eloquente oratorio da cantarsi ad onore di S. Antonio di Padova nella chiesa de' RR. PP. Minori Osservanti di Santa Maria della Pace il giorno 22. giugno 1722 [...].* Posto in musica dal sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1722.

1415 *Il doppio miracolo*. Oratorio da cantarsi nell'ultimo giorno della novena che si celebra ad onore di S. Antonio di Padova nella chiesa di S. Maria della Pace. Dedicato all'insigne pietà de' suoi devoti, e posto in musica dal Sig. Gio. Maria Marchi organista della metropolitana e maestro di cappella della suddetta chiesa, Beltramino, Milano 1726.

1416 *La probatica piscina*. Oratorio, diviso in due parti; da cantarsi nell'ultimo giorno della novena, che si celebra ad onore di S. Antonio di Padova nella chiesa di S. Maria della Pace [...] e posto in musica dal sig. Gio: Maria Marchi organista della metropolitana, e maestro di capella della sudetta chiesa, Beltramino, Milano 1728.

1417 *L'impiego degli anni ridotto in momenti*. Oratorio da recitarsi ad onore di S. Antonio di Padova, nella Chiesa de' RR. PP. Minori Osservanti di S. Maria della Pace, nel giorno 12. di giugno 1731. Dedicato alli divoti benefattori, posto in musica dal sig. Giovanni Corbelli, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1731.

1418 *La gara delle virtù nel render immortale l'ammirabil lingua di Sant'Antonio da Padova ...* Oratorio sacro da recitarsi in Santa Maria della Pace [...] il giorno 6. di giugno 1732 [...] Posto in musica dal sig. Giovanni Corbelli organista, e maestro di capella, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1732.

1419 *L'innocenza giustificata nelle sue accuse sotto la protezione di Santo Antonio di Padova*. Oratorio da recitarsi nella Chiesa de RR. PP. Riformati di Santa Maria del Giardino il giorno 14. giugno 1713. Posto in musica dal sig. Antonio Negri [...] Dedicato al [...] marchese Don Pirro Visconti, Federico Bianchi, Milano 1713.

1420 Si è conservato per il solo anno 1700 il libretto dell'oratorio *Il martire del desiderio* commissionato dalla confraternita di S. Antonio ospitata nella chiesa parrocchiale di S. Giovanni in Laterano che, a quell'altezza cronologica, faceva celebrare un ottavario in onore del Santo.

1421 Posto che tutte le partiture sono andate perdute, come per la maggior parte degli oratori milanesi, per il ciclo del 1708 sopravvive il solo libretto dell'oratorio del quarto martedì di quaresima (*L'innocenza difesa dal gran santo di Padoa*), mentre per il 1709 si hanno i libretti degli ultimi tre martedì: *I sacri amplessi fra Dio bambino e S. Antonio da Padoa*, *Davide al Tibirinto* e *La morte delusa*. Il libretto dell'oratorio del 1708 venne intonato nel 1719 dal maestro di cappella di S. Francesco Grande, p. Francesco Antonio Urio, per la conclusione dell'ottavario di giugno in onore di S. Antonio.

Come i francescani allestivano oratori in onore non del fondatore del loro ordine ma di S. Antonio di Padova, così i domenicani di S. Maria delle Grazie non celebravano con sacri componimenti S. Domenico ma S. Tommaso d'Acquino affidando la composizione delle musiche ora ai maestri di cappella titolari, ora a musicisti di chiara fama: nel 1709 e 1711 un autore che è rimasto anonimo intonò i libretti *Megea delusa*¹⁴²² e *La gara d'amore*,¹⁴²³ Francesco Antonio Messi compose *L'ombre svelate* nel 1717,¹⁴²⁴ Giovanni Perroni *L'impegno delle virtù* nel 1718¹⁴²⁵ e Francesco Gasparini *l'Ecloga sacra* nel 1722.¹⁴²⁶ Anche altre famiglie religiose solennizzavano con oratori sacri la propria festa patronale o ricorrenze legate a santi di particolare venerazione degli ordini. I servi di Maria nella loro chiesa di S. Maria dei Servi celebravano con oratori sia la domenica di Passione¹⁴²⁷ che il loro correligionario S. Pellegrino Laziosi.¹⁴²⁸ L'allestimento di oratori sacri può coronare i festeggiamenti straordinari dedicati a santi di nuova nomina: i teatini salutano nel 1713 con l'oratorio *Augurj di Pace*¹⁴²⁹ musicato da Giuseppe Vignati la canonizzazione di Andrea Avellino, l'anno successivo i cappuccini del convento dell'Immacolata fuori Porta Orientale commissionarono ai fratelli Perroni la musica per l'oratorio *La santità coronata*¹⁴³⁰ dedicato alla recente ascrizione al catalogo dei santi del loro correligionario Felice da Cantalice. Esulando da ottavari, novene e eventi straordinari, talune feste patronali potevano essere celebrate anche con l'esecuzione di un oratorio sacro,¹⁴³¹ specialmente nel tentativo d'instaurare una nuova devozione in città come si fece nel 1724 per S. Giovanni Nepomuceno, sottolineando con celebrazioni e musica il culto importato dalle truppe asburgiche nella collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala.¹⁴³²

1422 *Megea delusa*. Oratorio consacrato all'angelica Dottrina del Quinto Dottore della chiesa S. Tomaso d'Acquino dal sagro studio de padri di S. Maria delle Grazie di Milano da recitarsi nella loro chiesa l'anno 1709, Milano, Agnelli 1709.

1423 *Le gare d'amore tra' il premio di Cristo, et il merito di s. Tomaso d'Aquino espresse sotto la croce allorché il Crocefisso autentico, & encomio la dottrina del Santo, con quel celebre elogio: bene scripsisti*. Oratorio consagrato all'illustrissimo signore il signor don Diego Ordogno de Rosales, Federico Bianchi, Milano 1711.

1424 *L'ombre svelate*. Oratorio da cantarsi nella chiesa ducale di Santa Maria delle Grazie. In occasione si solennizza da pp. lettori, e studenti di detto convento la festa dell'Angelico loro maestro, e quinto dottor della chiesa S. Tommaso d'Acquino. E da medesimi consacrato al reverendissimo padre F. Tommaso Bonaventura Boldi dell'ordine de predicatori, maestro di sac. teologia, ed inquisitore generale di Milano, suo Stato, e dominio &c. Poesia di T. A. R. posta in musica dal sig. cavaliere Antonio Francesco de Messi maestro di Capella della chiesa di Santa Maria della Rosa &c, Federico Bianchi, Milano 1717.

1425 *L'impegno delle virtù*. Oratorio da cantarsi nella chiesa ducale di Santa Maria delle Grazie. In occasione si solennizza da pp. lettori, e studenti di detto convento la festa dell'Angelico loro maestro, e quinto dottor della chiesa S. Tommaso d'Aquino. E da medesimi consacrato all'eminentissimo, e reverendissimo signor cardinale Benedetto Erba Odescalco arcivescovo di Milano &c. Poesia di T.A.R. posta in musica dal sig. Giovan Perroni maestro di capella della detta chiesa, Federico Bianchi, Milano 1718.

1426 *Ecloga sacra a tre voci del sig. Francesco Gasparini virtuoso dell'eccellentissimo principe Borghese [...] in lode dell'angelico quinto dottore S. Tommaso d'Aquino, che si canterà nella chiesa ducale di S. Maria delle Grazie [...] dalli RR. padri, e giovani dello studio del sopradetto convento in quest'anno 1722*, Federico Bianchi, Milano 1722.

1427 Un autore che è rimasto anonimo intonò nel 1717 il libretto *Maria Vergine contemplata in due de' suoi sette dolori*. Oratorio da cantarsi nella chiesa de' RR. PP. Servi di Milano l'anno 1717. In occasione del solito settenario che si celebra nella settimana di Passione in memoria de' Sette Dolori di Maria Vergine. Dedicato all'illustrissimo sig. Conte Antonio Calderari questore ordinario, Francesco Agnelli, Parma e Milano 1717, l'anno successivo i religiosi affidarono ad Antonio Negri, definito sul frontespizio «Maestro di Capella de' PP. Teatini di S. Antonio, & di altre Chiese &c», la composizione dell'oratorio *Maria compatita ne' suoi dolori*. Oratorio da cantarsi nella chiesa de' r.r. p.p. servi di Maria Vergine in occasione del solito settenario, che si celebra nella settimana di passione in memoria de' sette dolori di Maria Vergine il sabbato dell'anno 1718, Agnelli, Milano 1718.

1428 Divenuto maestro di cappella della chiesa dei Servi dopo aver composto nel 1718 l'oratorio per la festa della Passione, Antonio Negri nel 1722 ricevette dai serviti la commissione dell'Oratorio ad onore di s. Pellegrino Laziosi.

1429 *Augurj di pace nella canonizzazione del B. Andrea Avellino, da cantarsi nella chiesa de' R.R. Padri Chierici Regolari, in occasione, che si trasporta in suddetta chiesa l'Accademia de' Faticosi*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1713.

1430 *La santità coronata ovvero il trionfo de' tre fiori, il giglio, la violetta e l'eliotropio, come espressivi de' tre voti castità, povertà ed ubbidienza, per l'oratorio da cantarsi in ossequio di San Felice da Cantalice nella chiesa de' RR. PP. Capuccini in Porta Orientale di Milano il maggio del 1714 nell'ultima giornata del solenne ottavario. Consagrato al merito sublime di [...] D. Maria Margarita Visconti Borromea Arese*. Poesia dell'ill.mo [...] Francesco Gazinelli. Posto in musica dalli signori fratelli Perroni, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1714.

1431 Gli amministratori del Luogo Pio di S. Giuseppe in Porta Nuova erano soliti celebrare la ricorrenza del proprio santo titolare a marzo e luglio con un oratorio: si conserva il libretto dell'oratorio *Morte di S. Giuseppe oratorio sacro da rappresentarsi nella chiesa di detto santo in P. Nona il giorno 4. del mese di luglio dell'anno 1708*, Gagliardi, Milano 1708.

1432 Radunando le forze dei migliori musicisti di chiesa operanti in città, compresi alcuni giovani emergenti (Giovanni Battista e Giuseppe Sammartini, Ignazio Balbi, Giacomo Cozzi, Francesco Fiorino, Giovanni Maria Marchi, Giuseppe Paladino e Angelo Maria Scaccia), nel 1724 le truppe imperiali insediarono nella collegiata di S. Maria della Scala il culto per il loro santo protettore, Giovanni Nepomuceno, con l'oratorio centone *La calunnia delusa*.

Dal confronto con i libretti e le fonti antiche si rileva come la razionalizzazione di incarichi, cantori, musicisti e maestri di cappella coinvolgesse anche l'allestimento di oratori sacri, ottimizzando gli sforzi ed evitando sovrapposizioni che non avrebbero frammentato soltanto i devoti avventori ma anche le maestranze coinvolte nelle esecuzioni. Le solennità e feste del Signore, le memorie liturgiche e le giornate di precetto vedevano i musicisti di chiesa assorbiti dal disimpiego delle messe cantate del mattino e del vespro «al dopo pranso», funzioni che combinando la ritualità sontuosa della liturgia solenne e l'apporto dei consueti «più Cori di Musica, e Sinfonia» fra *ordinarium* e *proprium Missa*, salmi del vespro, mottetti e sinfonie non avrebbero lasciato spazio e la adeguata predisposizione per l'ascolto di un oratorio. Esigenze pratiche sembrano giustificare la pianificazione degli oratori nelle domeniche comprese negli ottavari, nelle novene, in giorni feriali o in ricorrenze liturgiche che non vedevano l'impegno concomitante di tutti i cantori e musicisti della città. Gli oratori dedicati a S. Antonio di Padova trovano collocazione non il giorno della festa ma nella novena che la precede o nell'ottavario che la segue perché il 13 giugno, giorno che il calendario liturgico dedica al Taumaturgo, nelle chiese francescane sarebbero state cantate messe solenni e vesperi; gli oratori promossi in S. Stefano in Brolo dalla congregazione di S. Anna chiudono il suo ottavario il 3 agosto. Allo stesso modo la congregazione dell'Immacolata ospitata nella chiesa gesuita di S. Fedele allestisce – almeno fra il 1711 e il 1726 – un oratorio dedicato ai misteri del Natale il giorno della Cristoforia (7 gennaio) per evitare sovrapposizioni con le numerose funzioni devozionali calendarizzate in varie chiese della città nella novena di Natale, il giorno della solennità e nelle successive feste che si susseguono sino all'Epifania.

2.5.1.2. Gli oratori di Natale della Congregazione dell'Immacolata in S. Fedele

Nella spiritualità milanese settecentesca il tempo di Natale e il periodo penitenziale della quaresima erano momenti dell'anno liturgico in cui si concentravano oratori sacri promossi indifferentemente da chiese parrocchiali, conventi e confraternite sfruttando la chiusura forzata dei teatri e la riduzione delle funzioni nella stagione penitenziale della quaresima. Ad eccezione dell'oratorio *La contesa delle stagioni*, eseguito nella chiesa parrocchiale di S. Calimero il 31 dicembre 1706¹⁴³³ e di un paio di allestimenti dai domenicani di S. Maria della Rosa,¹⁴³⁴ fu la confraternita dell'Immacolata in S. Fedele ad assumersi la prerogativa di commissionare, sovvenzionare e approntare oratori sacri il giorno della Cristoforia affidando la commissione delle musiche al locale maestro di cappella, ad altri compositori attivi in città o a musicisti di passaggio da Milano per seguire contemporanei allestimenti teatrali. La musica degli oratori *L'inferno a consiglio* (1711),¹⁴³⁵ *L'amor fra gli amori* (1712),¹⁴³⁶ *I fiori in contesa* (1717)¹⁴³⁷ e *Le virtù al presepio* (1718)¹⁴³⁸ fu composta «dal rev. Sig. G. M.», probabilmente il nobile ecclesiastico e dilettante don Giacomo Macchi. La confraternita dell'Immacolata affidò all'organista del Duomo, Giovanni Maria Marchi, la commissione di quattro oratori per la Cristoforia: *Oratorio per il SS. Natale* (1719),¹⁴³⁹ *L'angelo a pastori* (1721),¹⁴⁴⁰ *La colpa*

1433 *La contesa delle stagioni*, in qual debba nascere Gesù Bambino. Oratorio da recitarsi nella parrocchiale basilica di S. Calimero l'ultimo di dicembre 1706. Posto in musica dal sig. Antonio Negri suonatore di violoncello, Ambrogio Ramellati, Milano 1706.

1434 Nella chiesa di S. Maria della Rosa, affidata alle cure dei padri predicatori, nel 1713 e 1714 vennero allestiti degli oratori – o forse delle cantate – nell'ambito della novena di Natale le cui musiche furono composte dal locale maestro di cappella Francesco Antonio Messi: *Il mondo sollevato dalle presenti calamità* (1713) e *Poesie sacre da cantarsi nella Novena del SS.mo Natale* (1714).

1435 *L'inferno a consiglio* oratorio sacro da recitarsi il giorno 7. gennajo 1711. nell'insigne congregazione dell'Immacolata Concezione della Beata Vergine eretta nella Casa professa di S. Fedele ... poesia, e musica del m. rev. sig. G.M, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1711.

1436 *L'amor fra gli amori* oratorio sacro da recitarsi il giorno 7. gennajo 1712 nell'insigne congregazione dell'Immacolata Concezione della Beata Vergine eretta nella Casa professa di S. Fedele [...] Poesia, e musica del m. rev. sig. G.M, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1712.

1437 *I fiori in contesa per formar corona a Gesù Bambino nato nella stalla di Betlemme*. Oratorio da recitarsi il giorno 7. gennajo 1717. nella veneranda Congregazione della Beata Bergine eretta nella Casa professa di S. Fedele de' rr. pp. della Compagnia di Gesù. Poesia e musica del molto rev. sig. dottore G. M, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1717.

1438 *Le virtù al presepio* oratorio da recitarsi il giorno 7. gennajo 1718. nella veneranda congregazione della Beata Vergine eretta nella Casa professa di S. Fedele [...] poesia, e musica del sig. dottore G.M, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1718.

1439 *Oratorio per il SS.mo Natale da cantarsi nella congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella Casa professa di S. Fedele [...] il dì 6. genaro 1719*. Musica del sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana, Domenico Bellagatta, Milano 1719.

1440 *L'angelo a pastori*. Oratorio da cantarsi nella congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella Casa professa di S. Fedele [...] il dì 7. gennajo 1721. Musica del sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana, Domenico Bellagatta, Milano 1721.

originale piangente (1723)¹⁴⁴¹ e *Li elementi in gara* (1724).¹⁴⁴² Per due volte la confraternita si rivolse al maestro di cappella al soldo della congregazione del SS. Entierro: nel 1720 scriverà Giovanni Perroni per il *Dialogo pastorale a gloria del nato Redentore*¹⁴⁴³ e nel 1726 Giovanni Battista Sammartini per *Gesù bambino adorato dalli pastori* (1726).¹⁴⁴⁴ La partitura di Sammartini circolò per quasi un trentennio e venne riproposta dagli oratoriani di S. Maria di Galliera di Bologna nel 1734¹⁴⁴⁵ e il 4 febbraio 1754 nel palazzo apostolico di Forlì per la ricorrenza patronale della Beata Vergine del Fuoco.¹⁴⁴⁶ Come l'oratorio sammartiniano varcò i confini della Lombardia austriaca esportando nello Stato Pontificio un saggio della produzione meneghina inserendosi in una dialettica con la pratica bolognese, così nel 1722 l'estetica veneziana, incarnata da Antonio Vivaldi, poté raggiungere i maestri di cappella e il pubblico milanese non solo attraverso l'allestimento de *La Silbia* al Teatro Regio-Ducale¹⁴⁴⁷ ma anche con la commissione dell'oratorio *L'adorazione delli pastori* per la Cristoforia del 1722.¹⁴⁴⁸ L'apporto della lezione vivaldiana si rivelerà decisiva per il superamento della retorica tardo-secentesca e la transizione verso lo stile galante.

2.5.1.3. Gli oratori quaresimali e le Passioni

Se il primato dell'oratorio sacro negli anni '30 del Settecento cominciò ad essere messo in discussione dalla cantata e dal mottetto, dal frequente allestimento di messe e vesperi con decine di cantori e strumentisti che polarizzavano il panorama musicale cittadino, la produzione oratoriana in contemplazione dei misteri della passione e morte di Cristo prosperò sino alle soppressioni giacobine in virtù della fortuna della tematica e della chiusura dei teatri nel periodo quaresimale. Benché non paragonabili alle repliche quotidiane delle opere, trattenimento serale prediletto dalla nobiltà meneghina e perno della sociabilità della classe dirigente, l'appuntamento settimanale con gli oratori quaresimali offriva agli avventori dei teatri una valida alternativa che era al contempo spunto per la crescita spirituale e ascolto dei migliori «primi uomini» disponibili sulla piazza cittadina, impegnati a cantare arie e recitativi modellati in una successione non dissimile dalla coeva produzione melodrammatica. Fra il 1706 e il 1715 il maestro di cappella della chiesa teatina di S. Antonio Abate, Giovanni Battista Brevi, musicò alcuni oratori quaresimali per la congregazione della Madonna del Suffragio su testi che insistono sul compianto al Cristo morto;¹⁴⁴⁹ la medesima confraternita affidò al dilettante Ignazio Balbi la composizione de *La Passione*, oratorio da eseguire la sera del giovedì santo del 1735.¹⁴⁵⁰ La celebrazione dei Sette Dolori di Maria, ricordata nella domenica di Passione o nella festa dell'Addolorata in settembre, offrì alla confraternita dei SS. Rocco e Romano in Porta Orientale il pretesto per commissionare oratori sacri a tema al maestro di cappella del santuario di S. Celso, Giovanni Lorenzo Fascetti, nel 1779¹⁴⁵¹ e a Francesco

1441 *La colpa originale piangente alle culle del Redentore, oratorio sacro da recitarsi il giorno 8. di genaro 1723 nella congregazione dell'Immacolata concezione eretta nella casa professa di S. Fedele de' RR. PP. della compagnia di Gesù. Musica del sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana*, Giuseppe Agnelli, Milano 1723.

1442 *Li elementi in gara nell'osequio di Gesù Bambino. Oratorio da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella Casa professa di S. Fedele [...] il giorno 7. genaro dell'anno 1724. Musica del sig. Gio. Maria Marchi*, Domenico Bellagatta, Milano 1724.

1443 *Dialogo pastorale a gloria del nato Redentore da recitarsi il dì 7. gennaio 1720. nella ven. Congregazione dell'Immacolata Vergine posta nella Casa professa di S. Fedele*, Domenico Bellagatta, Milano 1726.

1444 *Gesù bambino adorato dalli pastori. Oratorio da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella casa professa di S. Fedele de' RR.PP. della Compagnia di Gesù il giorno 11 gennajo 1726. Musica del sig. Gio. Battista S. Martini*, Eredi di Domenico Bellagatta, Milano 1726.

1445 *Gesù Bambino adorato da' pastori. Pastorale da cantarsi nell'oratorio de' PP. della Congregazione di San Filippo Neri detti della Madonna di Galiera. Musica del signor Giambattista San Martini*, Stamperia Bolognese di S. Tomaso d'Acquino, Bologna 1734.

1446 *Gesù Bambino adorato da' pastori. Pastorale cantata nella gran sala del pubblico Palazzo Apostolico della città di Forlì, la sera delli 4. febbraio 1754. giorno solennissimo della miracolosa immagine della santissima Madonna del Fuoco primaria protettrice, padrona principale di tutta la città e diocesi di Forlì dedicata a sua eccellenza reverendissima monsig. Lodovico Merlini*, Alessandro e Lorenzo Fabbri, Forlì 1754.

1447 DELAMÉA, *La Silbia*, RV 734: *ombres et lumières sur l'opéra milanaïs de Vivaldi*.

1448 KINTZEL, *Vivaldi's Lost Exodus and Epiphany Oratorios*.

1449 *I funerali del Redentore* (1706), *Il gran duolo* (1710) e *Il dolore delli trè abbandoni di Cristo* (1715).

1450 *La passione componimento drammatico da recitarsi nel venerando oratorio di S. a Maria del Suffragio eretto nel collegio de RR. PP. Teatini di S. Antonio in Milano, alla sera del Giovedì Santo*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1735.

1451 *Gesù sepolto oratorio sacro da recitarsi nella chiesa de' SS. Rocco, e Romano in porta orientale il giorno 19. settembre 1779. per la solenne commemorazione de' dolori di Maria Vergine*, Giuseppe Galeazzi, Milano 1779.

Pogliani nel 1780.¹⁴⁵² Escludendo dal novero degli oratori il corposo ciclo delle cantate proposte per quasi un secolo nei venerdì di quaresima dalla congregazione del SS. Entierro in S. Fedele, differenti per libretto e articolazione dalle forme che si possono definire più propriamente oratori, il più tardo esempio di produzione oratoriana quaresimale milanese può essere individuato nell'*Oratorio della Passione* commissionato nel 1785 da Gian Galeazzo Serbelloni a Nicola Zingarelli sull'onda del successo riscontrato alla Scala dalla *Aksinda*¹⁴⁵³ per ripristinare nel santuario di S. Maria presso S. Celso, ove in quell'anno il duca esercitava la carica di priore del capitolo dei delegati, la pratica forzosamente interrotta nel 1773 con la soppressione della compagnia di Gesù e di tutte le confraternite ospitate in S. Fedele. Riproposizioni di oratori alloctoni a tematica quaresimale o escatologica – da riadattamenti di partiture di Haydn e Mayr alle *Passioni* di Zingarelli o alle popolarissime *Tre ore di agonia* – ritornarono, dopo la parentesi rivoluzionaria – nei saloni del palazzo reale di Eugenio di Beauharnais per le devozioni quaresimali della corte napoleonica milanese.¹⁴⁵⁴ Negli anni della restaurazione si assistette a un'ulteriore riproposizione di oratori sacri, non in funzione edificante ma con un intento genericamente moraleggiante, sotto forma di saggi accademici proposti dagli allievi del Conservatorio Regio-Imperiale nella vicina chiesa di S. Maria della Passione prima della settimana santa e alla fine dell'anno accademico.¹⁴⁵⁵

Benché le uniche sopravvivenze integrali di partiture di oratori composti nel Settecento per chiese di Milano siano costituite dai pochi esemplari spediti da Ignazio Balbi e Giovanni Perroni alla corte viennese dell'imperatore Carlo VI, dall'*Oratorio della Passione* di Zingarelli¹⁴⁵⁶ e qualche aria *extravagante* da lavori non identificabili di Giovanni Battista Sammartini e Gianandrea Fioroni¹⁴⁵⁷ si conservi negli archivi, un rilievo delle caratteristiche formali dell'oratorio sacro milanese settecentesco può essere più facilmente corroborato dai molti libretti superstiti. Pur nella diversità di argomento, circostanza da celebrare o destinazione, l'oratorio sacro milanese settecentesco è costituito da una serie di recitativi e arie, può essere introdotto da una sinfonia¹⁴⁵⁸ e concluso da un coro concertato nel quale i personaggi dialogano. A seconda dell'ampiezza del testo intonato, della complessità narratologica,¹⁴⁵⁹ della necessità di ospitare al proprio interno prediche e pii esercizi o per prevederne l'esecuzione in due giornate, l'oratorio può essere articolato in due parti.¹⁴⁶⁰ Rispetto alla più snella struttura della cantata sacra, nell'oratorio i personaggi sono sempre quattro¹⁴⁶¹ e a tutti spettano almeno un recitativo lungo e un'aria bipartita;

1452 *Maria al sepolcro. Oratorio sacro da recitarsi nella chiesa de' SS. Rocco, e Romano in porta orientale il giorno 17. settembre 1780. per la solenne commemorazione de' dolori di Maria Vergine*, Giuseppe Galeazzi, Milano 1780.

1453 *Notizie dal Mondo* del 19 marzo 1785: «Nelli scorsi giorni nella Chiesa di S. Maria presso S. Celso fu fatto cantare a spese di Sua Eccellenza il Duca Serbelloni un Oratorio Sacro con musica tutta nuova del Sig. Maestro Zingarelli che ha riscosso tanto applauso per il Dramma l'*Alsinda* stato rappresentato nel detto scorso Carnevale in questo Reale Ducal Teatro alla Scala. Fu la sudetta musica eseguita dai più valenti nostri Professori, e due musicisti forestieri, oltre i nostri, vi si distinsero assai nelle parti cantabili, e tutto corrispose al buon gusto del ricco, e virtuoso Mecenate. Fuvvi un invito straordinario della primaria Nobiltà, che contribuì non poco alla magnificenza della funzione, a cui era pure permesso l'adito delle persone civili». Per un approfondimento sull'allestimento dell'oratorio, alla sua struttura, il suo libretto, la ricezione e l'inserimento nella tradizione milanese degli oratori quaresimali si rimanda a MARNI, *Nicola Zingarelli e la musica sacra a Milano*.

1454 MARNI, *I fondi musicali napoleonici*, pp. 41-3. Fra le partiture rinvenute nei locali del palazzo reale di Milano nel 1814 figurano anche *Le sette ultime parole di Cristo sulla croce* di Haydn e due intonazioni delle *Tre ore di agonia* di Nicola Zingarelli.

1455 I-Mc, Archivio di Presidenza. I primi saggi accademici organizzati in S. Maria della Passione dagli allievi del Regio-Imperial Conservatorio di Milano sotto la direzione del censore Ambrogio Minoja vedono l'esecuzione di oratori sacri di Haydn (con testi tradotti in italiano), Zingarelli e Paisiello.

1456 MARNI, *Nicola Zingarelli e la musica sacra a Milano*.

1457 Da un non precisato oratorio di Fioroni si conserva l'aria *Torrido mar che freme* (I-Mc, MUSTM, 441).

1458 Senza escludere la possibilità di introdurre l'oratorio con una sinfonia, l'unica attestazione dell'impiego di un numero strumentale all'inizio di ciascuna parte del componimento si trova ne *La calunnia delusa* (1724) dove il libretto attribuisce a Giuseppe Sammartini la sinfonia che apre la prima parte e a Giacomo Macchio quella che introduce la seconda.

1459 Per un approfondimento sui testi e sulla costruzione narrativa degli oratori milanesi settecenteschi si rimanda a CHIRICO, *Parole e musica in scena: l'oratorio sacro a Milano* nel quale vengono analizzati e trascritti integralmente alcuni libretti.

1460 Gli oratori commissionati dalla confraternita dell'Immacolata in S. Fedele per la conclusione del tempo di Natale sono sempre costruiti in due parti, così come quelli sovvenzionati dalla congregazione della Madonna del Suffragio in S. Antonio Abate. Pur presentando il medesimo numero di recitativi e arie, gli oratori in onore di S. Antonio di Padova proposti in S. Maria della Pace e in S. Francesco Grande nella novena e nell'ottavario non presentano interruzioni o separazioni in due parti, segno della destinazione ad un differente contenitore celebrativo.

1461 Trascogliendo a campione quattro libretti per altrettanti oratori composti per chiese e ricorrenze diverse si possono apprezzare le analogie. In *La verità confessata da un'anima dannata per comando del gran Santo di Padoa* (musica di Ignazio Balbi, S.

diversamente dall'uso teatrale, i libretti degli oratori sacri non riportano i nomi dei cantanti che avrebbero preso parte all'esecuzione, tuttavia il *modus scribendi* adottato dai maestri di cappella ne palesa l'interpretazione ad opera di solisti avvezzi all'uso teatrale. La condivisione di stilemi, di pratiche e di un linguaggio musicale comune alla chiesa e al teatro azzera quelli che potrebbero essere limiti oggettivi della produzione oratoriale – l'assenza di scenografie e costumi, il posizionamento dei solisti e dell'intera orchestra su poggioli, cantorie e orchestre posticce – insistendo su una simile strutturazione dei libretti, sulla caratterizzazione dei personaggi e sull'ornamentazione estemporanea delle linee vocali nelle arie bipartite.

2.5.2. La cantata

Naturale evoluzione e controparte chiesastica di un genere musicale molto in voga nella seconda metà del XVII secolo, la cantata sacra nel corso del Settecento pur essendo dotata di un'autonomia ontologica poteva essere concepita e impiegata come una mezza via fra le vaste proporzioni dell'oratorio e la duttilità del mottetto. Non condividendo le proporzioni né con l'oratorio, di cui può sembrare una versione più asciutta, né con il mottetto, di cui non solo risulta più ampia ma contempla anche l'impiego di due o più cantanti (laddove un certo tipo di mottetto ne prevede uno solo), la cantata presenta un'ampiezza e un'articolazione che la rende la soluzione di compromesso adatta per essere eseguita all'interno di adorazioni eucaristiche, predicazioni, dispute teologiche o altri pii esercizi. Se la forma totalizzante dell'oratorio sacro può essere (impropriamente) paragonata a quella altrettanto omnicomprensiva del melodramma, la forma e la destinazione d'uso della cantata sacra richiama analoghe composizioni proposte in contesto accademico, dove alla musica venivano affiancati altri generi di trattenimenti. Composte su testo italiano, con il passare dei decenni le cantate sacre si fanno sempre più drammatiche e dialogiche, passando dalla successione statica di recitativi e arie apprezzabili nel primo quarto del Settecento alla forma più ampia proposta da Sammartini nei cicli per i venerdì di quaresima al SS. Entierro dove i tre protagonisti interagiscono fra loro nei recitativi e si uniscono nel coro finale. A un oratorio sacro spesso bipartito che contempla quattro personaggi si contrappone la cantata con due o tre interlocutori che eseguono un recitativo e un'aria ciascuno avvalendosi, però, del sostegno della medesima compagine strumentale. Nonostante l'incertezza terminologica fra oratorio e cantata che talvolta si riscontra nella storiografia recente, giusta le proporzioni delle cantate quaresimali di Sammartini di cui si è conservata qualche partitura ed è stata realizzata un'edizione critica, le peculiarità formali e il contesto d'utilizzo non creavano equivoci ai contemporanei: l'oratorio sacro è autosufficiente e costituisce un evento autonomo, la cantata risulta invece inserita in altre formule paraliturgiche o devozionali. La prassi liturgico-musicale milanese settecentesca impiega la cantata sacra per tre appuntamenti annuali ricorrenti: la disputa teologica promossa dalla congregazione della Dottrina Cristiana il 7 febbraio nel proprio oratorio di S. Dalmazio, gli esercizi spirituali predicati nel santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso nei tre giorni del carnevale ambrosiano e i cinque venerdì di quaresima promossi nella chiesa di S. Fedele dalla congregazione del SS. Entierro. Le cronache e la stampa periodica non mancano di ragguagliare altre feste o ricorrenze per le quali venivano allestite cantate.

Francesco Grande, 1729) i personaggi sono S. Antonio di Padova, il demonio, il padrone e il servo; ne *Li elementi in gara nell'ossequio a Gesù Bambino* (musica di Giovanni Maria Marchi, Confraternita dell'Immacolata in S. Fedele, 1724) gli interlocutori sono le personificazioni dei quattro elementi fuoco, aria, acqua e terra; ne *La Passione* (musica di Ignazio Balbi, Confraternita della Madonna del Suffragio in S. Antonio Abate) i personaggi sono Pietro, Giovanni, Maria e la Maddalena; nel centone *La calunnia delusa* composto nel 1724 per la prima festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Maria della Scala cantano Wenceslao, Astasio, Gismondo e Bondimiro. Costituisce un'eccezione l'oratorio *Maria compatita ne' suoi dolori* (musica di Antonio Negri, S. Maria dei Servi, 1718) nel quale, nonostante la struttura in due parti e l'ampiezza del libretto, i personaggi sono solo tre: Crudeltà, Dolore e Compassione.

2.5.2.1. Le cantate d'intermezzo alla disputa teologica di S. Dalmazio

La confraternita della Dottrina Cristiana con sede nell'oratorio di S. Dalmazio è una dei prodotti caratteristici dello slancio catechetico e formativo d'impronta tridentina e borromaica, il prototipo della congregazione che in molte chiese parrocchiali era sorta per agevolare l'apprendimento delle verità di fede e della dottrina non solo nei fanciulli ma anche negli adulti consorziati nelle università e nelle scuole professionali. Dagli ultimi anni del Seicento è documentata la consuetudine di far convergere le scuole della Dottrina Cristiana nell'oratorio di S. Dalmazio e incaricare annualmente un formatore o un esponente di una confraternita di preparare ed esporre una disputa teologica su un tema dato. Il patrocinio e la partecipazione del cardinale arcivescovo in qualità di garante dell'ortodossia e giudice fece fiorire un corollario di apparati, allestimenti e musica che conferirono risonanza cittadina e lustro all'iniziativa promossa dalla scuola della Dottrina Cristiana.¹⁴⁶² La conservazione di titoli e libretti¹⁴⁶³ di buona parte delle cantate allestite fra gli anni '60 del Seicento e la soppressione delle congregazioni per la dottrina decretata da Giuseppe II consente di seguire l'evoluzione su più di un secolo di un genere chiamato ad assolvere sempre alla medesima funzione. Dovendo fungere da pausa di riflessione e cassa di risonanza delle dotte speculazioni teologiche proposte dal predicatore, le cantate d'intermezzo intonavano testi poetici che sviluppavano tematiche o approfondivano personaggi evocati nell'esposizione dottrinale sottolineando la pertinenza a un concetto che veniva rimbalzato dalle tre parti del discorso alle tre cantate. L'occasione mondana, il richiamo cittadino e l'assistenza dell'arcivescovo riequilibrarono i pesi fra parola e musica, fra il saggio di sacra erudizione e la cantata, tanto che gli organizzatori della disputa commissionavano ogni anno le nuove composizioni al miglior maestro di cappella del momento, ma senza sottoscrivere contratti d'esclusiva con un musicista, come nello stesso frangente avevano valutato essere più vantaggioso i deputati della congregazione del SS. Entierro per le cantate quaresimali e l'amministrazione del santuario della Madonna di S. Celso per le cantate eucaristiche. Ripercorrendo la teoria dei maestri di cappella scritturati s'incontrano Giovanni Battista Brevi (1705), Domenico Ambrogio Bramante (1707), Francesco Antonio Messi (1717 e 1740), don Paolo Gerosa (1721), Antonio Negri (1722), Giuseppe Paladino (1729-1735, 1737, 1738, 1741, 1743, 1746, 1747), Giovanni Battista Corbella (1736, 1730), Giovanni Battista Sammartini (1742, 1744, 1748, 1749), don Antonio Piantanida (1745), Gianandrea Fioroni (1750), Francesco Cesati Cozzi (1751), Carl'Antonio Bonazzi (1752-1770), Barnaba Bonesi (1774) e Bonaventura Terreni (1775). Salvo per il ventennio in cui il maestro di cappella del Seminario e della basilica di S. Simpliciano, Carl'Antonio Bonazzi, detenne una sorta di monopolio aggiudicandosi continuativamente la commissione senza ricevere dalla congregazione una nomina ufficiale, si nota una curiosa alternanza fra esponenti diversi per generazione e linguaggio che si trovavano però a vivere i medesimi anni. Lo schema immutato riproposto per le cantate d'intermezzo prevedeva che le esposizioni dottrinali fossero incorniciate da tre distinti momenti musicali nella forma tesi-antitesi-sintesi o in quella di due punti di vista complementari che si trovavano poi a convergere e dialogare nella terza cantata. Le tre cantate presentano la medesima successione di numeri: recitativo, aria, recitativo e aria;¹⁴⁶⁴ gli interlocutori sono sempre due:¹⁴⁶⁵ a uno è riservata la prima cantata, all'altro la seconda e nella

1462 Le dispute teologiche delle scuole della Dottrina Cristiana in S. Dalmazio sono state approfondite da PAOLA VISMARA, *Cantate per intermezzo. La parola e la musica nella dottrina cristiana a Milano tra Sei e Settecento* in *La musica dei semplici. L'altra controriforma*, pp. 107-124 che pubblica l'elenco di tutti i libretti superstiti delle cantate d'intermezzo alla disputa teologica.

1463 Le fonti tramandano una duplice modalità di circolazione e diffusione dei testi delle cantate sacre: libretti veri e propri nella forma convenzionale corredati da frontespizio, elenco dei personaggi (ma non degli interpreti) e testo e fogli volanti inseriti come supplemento nel numero immediatamente precedente o successivo del *Giornale di Milano* o dei *Ragguagli di Varj Paesi*. La serie incompleta delle raccolte di periodici milanesi rilegati e fascicolati per anno che si conserva presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (materiali senza segnatura) presenta come allegato il formato *in folio* del libretto stampato su un'unica pagina legato fra i numeri di febbraio del foglio settimanale.

1464 La cantata *Gesù ritrovato da Maria a disputar nel Tempio coi Dottori* composta da Carl'Antonio Bonazzi per la disputa del 1752 risulta così articolata. Prima cantata: recitativo (Maria) «Né pur qui lo ritrovo», aria (Maria) «Chi sa dove s'aggiri». Seconda cantata: recitativo (Gesù) «Sì, son quel Fanciullo», aria (Gesù) «Siete ciechi, e vi conduce». Terza cantata: recitativo (Maria) «Ma perché mai di tanti affanni», aria (Maria e Gesù) «Se mi – ti – chiama il Padre altrove».

1465 Prendendo ad esempio *La Nobiltà e l'Uman rispetto*, musicata nel 1738 da Giuseppe Paladino, si vede come la prima cantata sia riservata alla Nobiltà, la seconda all'Uman rispetto e la terza li veda coprotagonisti; ne *L'imperatore Teodosio il Grande*,

terza i due si alternano e concludono cantando insieme. La prassi di corredare con cantate d'intermezzo le dispute teologiche difese alla presenza dell'arcivescovo non riguardava solo l'annua ricorrenza in S. Dalmazio ma anche episodi sporadici, come i discorsi teologici recitati nel maggio 1745 nel Collegio Elvetico che furono allietati da cantate a due voci con protagoniste la Divina Provvidenza e la Religione personificate.¹⁴⁶⁶

2.5.2.2. Le cantate a gloria del SS. Sacramento in S. Maria presso S. Celso

Perseguendo l'impronta controriformistica e borromaica, come in altre chiese della città nei tre giorni del carnevale – romano e ambrosiano – i parroci e i predicatori richiamavano il fine ultimo della salvezza eterna e contrapponevano le gioie dei beni celesti a quelle effimere dei bagordi carnevaleschi. In atto di riparazione per le offese alla morale e nella speranza di ottenere la conversione di quanti avrebbero inseguito i piaceri del mondo, alle catechesi e ai panegirici si associarono forme solenni di esposizione eucaristica. Per onorare il Santissimo intronizzato sull'altare, nel santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso fra gli anni '70 del Seicento e l'ultimo quarto del Settecento la devozione dei molti convenuti veniva alimentata anche dall'ascolto di cantate sacre «a lode del Santissimo Sacramento». Sin dal periodo in cui Francesco Rossi fu maestro di cappella del santuario l'esecuzione delle cantate era affidata a musicisti soprannumerari, stipendiati per intervenire nelle tre giornate dell'adorazione straordinaria e intonare una cantata più estesa prima del discorso e una più breve al termine.¹⁴⁶⁷ Diversamente dalle più agili cantate predisposte per la disputa teologica di S. Dalmazio, quelle proposte in S. Celso nel triduo di carnevale coinvolgono tre personaggi. Per il triduo del 1718 – 26, 27 e 28 febbraio – il maestro di cappella don Dionigi Erba compose una cantata a tre interlocutori che fungeva da preambolo alla predicazione e una a voce sola a conclusione della riflessione, prima della benedizione eucaristica.¹⁴⁶⁸ Nel 1729 la predicazione degli esercizi spirituali in S. Celso fu affidata a don Giacomo Macchi, dottore di sacra teologia, poeta e musicista dilettante; la musica delle tre cantate – intonate probabilmente su testo dello stesso predicatore o del poeta Michele Maggi – fu commissionata ancora al maestro di cappella don

composto nel 1751 da Francesco Cesati Cozzi, la prima cantata vede protagonista S. Ambrogio, la seconda l'imperatore Teodosio e nella terza entrambi i personaggi.

1466 *Giornale di Milano* del 26 maggio 1745: «Lunedì dopo pranzo il Sig. Cardinale si rese al Collegio [Elvetico] con treno delle sue Carrozze, ed anche della più sontuosa, ricevuto da numerosa Nobiltà invitata dal Sig. Marchese D. Girolamo Pozzobonelli di lui fratello. Assisti l'E. S. ad una Difesa Teologica, tenuta egregiamente dal Chierico Francesco Fanciola Alunno di Locarno, e Principe dell'Accademia, stata framezzata da suoni Musicali e Cantate a 2 Voci; nelle quali s'introducevano la Divina Provvidenza, e la Religione, come impegnata quella per gli esaltamenti di questa nella promozione del Porporato Pastore; il quale servito poscia di isquisiti e copiosi rinfreschi, con la Nobiltà vide partendo la generale illuminazione di 173 torchie, 13 Lampadari, e moltissime Lumiere, rallegrate col suono di Concerti Musicali, e col rimbombo di timpani, e trombe. L'Apparato sontuoso per il minuto lavorio de' zendali, e proprietà del disegno tanto ne' Portici, quanto principalmente nella maggiore Accademia, non si può a bastanza descrivere, e lodare, eseguito con la direzione ed assistenza dell'Architetto Sig. Matteo Pisoni Allievo del celebre Salvi Romano; onde è continuo il concorso de' Cittadini per vagheggiarlo, ed ammirarlo, come così non più veduta. Anche i Portici superiori furono ornati con Intercolumnj, e Vasi di Cedri, essendovi stato posto nel mezzo sotto pomposo padiglione tre vaghi ornamenti ed illuminazione di torchie il Ritratto grande di S. Em.».

1467 ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, f. "Amministrazione-Ricapiti 1686-1687". Nel 1686 furono ingaggiati quattro cantori (il basso Ferrari, il tenore Palazzo, il contralto Scotti e il soprano Andrea; i violinisti Pestalozzi e Zanetto, Fioretti al violone e viene noleggiato un organo suonato da Francesco Bugatti).

1468 *Cantate a gloria del Santissimo Sacramento solennemente esposto nell'insigne tempio della B.ma Vergine de' Miracoli presso S. Celso, in occasione degli Esercizj Spirituali alli 26, 27, 28 Febbraio 1718. Poste in musica dal M. Rev. Sig. Dionigi Erba Maestro di cappella del detto Insigne Tempio; E date alle stampe da un Divoto della Beata Vergine*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1718. La formula adottata per le tre cantate introduttive prevede un recitativo iniziale, un'aria a due interlocutori, un secondo recitativo in cui i tre personaggi dialogano e un coro conclusivo con da capo; la cantata a solo conclusiva contempla due arie precedute dai rispettivi recitativi. L'argomento del primo giorno è «Se fosse maggior prodigio, che IDDIO una sol volta si facesse huomo alle parole della VERGINE, o che ogni giorno si cuopra con gli accidenti del pane alle parole del Sacerdote» e gli interlocutori: Amore, Prodigalità e Natura umana per la prima cantata, lo Stupore per la seconda. L'argomento del secondo giorno è «La strada più breve per giunger ad esser Santo è il buon uso dell'Eucaristico Sacramento» e gli interlocutori: Pace, Zelo e Pietà per la prima cantata, l'Innocenza per la seconda. L'argomento dell'ultimo giorno è «Ricorra alla Madre d'amore chi non arde d'amore per il Sacramentato Figliuolo» e gli interlocutori: Fede, Verità e Timore per la prima cantata, la Speranza per la seconda.

Dionigi Erba.¹⁴⁶⁹ Alla giubilazione di don Erba l'incombenza passò al successore Antonio Negri che dal 1736 aggiornò la formula proponendo in ognuna delle tre giornate una cantata a 3 voci prima della predicazione, una cantata d'intermezzo a 4 voci e una conclusiva a voce sola.¹⁴⁷⁰ La raccolta delle *Poesie di Michele Maggi*¹⁴⁷¹ stampata a Milano nel 1728 raduna in una silloge postuma, compilata e riordinata da don Giacomo Macchi, componimenti in lingua italiana e latina di tematica aulica e religiosa. Oltre alle cantate *in lode del Santissimo Sacramento*¹⁴⁷² e *in lode del Santissimo Sacramento e della Beata Vergine*¹⁴⁷³ che attraverso la stampa esportarono la consuetudine milanese oltre i confini della città, dopo gli epigrammi latini iniziali in morte dell'autore viene pubblicato, senza specificarne l'anno di composizione, un *Triduo fatto in tempo di Carnevale nell'insigne Tempio della Beata Vergine presso S. Celso* che ripropone la successione di una cantata a tre voci e una a voce sola per gli esercizi spirituali predicati nel santuario durante il triduo di carnevale. Dalla metà degli anni '40 del Settecento la formula delle cantate «in gloria del Santissimo Sacramento» viene aggiornata: insistendo sull'unità drammaturgica e sulla coerenza i libretti cominciano a parlare di «azione sacra», tanto che all'originaria denominazione generica vengono sostituiti titoli che rimandano al protagonista: *L'Abramo* (1755)¹⁴⁷⁴ con Antonio Negri e *Il David* (1757) e *Salomone* (1758) con il nuovo maestro Giovanni Lorenzo Fascetti.¹⁴⁷⁵ Nonostante dopo il 1757 non siano stati più stampati i libretti delle cantate eucaristiche, la pratica di fare musica durante le pubbliche adorazioni organizzate nel triduo del carnevale ambrosiano è documentata sino al 1796 quando l'amministrazione del santuario stipendiava tre musicisti soprannumerari per eseguire nuova musica composta da Agostino Quaglia, subentrato titolarmente a Fascetti nel 1787.¹⁴⁷⁶ Al ristabilimento dello *status quo ante* dopo l'incoronazione di Napoleone e nel periodo della Restaurazione nei documenti di gestione di S. Celso non viene più fatta menzione né della pratica dell'adorazione eucaristica carnevalesca né tantomeno della commissione o esecuzione di musica per decorarla.

2.5.2.3. Le cantate quaresimali del SS. Entierro in S. Fedele

La congregazione del SS. Entierro e della *Soledad* della Madonna Addolorata fu fondata nella chiesa gesuita di S. Fedele nel 1633 da un gruppo di 33 esponenti dell'aristocrazia spagnola per coltivare la devozione dei misteri della passione e morte del Redentore nell'oratorio sotterraneo ricavato sotto il presbiterio.¹⁴⁷⁷ La disponibilità economica e l'appartenenza dei congregati alla più scelta aristocrazia rese possibili non solo la processione cittadina della sera del venerdì santo con il simulacro del Cristo morto –

1469 *Cantate a gloria del Santissimo Sacramento solennemente esposto nell'insigne tempio della B.ma Vergine de' Miracoli presso S. Celso, in occasione degli Esercizj Spirituali alli 26, 27, 28 Febbraio 1729. Poste in musica dal M. Rev. Sig. Dionigi Erba Maestro di cappella del detto Insigne Tempio; E date alle stampe da un Divoto della Beata Vergine*, Carlo Giuseppe Quinto, Milano 1729. Questa volta i quattro cantanti non impersonano ruoli ma viene seguito generalmente il tema affrontato nella predicazione.

1470 *Cantate a gloria del Santissimo Sacramento solennemente esposto nell'insigne tempio della B.ma Vergine de' Miracoli presso S. Celso, in occasione degli Esercizj Spirituali alli 27, 28, 29 Febbraio 1740. Poste in musica dal M. Rev. Sig. Dionigi Erba Maestro di cappella del detto Insigne Tempio; E date alle stampe da un Divoto della Beata Vergine*, Carlo Giuseppe Quinto, Milano 1740. Per commentare l'argomento del primo giorno «Quanto maggiore è la divozione a Nostra Signora, altrettanto è il frutto, che si ricava dal ricevere il Santissimo Sacramento dell'Altare» vengono coinvolti nella prima cantata Maria, l'Anima e la Fede, nella seconda la Miseria, la Provvidenza, la Giustizia divina e la Fede e in quella conclusiva la Speranza. Il libretto è mutilo. In una raccolta miscelanea della biblioteca del Conservatorio "S. Cecilia" di Roma redatta nel 1737 da suor Clara Teresa Dati del monastero di S. Giovanni Nuovo di Cremona si conservano anche due cantate *a lode del SS. Sacramento* a voce sola e continuo composte dal maestro di cappella del santuario di S. Celso di Milano, Antonio Negri (ms. Governativo G-Mss. 306).

1471 *Poesie di Michele Maggi, già pubblico maestro di greco, e morale nelle Scuole Palatine di Milano, Tomo Primo, che contiene le Sacre, e le Morali, raccolte da Giacomo Machio, Milanese, Dottore di S. T., fra i Faticosi l'Indifferente, dedicate a S. E. il signor don Antonio Litta*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1728.

1472 *Poesie di Michele Maggi: Di farsi Dio un appetito altero* (pp. 74-75), *Che nell'Ostia, ch'io adoro* (pag. 158), *Vada del nostro bene* (pp. 166-167), *Maraviglia non sia* (pp. 252-253),

1473 *Poesie di Michele Maggi*, p. 251: *Fra mille sconoscenze, ond'al mio Dio*.

1474 *L'Abramo sacra azione a lode del Santissimo Sacramento esposto nell'insigne tempio della Beatissima Vergine de' Miracoli presso S. Celso, da recitarsi in occasione degli esercizi spirituali ne' giorni 8. 9. 10. febbraio 1755. Poesia del sig. dottore Francesco Tosi, fra gli Arcadi Merigo. Musica del signor Antonio Negri, maestro di Capella di detto insigne tempio ec*, Giambattista Bianchi, Milano 1755.

1475 LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento*, p. 213.

1476 ASDM, Fondo di S. Celso, f. "Amministrazione-ricapiti 1796".

1477 ASMi, AG Culto P.A., b. 564.

appuntamento annuale in cui culminavano le manifestazioni di devozione e pietà popolare dei milanesi dopo la penitenza e la preparazione quaresimale – ma anche il ciclo delle cinque cantate proposte nei venerdì di quaresima. Allentando l'esoterismo delle aggregazioni confraternali, i consorziati dell'Entierro affittavano la chiesa di S. Fedele dai gesuiti per consentire alla nobiltà e al popolo di assistere all'esecuzione delle cantate sacre che nel periodo di sospensione forzata dell'attività teatrale ne costituivano il più valido sostituto. Da quando i libretti a stampa consentono di tenerne traccia, la composizione della musica delle cantate veniva affidata ai migliori musicisti della città: nel 1705 fu eletto maestro di cappella della congregazione con la primaria incombenza di musicare le cantate quaresimali Giovanni Battista Brevi, gli subentrarono prima Giovanni Perroni nel 1715 e, successivamente, Giovanni Battista Sammartini ininterrottamente dal 1726 al 1773, anno di soppressione della confraternita.¹⁴⁷⁸ La fortunata congiuntura che ha visto la conservazione delle partiture dell'intero ciclo di cantate predisposto per il 1751¹⁴⁷⁹ e di molti libretti ha attirato la curiosità di musicologi che negli scorsi decenni hanno studiato le cantate quaresimali del SS. Entierro indagandone la forma, testuale e musicale,¹⁴⁸⁰ e la fortuna riscontrata nei riallestimenti in altre capitali dell'impero asburgico¹⁴⁸¹ e di musicisti che ne hanno curato pionieristiche incisioni discografiche. Il titolo adottato per la serie di cantate composte da Giovanni Perroni nel 1716 esemplifica la finalità allo stesso tempo devozionale e autorappresentativa che muoveva gli organizzatori: *Gli ossequj de' nobili alla passione, e morte di Gesù Cristo*¹⁴⁸² incasellando nel calendario degli appuntamenti della sociabilità aristocratica le cantate quaresimali del SS. Entierro. Sino al secondo quarto del Settecento le tematiche approfondite nelle cantate riguardano aspetti puntuali dei misteri della passione e morte del Signore, dagli anni Trenta il *focus* si sposta su riletture allegoriche di prefigurazioni scritturali, introducendo nei testi riferimenti e immagini che potessero fornire ai compositori il pretesto per impiegare i mezzi espressivi più in voga. Come le cantate d'intermezzo per la disputa teologica di S. Dalmazio quelle per i venerdì di quaresima del SS. Entierro seguono oltre un secolo di evoluzione della prassi e del gusto e, salvo casi di riallestimento di partiture di repertorio, si stima che il solo Giovanni Battista Sammartini abbia composto per la congregazione nobiliare non meno di 150 cantate. La scrittura in linea con la più moderna sensibilità teatrale, l'impiego di solisti che non necessariamente venivano reclutati dal bacino dei musicisti di chiesa e la tavolozza timbrica conferita dall'uso sapiente dei mezzi ottenibili dalle rinomate orchestre milanesi impegnavano non solo gli esecutori ma anche i compositori: la necessità di dover fornire ogni anno cinque cantate – ovvero 5 sinfonie, 15 recitativi, 15 arie e 5 cori – e mantenere contemporaneamente i numerosi incarichi di maestro di cappella, didatta e musicista di palazzo sembra giustificare il disinteressamento del compositore per il mondo operistico. La soppressione della compagnia di Gesù interrompe l'apostolato delle confraternite che trovavano ospitalità nelle loro chiese, arrestando una tradizione centenaria che venne timidamente raccolta nel 1785 dal mecenatismo del duca musicofilo Gian Galeazzo Serbelloni in S. Celso. Le partiture delle cantate quaresimali, depositate nei locali della congregazione nella Casa Professa di S. Fedele, andarono perse subito dopo l'allontanamento dei gesuiti, tanto che Gaetano Piazza ne lamentava la sparizione già nel 1777 in una controversia con il capitolo regio-imperiale di S. Maria della Scala che, dopo la demolizione della chiesa per far posto al nuovo Teatro Grande, prese in gestione il tempio liberato dai gesuiti.

2.5.2.4. La cantata celebrativa ed encomiastica

Nella ritualità festiva straordinaria di una città costellata di chiese, monasteri e oratori di confraternita, le famiglie religiose e laiche vivevano in gara di virtuoso campanilismo per primeggiare nell'allestimento degli apparati più sorprendenti e della musica più sontuosa. Parallelamente alla progressiva diminuzione

1478 ASMi, AG Culto P.A., b. 564.

1479 VACCARINI GALLARANI, *Le cantate quaresimali del 1751*.

1480 VACCARINI GALLARANI, *Note a margine di un'edizione delle cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini* e EAD., *Le cantate sacre per i cinque venerdì di Quaresima eseguite nella Congregazione del Santissimo Entierro in San Fedele*.

1481 VACCARINI GALLARANI, *Le cantate quaresimali del 1751*.

1482 *Gli ossequj de' nobili alla passione, e morte di Gesù Cristo. Nicodemo. Cantata seconda, da recitarsi alla sera il secondo venerdì di Quaresima nella reale ed imperiale Congregazione del Santissimo Entierro in S. Fedele. Musica del signor Giovanni Perroni*, Francesco Agnelli, Milano 1716.

della frequenza con cui venivano commissionati e proposti gli oratori, le cantate sacre rimasero valide alternative per un apporto ulteriormente festivo in occasioni straordinarie come le canonizzazioni di nuovi santi, beatificazioni o creazioni cardinalizie di prelati afferenti al clero meneghino. Il *Diario milanese* di Borrani ragguaglia sulle *Cantate* che le monache visitandine di S. Maria della Visitazione in S. Sofia fecero eseguire nella loro chiesa per la beatificazione della fondatrice del loro ordine, Francesca Chantal, affidandone la composizione al maestro di cappella del Duomo Gianandrea Fioroni.¹⁴⁸³ Anche i padri somaschi, gestori dell'orfanotrofio di S. Martino, celebrarono la canonizzazione dell'iniziatore della loro congregazione, Girolamo Emiliani, con una «tenera cantata» eseguita dai cantori e dagli strumentisti reclutati per la messa solenne e il *Te Deum* in rendimento di grazie.¹⁴⁸⁴ Per implementare il gradiente di solennità nelle celebrazioni *pro gratia actionem* oltre alla messa e all'inno ambrogiano intonati «a più Cori di Musica, e Sinfonia» potevano essere eseguite delle cantate sacre: lo fece la famiglia Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana e nella chiesa di S. Sepolcro per l'inserimento nel sacro collegio dell'arcivescovo Vitaliano Borromeo nel 1766¹⁴⁸⁵ e nel 1752 l'aggregazione della confraternita dei librai a quella dei SS. Ambrogio e Carlo ospitata nella chiesa di S. Lucia in Porta Nuova offrì il pretesto per intonare una cantata nella quale la Divina Sapienza – patrona dell'università de' tipografi – istruisce i titolari della congregazione che li accoglie.¹⁴⁸⁶

2.5.3. Il mottetto

Il mottetto sacro è il protagonista indiscusso della prassi liturgico-musicale milanese settecentesca,¹⁴⁸⁷ genere musicale che in proporzione risulta più eseguito nelle diverse occasioni celebrative come arricchimento ai numeri fissi dell'*ordinarium* e *proprium Missae* o in sostituzione di alcuni salmi del vespro solenne. La duttilità della forma unita ai testi latini dai contenuti vaghi e generici assicurano la circolazione e la fortuna del mottetto sacro nelle liturgie meneghine. Più pratico e conveniente di una cantata – benché nella seconda metà del Settecento la dilatazione dello schema del mottetto in una successione di recitativi, arie e pirotecnico *alleluia* conclusivo e l'accompagnamento dell'intera orchestra gli conferirono le proporzioni di talune cantate sacre – il mottetto era un camaleontico *passepartout* da impiegare disinvoltamente. L'esecuzione ricorrente di mottetti viene testimoniata non solo dalla sopravvivenza di

1483 BORRANI, *Diario milanese*, N. 13 suss. (1752), pp. 8-12: «Sopra l'Altare poi copiosamente illuminato vedevasi l'effigie della Beata in mezzo ad un ricco Padiglione di tela d'oro; e Sopra la Porta della Chiesa dirimpetto allo stesso Altare erano disposte trè Orchestre per la copiosissima Musica, e Sinfonia, alla mattina per la Messa cantata, e verso sera per alcune Cantate in lode della Beata».

1484 BORRANI, *Diario milanese*, N. 27 suss., pp. 88-89: «a 18 [agosto 176] nella Chiesa dell'Orfanotrofio di S. Martino situata dirimpetto a quella de' PP. Riformati detta del Giardino fu celebrata solenne festa per la Canonizzazione seguita in Luglio dell'antecedente Anno di S. Girolamo Miani Fondatore della Congregaz.e Somasca, il quale nel 1534 scelse, e fondò detto Luogo per raccogliere i fanciulli Orfani de' loro genitori, mancanti perciò di sostentamento, e di educazione [...] Fu recitata Panegirica Orazione in lode dell'ammirevole Carità del Santo verso il prossimo, quindi fu cantata la Messa con l'accompagnamento di valenti professori e di Canti, e di Stromenti, i quali pure verso sera fecero sentire una tenera cantata relativa alle azioni del Santo, in seguito alla quale, ed al Tantum ergo fu data col SS.º la benedizione da Mons.r Gallarati Can.co Ord.º della Metropolitana e Deputato di detto Luogo Pio».

1485 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 dicembre 1766: «Desiderandosi i Signori Presidenti al governo della Biblioteca Ambrosiana, di cui il Prelato Borromeo è perpetuo Conservatore, di attestare al Pubblico la concepita allegrezza per l'esaltazione alla Sagra Porpora dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Vitaliano Borromeo, non furono contenti di una nobile illuminazione per tre sere, subito che ne fu recata la felice nuova, ma inoltre decretarono, che se ne rendessero solenni grazie a Dio con tutta la magnificenza possibile nella vicina Chiesa del Santo Sepolcro giovedì scorso 18 del corrente mese [...] la Funzione, la quale fu in ogni sua parte complitissima sì per l'affollato concorso, come per la squisitissima Musica, e scelta Sinfonia, da cui fu accompagnata [...] Nelle sopradette due sere poi per compimento della decorosa solenne Festa si vide illuminata la grande Sala della Biblioteca restata aperta tutto il giorno per appagare la curiosità de' Concorrenti, ove miravasi esposto il Ritratto del novello Porporato, e tennersi replicata sontuosa Accademia di Sinfonia da più esperti Dilettanti di questa Città, con frapportsi Cantate di valente Professore».

1486 *In occasione, che la ven. congregazione de' lavoranti stampatori de' libri, ed altri ascritti alla medesima, eretta sotto il titolo della Divina Sapienza, si aggrega alla ven. confraternita de' Santi Ambrogio e Carlo nella chiesa di Santa Lucia in Porta Nuova, il giorno dell'Ascensione di Nostro Signore, l'Anno 1752, 11 Maggio*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1752.

1487 MARNI, *Mottetti sacri nella Milano del XVIII secolo*.

numerosi esemplari di partiture copiate anche cinque o dieci volte, ma anche dalla menzione che ne fanno le fonti di prima mano, le cronache e la stampa periodica. La circolazione dei testi, delle partiture e degli esecutori dei mottetti oltre i confini delle mura di Milano restituisce un ambiente permeabile che si mostra in controtendenza rispetto ad altre forme musicali utilizzate nelle liturgie festive: se per i numeri della messa e del vespro si assiste a un regime autarchico nel quale i maestri di cappella bastano a loro stessi, il mottetto (come l'oratorio e la cantata) intona testi o recepisce suggestioni che ampliano la rete dei rapporti interpersonali: i musicisti milanesi musicano testi che abitano le cantorie delle chiese dell'Italia settentrionale già da decenni o riescono a far eseguire le proprie partiture anche in altre città della Lombardia austriaca e dell'Impero sfruttando la mobilità dei «primi uomini» cui spesso erano dedicate. Come nella composizione di musica per la messa e per il vespro possono essere impiegati intenzionalmente uno stile pieno, uno stile concertante, una scrittura contrappuntistica o una più libera a seconda del contesto di esecuzione e dei fruitori, così il testo intonato dal mottetto sacro invita i maestri di cappella a scegliere stilemi e tratti distintivi che afferiscono a una manciata di macrogruppi. L'ingente quantità di partiture che si sono conservate amplia notevolmente il campione dei dati per un'analisi contenutistica, formale e stilistica dei mottetti. In presenza di strutture più o meno articolate, di composizioni per voce sola e basso continuo, per voce e organo concertante, «a canto solo» e piena orchestra o a due cori battenti il testo – e, di conseguenza, lo stile – ne agevola la categorizzazione in tre famiglie: mottetti in tempesta, mottetti contemplativi (beatitudine dei Santi festosi) e mottetti intimistici (incontro fra l'anima redenta e il suo Salvatore). La facilità con cui i libretti di oratori e cantate diventavano di dominio pubblico, consentendone un facile riallestimento con minime modifiche, nel mottetto trova un'applicazione immediata, tanto che il tentativo d'individuazione della paternità dei loro testi risulta impresa impossibile: qualsiasi chierico, nobile dilettante e (forse) maestro di cappella sarebbe stato in grado di approntare i pochi versi latini in rima o assonanza necessari per allestire un mottetto. Alla stregua del sacerdote Giacomo Macchi, che agli inizi del secolo sapeva comporre testi e musica per gli oratori che scriveva per devozione, attorno agli anni '50 un monsignor Pionni del capitolo del Duomo sembrava distinguersi per l'acribia nella stesura di versi encomiastici latini per ricorrenze civiche e religiose. Gli sponsali fra l'arciduca Ferdinando d'Asburgo e Maria Beatrice d'Este celebrati in cattedrale nel 1771 furono decorati da un mottetto di nuova composizione del locale maestro di cappella, Gianandrea Fioroni, su un «ritmo» latino¹⁴⁸⁸ ideato dal canonico don Jacopo Villa.¹⁴⁸⁹ Constatata l'impossibilità di risalire all'origine del repertorio testuale dei mottetti, l'elemento più interessante risulta essere la coerenza che i compositori riescono a mantenere anche sul lungo periodo fra componimenti poetici spesso insignificanti ma funzionali e adozione di stilemi riconoscibili. Il primato della musica sulla parola, della melodia su un testo che è divenuto pretesto per proporre in liturgia un saggio del linguaggio musicale più aggiornato è stato originato dalla debolezza del contenuto testuale e dalla conseguente facilità d'utilizzo

1488 BORRANI, *Diario milanese*, N. 30 (1771) suss., pp. 91-2: «Frattanto fu cantato a pieni Cori di Musica un Ritmo, composto precisamente per tale funzione dal Sig.^r Canonico Don Jacopo Villa in versi Latini, e messo in Musica dal Sig.^r Maestro di Capella della Metropolitana medesima, il qual Ritmo si è il seguente, cui si aggiungerà anche la versione letterale in versi Italiani: Dies venit expectata, / qua Regalis digna Proles / votis Populi implorata / fausta nobis datur Numine. / Summe Deus hanc Rectorem / Quem Insubriae donasti, / quasi Populi Pastorem / Tu paterno amore proteges. / Tu Regenti manum firma, / Iudicanti lumen praesta, / corda robore confirma, / mentem radio purifica. / Iunge Tu marita face / Ipsi Virginem dilectam, / et perenni amica pace / iunge mentes, dona filios. / Vivat Proles Regum clara / Ad tui nominis honore, / Genti nostrae semper chara, / et Parentis Magnae gaudium». La partitura del mottetto è ancora conservata in AVFD, serie «Maestri di cappella», b. 92 n. 15.

1489 Dal frontespizio delle cantate sacre composte su testo di Villa dal maestro di cappella del Duomo, Gianandrea Fioroni, nel 1768 per le monache di S. Maria della Visitazione in S. Sofia in occasione della canonizzazione della loro fondatrice, S. Francesca Chantal, si apprende che oltre ad essere canonico della cattedrale, l'«abate Gian Jacopo Villa» era anche accademico dell'Accademia de' Trasformati: *Nel solenne ottavario che si solennizza dal giorno 17. al 24. d'aprile 1768. Dalle religiose dell'Ordine della Visitazione di Santa Maria di Milano per la canonizzazione di Santa Giovanna Francesca Fremiot di Chantal loro fondatrice cantate sacre dell'abate Gian Jacopo Villa accademico trasformato*, Giuseppe Marelli, Milano 1768. Altri componimenti poetici nel canonico Villa si incontrano nella raccolta di versi miscellanei offerta nel 1759 a Laura Merlini per la monacazione nel monastero di S. Chiara di Forlì (*Capitoli piacevoli per la n. d. la signora marchesa Laura Merlini nel vestirsi da essa l'abito religioso nel nobilissimo Monistero di S. Chiara in Forlì l'anno 1757. co' nomi di suor Francesca Teresa Diana Maria Anna Luigia*, Achille Marozzi, Forlì 1759). A volte confuso con un omonimo poeta Villa contemporaneamente operante a Milano, l'abate Gian Jacopo Villa fu conservatore dell'Accademia de' Trasformati almeno fra il 1750 e il 1769.

in ogni occasione. La quotidianità degli impegni che assorbivano maestri di cappella e musicisti facilitò la sedimentazione di un repertorio di baule che ciascun musicista soprano o contralto – giacché sino alla fine del Settecento più del 90% dei mottetti noti è pensato per la voce di un castrato – portava con sé da una cantoria all'altra e poteva essere facilmente accompagnato dall'organista della chiesa. Facendo tesoro delle pregresse esperienze teatrali dei più virtuosi primi uomini delle cappelle, il mottetto sacro consentiva di fare economia ottenendo il migliore effetto con il minor sforzo di tempo e di mezzi. Ciò che stupiva e incontrava il gusto di committenti, fruitori e devoti non era la simbiosi perfetta fra testo e musica, non l'aderenza del contenuto alla ricorrenze del calendario liturgico, ma la possibilità di ascoltare anche in chiesa la pratica più moderna che, sebbene non rifiutata nella composizione dei brani previsti dal messale o dal breviario, nel mottetto trovava una maggior libertà d'espressione, non essendo vincolata al testo scritturale o alle convenzioni imposte dal *modus scribendi* impiegato per messe e vespri. Coprendo momenti della liturgia altrimenti silenziosi o precisi affidate alla recita *submissa voce* dei chierici, il mottetto non rischia di inficiare la validità del rito o di rendere incomprensibili le parole del messale che il Concilio di Trento e S. Carlo Borromeo pretendevano fossero sempre intelligibili.

2.5.3.1. Testi e tematiche per mottetti: pace, guerre (spirituali) e tempeste di mare

La collocazione all'interno del formulario liturgico, la tipologia di chiesa o funzione per il quale era destinato (o nel quale era stato inserito, adattato o stiracchiato) non influenzavano il carattere del mottetto quanto il testo: a prescindere dalla presenza del solo organo concertante o dell'intera «sinfonia», di una struttura in due, tre o quattro numeri o dal registro vocale cui la melodia sarebbe stata affidata, il discrimine per il compositore e la sua scelta di stile sarebbero stati i pochi versi latini da musicare. Il campo semantico e le immagini evocate nel testo assemblato *ad hoc* o costruito prendendo a prestito suggestioni e calchi dai coevi libretti teatrali – debitamente purgati, ma solo degli elementi più sconvenienti – avrebbero fatto propendere il maestro di cappella per una scrittura «in tempesta», per languidi andanti o per gioiosi minuetti. La suggestione agostiniana dell'inquietudine del cuore umano che trova pace solo in Dio¹⁴⁹⁰ impregna trasversalmente i testi per i mottetti milanesi originando differenti sviluppi e variazioni sul tema della pace. Nei componimenti di contemplazione angelica la pace è lo stato proprio di chi è ammesso per l'eternità alla visione del volto di Dio, non un'inozia o un riposo pigro ma una condizione esistenziale: «Scintillando tua fulgida pace / vivo, vivo contenta in calma / et in pace semper læta / mi Jesu cum me»;¹⁴⁹¹ il medesimo concetto viene espresso nella seconda aria del celeberrimo mottetto milanese mozartiano *Exultate, jubilate* K 165 dove, dopo aver contemplato le «animæ beatæ» e aver intonato inni di lode con gli astri del cielo, s'invoca «Tu virginum corona / tu nobis pacem dona». Senza attendere la corona di gloria in cielo, l'anima che sa resistere alle «tetra larvæ» del mondo riponendo la propria fiducia solo in Cristo, sposo amato, partecipa in terra della condizione dei beati: «Jesu amoris mei, / quies in hac mundana vita, / sum mœsta et valde adflicta / si cor non est in te»;¹⁴⁹² oppure armata di penitenza e costanza riesce vincitrice sugli assalti del peccato e del maligno che imperversano come tempeste e fortunali: «Sancte et amate sponse / mundanos sperno errores, / in te quietem spero / et pacem quæro in te. / Te precor, Jesu care, / ut pax tam præoptata / et quies tu cælestis / per semper sit in me».¹⁴⁹³

La pace può essere ottenuta anche nell'incontro spirituale o sacramentale con lo Sposo celeste: per descrivere il desiderio dell'anima che brama le nozze mistiche e si appaga nella comunione eucaristica restano in uso sino ai primi decenni dell'Ottocento dei testi da mottetto di derivazione monacale seicentesca. Al canto innamorato delle «sirene celestiali» si unisce quello dei musicisti di cappella che incitano

1490 *Aurelii Augustini Confessionum libri XIII*, Tempusky, Praga 1886, p. 1: «quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te».

1491 Il testo citato è la seconda sezione della prima aria bipartita del mottetto per basso solo e orchestra *Exultate vos alma cantando* di Francesco Pogliani (D-Mbs, Mus. Ms. 4126).

1492 Così recita la seconda aria del mottetto a soprano solo e orchestra *Tetra larvæ* di Gaetano Piazza (D-Mbs, Mus. Ms. 4126).

1493 Riconosciuti gli errori della condizione di peccato che imperversavano sull'anima infelice come onde di un torrente impetuoso o del mare in tempesta, riposta la speranza in Cristo l'anima può ritrovare l'agognata pace. Così intona il cantante nel recitativo che introduce la seconda aria del mottetto *De torrente maris unda* di Carlo Monza (D-Mbs, Mus. Ms. 4126).

la devozione dei milanesi che accorrono nelle chiese dove viene celebrata la messa o esposta solennemente l'eucarestia. Immagini presenti nelle raccolte di mottetti stampate nel Seicento con composizioni di Caterina Assandra,¹⁴⁹⁴ Claudia Rusca,¹⁴⁹⁵ Margherita Cozzolani¹⁴⁹⁶ e Isabella Leonarda¹⁴⁹⁷ superano le clausure dei monasteri e, con minimi adattamenti, alimentano la pietà eucaristica. Il mottetto *Surgit amica aurora* composto da Melchiorre Chiesa «per la madre Qualia di S. Paolo [Converso?] il 18 giugno 1768» dopo la soppressione del monastero approdò nel fondo musicale del vicino santuario di S. Celso ove fu eseguito sino all'avvicendamento dei maestri di cappella Agostino Quaglia e Carlo Bigatti.¹⁴⁹⁸ Lo stesso Quaglia, negli anni in cui fu maestro di cappella del Duomo, continuò a musicare per la cattedrale mottetti più brevi composti da un solo movimento, eventualmente seguito dall'alleluia, per il momento della consumazione della messa o l'esposizione eucaristica del vespro.¹⁴⁹⁹ Nel repertorio del santuario di S. Celso si conserva il tardo mottetto *Veni ad me, Sponse beate*¹⁵⁰⁰ composto da Carlo Monza nell'ultimo scorcio del Settecento ove ancora viene ripresa l'immagine delle nozze mistiche di derivazione secentesca, condivisa nel repertorio testuale dell'Italia padana del primo Settecento.¹⁵⁰¹ Pur destinato ad un musico soprano professionista della cappella del Duomo, essendo stato copiato da Benedetto Antonio Giussani (1796-1839) durante il suo periodo di formazione presso la cappella della cattedrale, il testo latino recita: «Veni ad me, Sponse beate, / dulces flammæ, mea spes, / Jesu care, Sponse amate, / Tu qui bonus es / ames me, veni ad me. Alleluja». Nonostante gli stravolgimenti delle soppressioni, la parentesi francese e il conseguente tentativo di sovvertimento di paradigma, nei primi due decenni dell'Ottocento in Duomo si continuavano a proporre mottetti di argomento intimistico e spirituale con nuove musiche di Agostino Quaglia: «Cari affectus, vivi ardore, / in meo sinu jubilate. / Puri amores exultate / dulces auras respirando. / Fugiant mesti a me timores / si divina pax beata / in me maneat scintillando. Alleluia».¹⁵⁰²

La pace risulta tanto più gradita quanto più il travaglio che ne ha ottenuto il desiderato dono è stato feroce. La sinergia fra parola e musica ha prodotto testi da mottetto che consentirono l'approdo ecclesiastico del moderno stilema della tempesta di mare, *modus scribendi* adottato dai compositori di teatro nella prima metà del Settecento per inscenare le arie di furore nei momenti topici della tensione

1494 ROBERT L. KENDRICK, *Assandra, Caterina*, in NGMo.

1495 MARCO BIZZARINI, *Rusca, Claudia Francesca* in DBI e ROBERT L. KENDRICK, *I mottetti di Claudia Rusca*, in *Barocco Padano 3. Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*, a c. di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, A.M.I.S., Como 2004, pp. 425-56.

1496 ROBERT L. KENDRICK, *Cozzolani, Chiara Margherita*, in NGMo.

1497 Il testo di uno dei mottetti pubblicati nella raccolta dei *Sacri Concerti* di suor Claudia Francesca Rusca (Milano, 1630) recita: «O dulcissime Jesu, salvator mei, vulnera animam meam. O pretiosissime Jesu, o suavissime Jesu, ne permittas me separari a te». Nel 1646 Chiara Margherita Cozzolani pubblica a Venezia *Scherzi di sacra melodia a voce sola* fra i quali figura un mottetto sintomatico: «O Jesu meus amor, mea vita, meum cor, et omnia, mea lux, mea sors, et omnia, amo te bone Jesu. Vel si me fugias sequar te; vel si me crucies laudabo te; vel si non diligas amo te. Ostende mihi faciem tuam et salvabis me; me respice et beabis. Quo fugis dilecte mi, o mi Jesu? Ne recedas, heu meum cor, vita fugit. En umbra mortis cæca venit nox, heu miserum me! Convertite faciem tuam o mi Jesu; revertere, heu mi Jesu, perimis me. Veni, veni, amo te. Mea felicitas, mea lux, redeas, redeas, amo te. Veni, veni meum cor, mea lux, mea sors, o veni. Bone Jesu, mea lux, mea sors, veni, veni, amo te. Mea jocunditas, mea felicitas, veni, veni, amo te. Bone Jesu, dulcis Jesu, care Jesu, amo te».

1498 I-Msc 83/26. Il mottetto si articola in due arie inframezzate da un recitativo, mancando l'alleluia non per una lacuna del manoscritto per intenzione del compositore se ne potrebbe supporre un impiego quaresimale. Aria I: «Surgit amica aurora / lucido fonte nata / splendore radiata / apportat Solem. / Sic splendida decora / nubila dissipando / animat serenando / mundanam molem». Recitativo: «O vos montes excelsi, umbrose valles, vos sylve nemorose, angusti colles dicite anime mee ubi est amor meus... Quem pro te solus, Deus, amo, et adoro: veni, videre te solum imploro». Aria II: «Amor dilecte, intende, / descende Jesu amate, / veni, desiderate, / ad consolandum cor».

1499 *Motetto a Alto solo* [di Agostino Quaglia] (AVFD, serie "Maestri di cappella", b. 169 n.19): «Celestis amoris / o faces beate / venite, volate / incedite in me. / Jesu contenta / sustineo tormenta: / sunt mihi delitie / ardere pro te».

1500 ASDM, Fondo musicale di S. Celso, I-Mc 83/15.

1501 MARCO BIZZARINI, *Mottetti in Arcadia: per uno studio dell'imagerie poetico-musicale nel repertorio sacro d'inizio Settecento*, in *Barocco Padano 3*, pp. 247-263. L'autore cita il testo di un mottetto di Benedetto Vinaccesi eseguito nel 1714 nella basilica di S. Marco a Venezia che nella seconda aria intona i versi latini: «Veni sponse, veni mi care, / volo tantum cernere te. / Te amare volo mi care / Et constantem reputa me / tui amantem».

1502 *Motetto Canto solo* [di Agostino Quaglia], AVFD, serie "Maestri di cappella", b. 169 n.16.

drammatica.¹⁵⁰³ Il gradimento riscontrato da committenti, fruitori e pellegrini ha incentivato l'impiego sempre più frequente di mottetti che insistevano su immagini ormai stereotipate. Infarcendo il testo di ripetizioni e parcellizzazioni che rendevano di fatto incomprensibile quanto intonato, il ricorso intenzionale a un campo semantico ricorrente era diventato ormai pretesto per portare in liturgia la sensibilità e lo stile più moderni. La declinazione ecclesiastica delle arie di furore trova nel Settecento un duplice filone tematico: da una parte il combattimento spirituale con cui l'anima fedele cerca di resistere all'assalto del maligno e, dall'altra, il disorientamento provocato dall'allontanamento intenzionale dalla grazia divina che squassa il peccatore come fosse colpito da fulmini e fortunali o sballottato dalle acque del mare in tempesta. Recuperando forse il «*bonum certamen*» di paolina memoria, il mottetto *Sum offensa, ad arma volo* musicato da Melchiorre Chiesa raffigura il combattimento spirituale di chi, sulla via della conversione, è disposto a correre alle armi pur di difendersi e salvarsi dalla morte eterna.¹⁵⁰⁴ Seguendo il *topos* del temporale e della tempesta di mare i maestri di cappella concepiscono pirotecniche parti solistiche in cui i virtuosi con trascorsi teatrali potessero dar sfoggio dell'apprezzatissima prassi dell'ornamentazione estemporanea, figurando con la foce la discesa dei fulmini dal cielo o l'agitarsi impetuoso delle onde del mare. Il mottetto *Caelo tonanti* di Melchiorre Chiesa sviluppa nelle due arie ambientazioni di carattere opposto: nella prima il cielo tuona e il mare imperversa come una vendetta contro l'umanità impenitente,¹⁵⁰⁵ dopo un recitativo nel quale s'invoca l'intervento divino con il sacro fuoco purificatore,¹⁵⁰⁶ nella seconda aria la melodia e l'andatura generale assecondano il testo intonato: soltanto: dopo la tempesta «in pace tranquilla» il sole, allegoria di Dio, torna a splendere nel cielo.¹⁵⁰⁷ Carlo Monza, il musicista di chiesa milanese che nel Settecento più degli altri si dedicò con frutto alla carriera teatrale (abbandonata all'assunzione dell'oneroso incarico di maestro di cappella del Duomo), applicò con maestria lo stilema della tempesta di mare scrivendo grandiosi mottetti per voce sola e orchestra nei quali tutti i mezzi a disposizione del compositore provetto concorrono ad ottenere un'aderenza perfetta fra parola e musica. In *Astra fortiter tonate*, manoscritto della Biblioteca Ambrosiana di Milano,¹⁵⁰⁸ il basso solista prima di esternare la propria professione di fede affermando «sit mea spes in Jesu solo» s'illude di poter vincere l'assalto del nemico chiedendo l'intervento di tuoni, fulmini e raffiche di vento,¹⁵⁰⁹ il concetto viene ripreso anche nel recitativo che precede l'alleluia finale.¹⁵¹⁰ Nel mottetto *De torrente maris unda*¹⁵¹¹ l'anima assalita dalle minacce del peccato è descritta come un'onda del mare vessata dall'azione dei venti.¹⁵¹² Da una situazione che sembra non mostrare vie d'uscita, sottoposta alle leggi soverchie della natura, si apre una speranza cristiana: soltanto confidando in Gesù si possono riconoscere gli errori del

1503 DAVIDE VERGA, *Mottetti "in tempesta": contaminazioni operistiche, approdi formali e strategie drammatiche nella produzione sacra di Carlo Monza*, in *La musica sacra della Milano del Settecento*, pp. 283-326.

1504 Il testo della prima aria bipartita del mottetto *Sum offensa, ad arma volo* di Melchiorre Chiesa (D-Mbs, Mus. Ms. 4126) recita: «Sum offensa, ad arma volo, / amor meus vindictam clamat. / Me non timet, me non amat / impium cor et infidele. / Morte delebo / contra ingratum / conjuratum». Segue un recitativo dai toni melodrammatici e patetici dove l'anima si arrovela sulla sua condizione di peccato, sul tentatore che la spinge ad essere con lui correa della perdizione: «Quo me impie perduxisti, cur iram provocasti? Si in te est malum, malo tuo consentio. Quod sentiis ego sentio, tu reum ego rea, omnis quæ culpa tua est culpa mea. Si quid loquor comparie furori, tu non es, ego sum qua volo ingrata propter tanta peccata, æternum mari me dignum fateor, timida sospiro et flendo damna mea, heu, quam deliro». La seconda aria, a dispetto del *furente* evocato dal testo, musica in un placido Adagio l'insinuarsi del sospetto della colpa che è in grado di far gelare il sangue e far tremare l'anima nel petto per lo spavento: «Umbra furente aspectu / invadit cor et pectus, / sanguis non est in me, / anima tremit. / Et subito pavoris / in spectum sui funeris, / harida imago in se / viscera premit». Con l'alleluia conclusivo si tenta di sciogliere la tensione accumulata.

1505 SLUB, Mus. 3284-E-1. La prima aria intona il testo «Caelo tonanti, / mare fremente, / sagittæ et venti / sunt pro vindicta / impii mortalis. / Cordi tremanti / anima adflita / dicit quam fera / et severa / sors me fatalis».

1506 «Angustiæ cordis mei amplius me non vexate, scuri timores nunc fugate. Auxilia summi Dei pro nobis pulso est spero: pura lumen de cælo mitte, o mii Deus, et sacra flamma cor meus munda et inflamma».

1507 «In pace tranquilla / resplendat scintilla, / o fax adorata / caelestis amantis». Segue l'alleluia.

1508 L'edizione del mottetto è restituita in appendice a VERGA, *Mottetti "in tempesta": contaminazioni operistiche*.

1509 «Astra fortiter tonate / dura fulmina vibrare / et pro me bellate, o venti, / furioso violenti / contra Averni potestatem. / Sed me miserum: quid peto? / sit mea spes in Jesu solo / qui defendat me de polo / contra armatam feritatem».

1510 «Si mecum sit auxilium summi Dei, iam fugit omnis timor cordis mei».

1511 D-Mbs, Mus. Ms. 4126.

1512 «De torrente maris unda / venit ventis agitata, / fremit semper nec irata / vim frenandi habet in Se. / Deh, tremare, infelix alma, / perturbata nam te vivit. / Morte vivit atque sortem / evitandi sine spe».

passato (aria I), confessarli, prenderne le distanze (recitativo)¹⁵¹³ e tornare a vivere finalmente in pace (aria II).¹⁵¹⁴ Il repertorio testuale intonato nei mottetti non resta circoscritto a un ideale centro di produzione e fruizione ma circola anche svincolato dalle partiture, prestandosi a numerose intonazioni che col passare del tempo si allineano alla sensibilità del contesto. Il caso del testo del mottetto *Sum in medio tempestatum* risulta particolarmente significativo con le sue (almeno) cinque intonazioni nell'arco di mezzo secolo: musicato una prima volta a Venezia da Antonio Vivaldi – compare al numero 632 del suo catalogo delle opere – negli anni '20,¹⁵¹⁵ da Baldassarre Galuppi (1705-1785),¹⁵¹⁶ dal suo allievo cremonese Giovanni Battista Serini (1720ca.-1781ca.)¹⁵¹⁷ attivo alla corte tedesca del conte di Buckeburg negli anni '50,¹⁵¹⁸ da un anonimo maestro di cappella milanese¹⁵¹⁹ e da Felice Piazza negli anni '60 o '70,¹⁵²⁰ dimostra la sopravvivenza pluridecennale di un testo particolarmente funzionale alla nuova estetica della tempesta di mare.¹⁵²¹ La presunta riduzione per organo concertante da un'originaria versione per voce sola e 'sinfonia' del mottetto di Piazza conservata nell'Archivio Plebano di Vimercate mostra l'esportazione del mottetto sacro oltre i confini della città e la sua circolazione nel forese di Milano, portato dai maestri di cappella e dai musicisti assoldati per solennizzare le feste.

2.5.3.2. Il mottetto fra Sette e Ottocento

La prassi liturgico-musicale *sui generis* del Duomo mantenne in esercizio ininterrottamente sino all'episcopato del cardinale Gaisruck i mottetti a voce sola e organo concertante di gusto galante e

1513 «Erroribus agitata in hoc fallaci mundo, anima infelix sua sorte incerta vivit: quid faciam ergo? Cæleste pace Jesum amando tunc gaudebo, et omnes mundi errores victos videbo».

1514 «Sancte et amate sponse / mundanos sperno errores, / in te quietem spero / et pacem qæro in te. / Te precor, Jesu care, / ut pax tam præoptata / et quies tu cælestis / per semper sit in me». Segue alleluia.

1515 Il mottetto *Sum in medio tempestatum* risale agli anni in cui Antonio Vivaldi era impiegato come maestro di musica all'Ospedale della Pietà. Composto entro il secondo decennio del Settecento, il mottetto è articolato in quattro movimenti (Aria, Recitativo, Aria, Alleluia) presentando nel numero iniziale la scrittura tipica dell'aria in tempesta; in organico sono previsti il soprano solista, gli archi e il continuo. Questo il testo intonato da Vivaldi: Aria I: «Sum in medio tempestatum quasi navis agitata, conturbata, inter horridas procillas. Hinc horrores, hinc terrores, fremunt venti, nescio portum nec amicas cerno stellæ». Recitativo: «Quid ergo faciam, infelix anima? Ubi sunt bona mea, ubi lætitiæ? Ubi mundi deliciæ? Fallaces honores, ite, procul volate; vos sperno, vos non curo, Jesum solum amabo, et mala cordis mei semper plorabo». Aria II: «Semper mæsta, sconsolata, suspirando, lacrimando, sum contenta, sum beata. Iam serenæ rident stellæ, iam non turbant me procellæ: vado ad portum fortunata»; segue l'alleluia. Il manoscritto autografo è conservato presso la Biblioteca Universitaria di Dresda (SLUB, Mus. 2389-E-1).

1516 Una copia della partitura del mottetto *Sum in medio tempestatum* musicato da Baldassarre Galuppi è conservata nella Henry Watson Music Library di Manchester (GB-Mp BRm411Cr72). Per soprano, archi e continuo, il mottetto è articolato in quattro movimenti che rispettano la ripartizione del modello vivaldiano.

1517 Si sono conservati almeno cinque esemplari di un'aria per soprano, archi e continuo estratta dal mottetto *Sum in medio tempestatum* musicata da Giovanni Battista Segrini, (Archivio della chiesa evangelica di Herrnhut, Mus. 180-4). Sembra non sia sopravvissuta l'intera partitura del mottetto.

1518 C. PETER LYNCH, *Serini, Giovanni Battista*, in NGMo.

1519 I-BGc 287.9. Considerando la presenza di altre composizioni di autori milanesi nel fondo musicale raccolto da Johann Simon Mayr è probabile che il mottetto per quattro voci e archi provenga dal capoluogo ambrosiano.

1520 Il mottetto *Sum in medio tempestatum* intonato da Felice Piazza ci è pervenuto in una versione per soprano solo e organo concertante, tuttavia non è da escludere che il manoscritto di Vimercate (APV, Mus. Ms. Cart. XVI F. 2) riporti una riduzione organistica di un originario accompagnamento strumentale esteso a tutta la 'sinfonia'. Pur con qualche variante testuale, la struttura e la successione dei numeri rispecchia un impianto testuale che rimanda ancora all'archetipo vivaldiano. Aria I: «Sum in medio tempestatum quasi navis agitata, conturbata, inter horridas procillas. Hinc *rumores*, hinc terrores, *quatit orbem terrarum*, fremunt venti perdo stellæ». Recitativo: «Quid ergo *insperabo*, infelix anima? Ubi sunt bona mea, ubi lætitiæ? *Jesum solum amabo*?». Aria II: «Semper mæsta, *desolata*, sum contenta, sum beata. Iam serenæ *vident* stellæ, iam non turbant me procellæ: vado ad portum fortunata». Segue l'alleluia.

1521 Insieme al caso di *Sum in medio tempestatum* si può citare il testo del mottetto *Auræ sacrati amoris* conservato nell'archivio musicale di S. Gudula di Bruxelles, apocrifo pergolesiano di incerta attribuzione (CH-E 432-13), che fu musicato anche dal milanese Melchiorre Chiesa. Biancamaria Brumana, che ringrazio per la segnalazione, riferisce che il testo in questione sarebbe stato composto dal monaco benedettino svizzero Müller di Einsiedeln nell'ultimo decennio del Settecento. Giacché la paternità musicale del mottetto è indiscutibilmente attribuita al Chiesa e che la composizione del testo da parte di Müller sembra corroborata con pari certezza dal manoscritto Mus. ms. 4126 della Biblioteca di Stato di Monaco di Baviera, non si esclude che si possa trattare di un *contrafactum* a destinazione liturgica.

grandiose composizioni a doppio coro e due organi che, nelle funzioni pontificali, sostituivano il testo dell'offertorio previsto dal messale. Pur rispettando le prescrizioni in materia di organico strumentale e stile compositivo da osservare, Gianandrea Fioroni e Carlo Monza produssero numerosi saggi di mottetti policorali nei quali, tramite suggestioni testuali, potevano comunque essere evocate le immagini del giubilo celeste dei cori angelici e delle schiere dei beati. Il *Gerletto* della cappella musicale della cattedrale annota che in tutte le messe pontificali e capitolari, ad eccezione di quelle da *requiem* e delle domeniche di quaresima dove veniva proposta un'intonazione polifonica del testo indicato dal messale, l'offertorio era decorato da un mottetto policorale.¹⁵²² Il mottetto *Cantate, psallite*¹⁵²³ di Gianandrea Fioroni recupera il *topos* della contemplazione delle schiere felici dei beati in cielo al cui canto s'associano gli stessi musicisti di chiesa che con le loro voci e il suono degli organi creano un ponte che, infrangendo idealmente le volte della cattedrale, lega il cielo e la terra su cui s'invoca la pace.¹⁵²⁴ L'archivio musicale della cappella del Duomo conserva una quindicina di partiture di mottetti a voce sola e organo concertante composti da Agostino Quaglia nei primi due decenni dell'Ottocento che si rivelano sintomatici nel mostrare la natura conservatrice e intenzionalmente anacronistica degli usi della cattedrale. Mentre le vicende della storia politica imperversavano sulle cappelle musicali delle altre chiese della città imponendo riforme degli organici e riduzioni delle occasioni d'assistenza, il maestro di cappella e i musicisti del Duomo continuavano a proporre testi da mottetto rispondenti alla sensibilità sei-settecentesca intonati con il linguaggio musicale proprio dello stile galante, complice la compresenza di due musicisti particolarmente longevi – il maestro di cappella Quaglia e il primo organista Ferdinando Bonazzi – che perpetuarono oltre il primo quarto dell'Ottocento il portato e l'estetica in voga prima delle soppressioni giacobine. Il mottetto sacro ha segnato con continuità la storia della musica sacra milanese dalla seconda metà del Quattrocento sino all'età napoleonica, tuttavia la preferenza accordata da committenti e fruitori ai musicisti soprani e contralti quali interpreti privilegiati per i componimenti a voce sola e strumenti, o organo concertante, entrò in collisione con le nuove posizioni importate prima dagli intellettuali illuministi e poi dagli ideologi francesi. Risulta particolarmente significativa la circostanza che nell'aprile 1796 vide il maestro di cappella del Duomo, Carlo Monza, comporre un mottetto a canto solo e organo concertante come brano d'obbligo per il concorso indetto dall'amministrazione del santuario di S. Maria presso S. Celso per individuare il nuovo musico soprano della propria cappella. I versi latini intonati dal mottetto del Monza, *Tubæ angelicæ*,¹⁵²⁵ hanno propiziato il perpetuarsi sino alle soglie del XIX secolo non solo di un testo afferente al filone della beata contemplazione angelica ma anche una tipologia di scrittura vocale che rimanda al virtuosismo derivante dai trascorsi che si supponeva avesse (ed effettivamente aveva) il candidato designato, Girolamo Mosca. Superata la parentesi repubblicana, nel decennio napoleonico il mottetto sacro tornò protagonista delle liturgie milanesi, pur in una inedita dilatazione per soli, coro e orchestra che intonava testi in lingua corrente. Il viceré Eugenio di Beauharnais affidò a Bonifazio Asioli, maestro della cappella reale, la composizione di mottetti sacri che facessero il paio con l'antifona governativa *Domine, salvum fac Regem*¹⁵²⁶ nella strumentalizzazione di una liturgia piegata dalla volontà di conferire legittimazione divina al potere della nuova stirpe napoleonica. Più delle tematiche, delle scelte di organico o del rimando al contesto esecutivo legato alla «cessata Corte napoleonica», fu l'impiego di testi in lingua vernacolare a decretare l'immediata estromissione dai repertori d'uso dei mottetti composti da Asioli per le funzioni palatine. Padre Antonio Coli, biografo del musicista di Correggio, tratteggiandone il primo profilo della vita e delle opere nel 1834 si chiede, alla luce della mutata sensibilità e della riflessione in atto sulla comprensibilità della lingua latina in liturgia e sulla preghiera devozionale in lingua italiana finalizzata all'ottenimento dell'agognata unificazione nazionale,¹⁵²⁷ se i mottetti di Asioli

1522 BAM, A 11 suss.

1523 AVFD, serie "Maestri di cappella", b. 92 n.7.

1524 «Cantate, psallite / letantes Angeli / dum nobis rutilat / divini luminis / de cælo fax. / Pulsate timpana / plaudite vocibus / sonus dent organa / sit cælo gloria / sit terra pax. / Alleluia».

1525 I-Msc 83-14. Aria I: «Tubæ angelicæ, superni chori læto concentu resonante, vosque, fideles, plausu sonoro voce festiva jubilate». Recitativo: «Vos ergo, fideles, in die tam festiva ad sacrosanctum altare properate corde sincero semperque Deum laudate. Segue l'alleluia».

1526 MARNI, *Domine, salvum fac Regem*.

1527 MARNI, *Le "Strofe per una prima comunione" di Alessandro Manzoni e Benedetto Neri*.

non possano trovare nuova funzionalità chiesastica.¹⁵²⁸ L'interrogativo di padre Coli, osservatore esterno e forse non aggiornatissimo sugli ultimi sviluppi della prassi milanese, non ha tenuto conto dell'irrigidimento verificatosi negli anni dell'episcopato ambrosiano del cardinale Gaisruck che, richiamando il proprio clero al rispetto delle rubriche liturgiche e delle normative tridentine attraverso la pubblicazione di lettere circolari, bandiva dalle chiese «suoni e canti teatrali».¹⁵²⁹ Scagliandosi allo stesso tempo contro le timide introduzioni di temi operistici in liturgia attraverso le riduzioni organistiche e il retaggio del recente passato galante, il mottetto – che per sua natura fu sempre la forma di espressione musicale ecclesiastica più incline ad assorbire le prerogative del linguaggio musicale *à la page* – fu abbandonato in favore di una maggior rigorosità nel rispetto del patrimonio testuale proposto dal messale, dal breviario o da preghiere liturgiche ormai consolidate nell'uso.¹⁵³⁰

2.5.3.3. Collocazione liturgica dei mottetti

La duttilità dei testi, delle proporzioni e degli organici facilitava l'impiego di mottetti sacri all'interno delle celebrazioni milanesi aggiungendo un supplemento festivo ad un'ampia gamma di funzioni ordinarie e straordinarie grazie al canto pirotecnico delle voci di punta delle cappelle musicali. All'innalzamento di architetture effimere, all'esposizione di teleri, reliquiari e suppellettili corrispondeva il pregio che i mottetti apportavano nelle liturgie. Non intonando passi tratti dal messale o dal breviario, i mottetti non assolvevano – come i luoghi del *proprium* e *ordinarium Missae* – a un compito legato alla validità del rito ma risultavano opzionali, riempitivi di momenti di silenzio o sostitutivi dei testi e perciò congeniali all'*horror vacui* che caratterizzava le liturgie festive. Oltre al comprovato utilizzo come alternative all'offertorio della messa o agli ultimi salmi del vespro, i mottetti, specialmente quelli a voce sola e organo, potevano essere inseriti estemporaneamente nei programmi musicali delle funzioni per coprire i tempi tecnici del rito. Composizioni articolate in tre o quattro movimenti accompagnate dall'intera 'sinfonia' erano pianificate nell'economia generale del canovaccio liturgico e, sebbene non se ne possa individuare la collocazione precisa nello svolgimento della celebrazione, vengono citate dai cronisti delle gazzette milanesi che si premurano di annotarne nominalmente gli esecutori. Dietro il riferimento a un cantante che contemporaneamente era impegnato al Teatro Regio-Ducale o al Teatro alla Scala per qualche titolo operistico in cartellone si celano le dinamiche del mecenatismo e del circolo virtuoso alimentato dalla competitività delle centinaia di chiese compresenti nel tessuto urbanistico. Sembra che l'intento che muoveva Borrani o la redazione dei *Ragguagli di Varj Paesi* sia il medesimo, contando le di candele di fine cera veneziana poste attorno a un catafalco, descrivendo nuove statue o tele, trascrivendo i testi delle iscrizioni allegoriche, raffigurando gli apparati decorativi o registrando l'esecuzione di un mottetto: restituire in filigrana la disponibilità economica degli organizzatori dei festeggiamenti. Rientrato da Torino dove aveva cantato nell'*Oreste* di Carlo Monza e in procinto di partire per Praga per interpretare il *Farnace* di Mislivecek e *Alessandro nelle Indie* di Kozeluch, Antonio Priora il 24 giugno 1767 cantò nella chiesa di S. Fedele un nuovo mottetto di Gaetano Piazza nella celebrazione in rendimento di grazie per la ristabilita

1528 COLI, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, pp. 46-7: «Il Mottetto anticamente componevasi sopra un testo tratto dalla sacra Scrittura, dai Salmi, per due e più voci coll'organo. Nel secolo passato i Mottetti vennero accompagnati dagl'istrumenti, e nei tempi più vicini a noi, stante la difficoltà di ritrovare frasi musicali convenienti alla prosa, furono composti in versi latini grossolani e ritmati, con recitativi ed arie a guisa delle composizioni teatrali. Quelli che scrisse Asioli sono di argomento sacro bensì, ma in lingua italiana; e siccome è esclusa affatto dai divini ufficj, sarò senza dubbio rimproverato collocandoli fra la musica da chiesa. Di più: quantunque non sia fissato, se non in astratto, e forse non lo sarà mai in concreto, quale debba essere la melodia propria di questo o di quell'altro genere; le arie, i duetti, i cori dei quali abbondano i mottetti di Bonifazio, potrebbero riguardarsi sparsi di cantilene profane non atte a cantar le lodi di Dio, specialmente da quelli che fanno consistere il genere ecclesiastico negli arzigogoli delle fughe, e nel faticoso meccanismo del contrappunto. Io, a dir vero, salvo miglior giudizio e le eccezioni che si danno alla lingua italiana, penso che colle cantilene di un'aria, di un duetto o di un coro, si possa benissimo eccitare la divozione di un popolo, essendo questa sempre relativa alle disposizioni di chi va alla Chiesa; e dovrei supporre che i mottetti di Asioli fossero edificanti, se mi fosse lecito argomentare dal piacere che produssero allorché si eseguirono, e dal dispiacere che provai perché furono condannati all'oblio».

1529 MARNI, *La musica sacra a Milano fra il ventennio francese e l'episcopato del cardinale Gaisruck*.

1530 Scorrendo i cataloghi degli archivi musicali della cappella del Duomo e del santuario di S. Maria presso S. Celso si nota come Benedetto Neri, eletto maestro di cappella della cattedrale nel 1823, non abbia composto o lasciato in archivio mottetti.

salute dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, voluta dalla congregazione del SS. Entierro.¹⁵³¹ Dopo pochi giorni, per la medesima circostanza, nella chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte il soprano Carlo Martinenghi – protagonista de *La Ninetta* di Petrucci al Teatro Regio-Ducale di Mantova nel carnevale precedente – cantò un nuovo mottetto composto da Francesco Pogliani.¹⁵³² Celebrando la festa patronale di S. Antonio Abate il 17 gennaio nel pieno della stagione teatrale, i padri teatini dell'omonima chiesa milanese negli anni '70 e '80 del Settecento sembrano aver instaurato la tradizione di affidare al 'primo uomo' contemporaneamente impegnato in uno dei titoli allestiti per il concomitante cartellone operistico carnevalesco l'esecuzione di un lungo mottetto solistico collocato nella celebrazione dei secondi vespri. Il 17 gennaio 1773 Venanzio Rauzzini (1746-1810),¹⁵³³ Cecilio del *Lucio Silla* mozartiano che si stava rappresentando al Teatro Regio-Ducale, cantò il mottetto *Exultate, jubilate* che il giovane *Amadè* gli cucì addosso su un testo tipicamente milanese che nell'*incipit* e nel contenuto riprende un *Exultate, jubilate* composto da Carlo Balliani per la festa di S. Carlo in Duomo.¹⁵³⁴ Il *Giornale di Milano* del 26 gennaio 1780 annuncia che tutto il *cast* (maschile) dell'*Armida* di Mislivecek che aveva inaugurato la corrente stagione di carnevale è stato impegnato il 16 e 17 gennaio in S. Antonio Abate per le celebrazioni patronali eseguendo i soli nella messa e nei salmi composti da Giovanni Colombo, maestro di cappella della chiesa, e alcuni mottetti: Gaetano Quistapace detto *Fedelino* eseguì il mottetto ai primi vespri, Luigi Marchesi e Valentin Adamberger cantarono due nuovi mottetti scritti per l'occasione da Luigi Cherubini alla messa cantata della mattina.¹⁵³⁵

Il mottetto non era riservato alla forma più alta della messa cantata come lussuoso riempitivo ma veniva citato dalle fonti anche come accompagnamento continuativo per la celebrazione della messa privata del cardinale arcivescovo nelle chiese della città dopo averne consacrato gli altari o benedetto effigi sacre e dipinti. Terminato il rito di dedicazione del riedificato oratorio di S. Bernardino alle Ossa, il 1 settembre 1754 il cardinale Pozzobonelli per primo celebra una messa bassa sull'altare appena consacrato mentre Francesco Triulzi intona un mottetto che dura per tutto lo svolgersi della liturgia.¹⁵³⁶ Il 12 luglio 1768 l'arcivescovo di Milano nella chiesa dei Cappuccini in Porta Orientale diede principio all'ottavario in onore del nuovo santo Serafino da Montegranaro benedicendone una tela e celebrando per devozione una messa letta all'altar maggiore prima di assistere pontificalmente alla messa cantata. Durante la celebrazione della messa privata del cardinale si alternarono «un Concerto di Strumenti e un sacro mottetto» composto da Fioroni o Sammartini.¹⁵³⁷ Approssimandosi allo spartiacque dell'invasione

1531 *Ragguagli di Varj Paesi* del 1 luglio 1767: «Fu cantata la Messa solenne con scelta Musica, composizione del Sig. Gaetano Piazza Maestro di Cappella, dall'Illustrissimo Signor Marchese Don Tommaso Gallerati uno de' Cavalieri Congregati; ed il celebre Virtuoso Sig. Antonio Priora non poco si distinse con un nuovo Motetto, di cui ne riportò tutta la lode».

1532 *Ragguagli di Varj Paesi* dell'8 luglio 1767: «Jeri nella Real Chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte de' Padri Trinitari Scalzi, dove il giorno 2 del passato Giugno si fece cominciare il Triduo per implorare dall'Altissimo la guarigione di Sua Maestà Clementissima nostra Sovrana [...] nella qual occasione si distinse la virtù del Sig. Francesco Pogliani Compositore della Musica, come ancora il Sig. Carlo Martinenghi, che cantò il Motetto».

1533 RAFFAELE MELLACE, *Rauzzini, Venanzio*, in DBI.

1534 AVFD, s. «Maestri di cappella», b. 65 n. 19. Questo il testo del mottetto a 8 voci e due organi musicato da Carlo Balliani: «Exultate jubilate, Caeli cives alti chori: Divi Caroli sonori hodie Glorias decantate».

1535 *Giornale di Milano* del 26 gennaio 1780: «Lunedì 17 del corrente mese, giorno dedicato a S. Antonio Abate, ne fu celebrata nella Chiesa titolare del Santo, con la solita pompa da' Reverendi Patri Teatini la Festa, resa vieppiù solenne dal grazioso intervento de' Signori Virtuosi Marchesi, Valentino Adamberger, e Quistapace, Attori del Dramma, che nel corrente Carnovale si rappresenta nel Teatro grande alla Scala, e del Soprano Copoli, con avervi cantato il Sig. Quistapace ne' primi Vespri un Mottetto, ed alla mattina pure della Festa il Sig. Marchesi un Mottetto di novissima composizione del Sig. Maestro Luigi Cherubini, ed altro Mottetto il Sig. Adamberger, e vicendevolmente diversi Versetti; E fu altresì al dopo pranzo cantato da' Signori Adamberger, Quistapace e nostro Grandati un Salmo, composizione novissima del Sig. Maestro di Cappella della Chiesa sudetta Giovanni Colombo, di cui fu anco il rimanente della Musica, e non composizione il tutto dell'altro Sig. Maestro, come falsamente fu esposto».

1536 *Ragguaglio del solenne triduo*, p. XIV: L'intera durata della messa fu accompagnata «da un Motetto cantato dal celebre sig. Triulzi».

1537 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1768: «Al suddetto Ottavario diede l'incominciamento l'Eminentissimo Sig. Cardinale Pozzobonelli, degnissimo e meritevolissimo nostro Arcivescovo, colla benedizione data al quadro del Santo, che esposto era all'Altar Maggiore [...] dopo la quale egli celebrò privatamente, fra un Concerto di Strumenti ed un sacro Mottetto in musica, la santa Messa, e passato un conveniente intervallo di tempo, pontificalmente assistette alla gran Messa, con più cori di sceltissima Musica cantata [...] I Maestri di Cappella, che ne' giorni dell'Ottavario alternarono, e che coll'isquisita applaudita musica de' loro virtuosi e sodi componimenti da numerosissimi egregi Cantanti e Professori di Strumenti i più esperti, a gara

giacobina, il mottetto per voce solista e orchestra, che ormai ha consolidato un primato indiscusso nel palinsesto delle celebrazioni solenni, viene richiesto anche dalle confraternite e dalle università professionali per i suffragi officiati annualmente a beneficio delle anime dei consorziati. Le note di spesa menzionano l'esecuzione di un mottetto a corollario dell'ufficio generale celebrato dalla confraternita dei Tipografi dai Cappuccini fuori porta Orientale nel 1786 e di uno musicato da Ferdinando Bonazzi l'anno successivo per l'ufficio generale della congregazione dei salumieri.¹⁵³⁸ Al mottetto, infine, poteva essere riservata una funzione cerimoniale: fino alla soppressione dei gesuiti, che li accoglievano nella propria chiesa di S. Fedele, i confratelli della Congregazione de' Musici avevano mantenuto in repertorio «un Mottetto con sue parti del S. M. Grancino per la rinovazione degli ufficiali»¹⁵³⁹

2.5.3.4. Collocazione liturgica dei mottetti: il caso del Duomo

Le esigenze celebrative dei pontificali e delle funzioni capitolari officiate in cattedrale e la presenza nell'organico della sua cappella musicale dei migliori evirati cantori disponibili sulla piazza resero i mottetti – nella duplice formula della composizione policorale o della più agile successione di recitativi e arie intonate da un solista – un elemento caratteristico delle celebrazioni festive del Duomo. Il *Gerletto* documenta la pratica d'intonare mottetti non solo nello schema della liturgia della messa, del vespro o di altre ore canoniche ma anche come corredo del cerimoniale attuato in occasione della visita di regnanti e dignitari. L'offertorio della messa capitolare e pontificale era sostituito, salvo che nelle messe da morto e nelle domeniche di quaresima, da un mottetto a doppio coro e doppio organo, gli ultimi salmi del vespro o le antifone potevano invece essere omesse per collocarvi un mottetto a voce sola; alla vigilia della solennità dell'Annunciazione, quando le condizioni meteorologiche avverse ne impedivano la celebrazione nella chiesa dell'Annunciata nella Ca' Granda – di cui l'arcivescovo *durante munere* è parroco – e la funzione si teneva in cattedrale, dopo compiuta si cantavano dei mottetti.¹⁵⁴⁰ Durante l'intera durata della terza messa di Natale – formulario *in die* – officiata come messa letta *cum canticis* da un monsignore del capitolo, i solisti della cappella eseguivano un numero imprecisato di mottetti a voce sola e organo che venivano ricompensati singolarmente a ciascun musico.¹⁵⁴¹ Le visite ufficiali di regnanti e dignitari in Duomo erano accompagnate dal canto di mottetti a solo di stile concertato o a doppio coro di stile pieno: il *Gerletto* ragguaglia tale consuetudine per l'ingresso e l'uscita dal Duomo della coppia arciducale nel 1772.¹⁵⁴²

Le consacrazioni episcopali celebrate in Duomo e le cerimonie d'imposizione della berretta rossa a cardinali ambrosiani nella cappella arcivescovile richiedevano l'intervento della cappella musicale della cattedrale con l'aggiunta di qualche musico soprannumerario incaricato d'intonare mottetti solistici. Borrani, descrivendo la celebrazione del 1754 in cui il cardinale Pozzobonelli decorò della porpora il

gratuitamente concorsi eseguita, la sacra funzione condecorarono, furono i signori Gianandrea Fioroni, e Giambattista Sammartini».

1538 ASMi, ArFR, b. 1441.

1539 ASMi, AG Culto PA., b. 1504.

1540 BAM, A 11 suss.: «L'anno 1772, nel giorno 25 marzo, l'Indulgenza, o sia il Perdono, è stato in Duomo e, secondo il solito alla vigilia, terminata la Compieta, si cantavano de mottetti, ma quest'anno con consenso del signor Maestro abbiamo stabilito di tralasciarli».

1541 BAM, A 11 suss. L'uso dei mottetti a voce sola e organo durante la celebrazione della terza messa letta del giorno di Natale richiama la pratica documentata per la messa privata dell'arcivescovo celebrata per devozione dall'arcivescovo nelle chiese della città.

1542 BAM, A 11 suss.: «L'anno 1772 a dì 22 giugno, terminata la nostra solita messa, è venuto un ordine dal nostro Rettore, l'Illustrissimo signor Marchese Teodoro Triulci, che tutti li Musici di Cappella dovesse fermarsi, come anche dovessero far ricerca di quelli del Primo Coro, mentre a ore 15 sarebbe venuta Sua Altezza Reale, accompagnato con l'elettrice vedova di Sassonia, per vedere S. Carlo con il suo tesoro, ed anche tutte le rarità che vi sono in Duomo, come anche la loro intenzione era di montare sopra il Duomo, che poi per il gran calore non vi sono andati; cosichè si ha procurato di riunire tutta la Cappella, fuorché delli signori Bonaguzzi e Albuzio, che non si son trovati, dove poi le Loro Altezze Reali e Serenissime son venuti a ore 16 circa, e subito al loro arrivo si è cantato un mottetto pieno, fratanto che han preso la perdonanza avanti al Santissimo all'altare maggiore, essendo nell'Ottava del Corpus Domini, indi sono andati nel scurolo di S. Carlo a udire la Santa Messa, e questa terminata sono andati a vedere il Tesoro di S. Carlo, dove poi fra il tempo che girovano dietro il coro per vedere la statua di S. Bartolomeo, ed altre rarità, abbiamo cantato un altro mottetto e li abbiamo accompagnati con detta musica sino al sortire della Porta Maggiore, ed erano ore 17 ½ quando il tutto è stato terminato».

concittadino Durini, cita i mottetti predisposti per accompagnare la messa bassa offerta dall'arciprete della cattedrale nella cappella arcivescovile alla presenza dei due porporati;¹⁵⁴³ per l'analoga circostanza che vide protagonista un altro membro della famiglia Durini, Angelo Maria, nel 1776 la cappella del Duomo partecipò nuovamente per cantare mottetti sostenuti non solo dall'organo ma anche da due contrabbassi.¹⁵⁴⁴

La cappella musicale della cattedrale intervenne alla consacrazione episcopale di Giovanni Tommaso Gallarati Scotti, già canonico del Duomo eletto alla sede titolare di Paros, il primo novembre 1772; per l'occasione Fioroni compose il mottetto a 8 voci e due organi *Clara voces resonare* eseguito all'ingresso dell'ordinando e dei vescovi consacranti.¹⁵⁴⁵ Sopravvivono nell'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano due mottetti *sui generis* approntati nel 1805 da Agostino Quaglia per l'incoronazione di Napoleone a re d'Italia. A fronte di molte incertezze che permangono sul repertorio musicale eseguito il 26 maggio 1805, stanti le manifeste incongruenze fra l'inventario delle partiture rinvenute nei pressi della cappella reale di S. Gottardo in corte nel 1814¹⁵⁴⁶ e le poche notizie tramandate da cronache e fonti di prima mano,¹⁵⁴⁷ le uniche partiture riconducibili con certezza all'incoronazione milanese del Bonaparte sono il *Vivat Rex* e il *Domine, saluum fac Regem* musicati dal maestro di cappella della cattedrale.¹⁵⁴⁸

1543 BORRANI, *Diario milanese*, N. 15 (1754), suss., pp. 1-5: «Ivi i due Sig.ri Cardinali inginocchiati sovra decoroso Faldistorio ascoltarono la S.a Messa privatamente celebrata da Mons.r Arciprete, ed accompagnata da varj Motetti, e finita questa passarono entrambi al Solio [...]».

1544 BAM, A 11 suss.: « Il giorno 25 settembre 1776, Sua Eminenza il Cardinal Pozzobonelli ha fatto la solenne fonzione nella sua cappella arcivescovile con presentare la Beretta di Cardinale a Sua Eminenza il Cardinale Angelo Maria Durini, a nome di Sua Santità Braschi Pio IV, dove il signor Maestro Fioroni per ordine ha invitato, per cantare il mottetto alla Messa e Tedeum, li signori Carione soprano, Valcamonica e Grandati contralti, Albuzio e Grifanti tenori, Gilardone Bianchi, e Rusnati bassi, con due musici forastieri, che sono li seguenti: li signori Antonio Priora e Tomaso Cattena, con il signor Quaglia, primo organista e due contrabassi, cioè li signori Corbella e Donzelli, con una magnifica parata, ed un gran convitto di scelta nobiltà; e per non esser capace, la detta cantoria han lasciato fuori li altri signori musici del Duomo, cioè li signori Bonaguzzi e Berrardi soprani, ed il signor Rainone contralto, e signor Giussani tenore, come pure li signori Landriani Vice Maestro e Caldarola bassi; questi han portato le loro ragioni a' superiori, dicendo che era un torto che li facevano, e che ci dovevan esser tutti, come ci son stati in altre simili occasioni; al compimento delle sopranominate virtuose fatiche, il signor Maestro ha dato al nostro pontatore L. 88 per dividere tra li signori musici presenti a detta funzione, con due contrabassi ed Organista che toccava L. 8 cadauno, fuorché li due musici forastieri, che sono stati riconosciuti ex parte dal detto signor Maestro, e L. 50 per dividere a signori Musici che erano assenti, dove da detta somma li toccava a L. 7.5 cadauno, onde son convenuti tutti li signori musici assistenti a detta fonzione di dare le L. 8 alli detti contrabassi cadauno, e così pure all'organista, e del rimanente fare tutto un'amasso, con fare una divisione eguale tanto a quelli ch'erano presenti, come assenti, cosiché è toccato a cadauno L. 7.14, e così a proporzione al Vice Maestro L. 10.17, fuorché al Reverendo signor Venini per esser assente non li è toccato niente, così pure al signor Bonomi per esser ammalato; si è fatta questa notazione, affine serva di regola, che in qualunque fonzione, o straordinario, sì in Duomo, come nella Cappella privata di Sua Eminenza, non debbano in verun modo esser pregiudicati li signori musici di Cappella, e questa notazione per maggior autentica sarà da signori pontatori firmata».

1545 BAM, A 11 suss.: «Si è fatta la consacrazione del Vescovo Monsignore Gallarati, e vi sono intervenuti li vescovi di Lodi, Vercelli e si sono presi tre musici forastieri, cioè li signori Comaschino soprano, e Marchesino contralto, e il reverendo Angio M.a Rusnati, basso sopranumerario della Cappella. Li sopranominati Comaschino e Marchesino sono stati riconosciuti da Monsignore Vescovo e il reverendo Rusnati dal regalo fatto da Monsignore Vescovo alla Cappella di Zecchini n. 8 di Genova, che abbiamo ricevuto dal signor Clerici, maestro del coro, intendevano stasse nel nostro partaggio, mentre producevano che questa era l'intenzione di Monsignore, ma noi, per non andar contro alle nostre leggi scritte, ci abbiamo messo in un puoco di carta L. 6 e le abbiamo trasmesse al signor Maestro Fioroni per darcele; mentre il detto signor Maestro l'aveva invitato, a ciascun di noi è toccato L. 7 ed al signor Vice Maestro, con li 4 alunni, a proporzione, senza il signor Maestro Fioroni, che è stato a parte riconosciuto, e non si sa quello che ha ricevuto. A ore 16 è sonato il campanone ed alla prima campanella siamo andati tutti sul nostro organo, fratanto il Capitolo è andato sopra di Sua Eminenza, dove avevano di già fatto il giuramento e benedetto l'Anello, il Bastone e la Croce all'arrivo del Cardinale in Duomo si è canto il mottetto Clare Voces, si è tornato da capo e poi si è cantato l'Alleluia».

1546 MARNI, *I fondi musicali napoleonici*.

1547 GERVASONI, *Nuova teoria di Musica*, p. 188: «Per la circostanza dell'Incoronazione di S. M. L'Imperatore de' Francesi e Re d'Italia compose il Minoja un *Veni Creator* e un *Te Deum*, i quali pezzi furono eseguiti nel duomo di Milano con un'orchestra di due cento cinquanta parti». Nonostante la citazione negli inventari, le partiture delle composizioni approntate da Minoja per l'incoronazione di Napoleone risultano ad ora irrimediabilmente perse; non si dubita della bontà dell'informazione dal momento che Gervasoni e Minoja si conoscono e si stimano dalla fine del Settecento (cfr. CARLO GERVASONI, *Carteggio Musicale di Carlo Gervasoni con diversi suoi amici professori e maestri di cappella*, Pietro Agnelli, Milano 1804).

1548 AVFD, serie "Maestri di cappella", b. 169 n. 30.

3. Organi, organari e organisti

Anche se le cappelle musicali, gli ensemble strumentali, i «primi uomini» più acclamati e i «più Cori di Musica, e Sinfonia» erano tratto caratteristico e imprescindibile delle ufficiature solenni, il disimpiego ordinario delle funzioni era demandato a un drappello di organisti professionisti o amatori. Parallelamente alla liturgia festiva che muoveva migliaia di devoti fra una chiesa e l'altra della città, al circolo delle Quarantore, alle feste patronali e ai suffragi organizzati dalle numerose confraternite e università di professionisti, gli amministratori di ciascuna basilica, collegiata, parrocchia, convento, monastero e spesso anche sede di confraternita non potevano tollerare che per le funzioni domenicali si ricorresse al solo canto fermo o, peggio, non si eseguisse alcun tipo di musica. Nell'economia generale della liturgia tridentina la musica, insieme agli apparati, arredi sacri, argenti, incensi e prediche, è una componente di fondamentale importanza per ottenere il sacro stupore nei fedeli, che oltre ad essere edificati, attraverso la musica sono chiamati a rendere lode a Dio e ai suoi santi. Condividendo la committenza e il pubblico con altri contesti di produzione e fruizione di musica, anche la chiesa e la sua liturgia partecipano di quell'*horror silentii* che ha caratterizzato la società milanese della seconda metà del Settecento. Mentre nei collegi nobiliari i giovani aristocratici venivano formati alla musica e prendevano consapevolezza dell'importanza di questa nei trattenimenti fra pari come perno della sociabilità del bel mondo, per emulazione nei capitoli delle collegiate, nelle amministrazioni delle parrocchie e nelle confraternite aumentava la consapevolezza della necessità di decorare le proprie funzioni con qualche forma di musica vocale o strumentale. Non potendo sostenere i costi del mantenimento di una cappella musicale stabile o non riuscendo ad assicurare congrua mercede ai musicisti più di una o due volte al mese, l'organo e il suo suonatore apparivano come l'ideale soluzione di compromesso. A fronte di una spesa considerevole per la posa in opera di un nuovo strumento, il suo restauro o ricostruzione, se debitamente mantenuto l'organo assicurava dignità e splendore alle celebrazioni, ammortizzando nel tempo i costi (sovente sostenuti da illustri benefattori). Più dei castrati, degli impegnatissimi maestri di cappella o degli altri musicisti di chiesa, il protagonista della musica per la liturgia è l'organista. Figura versatile e poliedrica, se sufficientemente scaltro e capace di dialogare con gli amministratori delle chiese, un organista può accumulare una piccola fortuna, molta notorietà e parecchi chilometri rimbalzando da una chiesa all'altra per suonare dalla prima messa dell'aurora sino a compieta. Le competenze dell'organista devono essere molteplici: improvvisare a estro un ripieno e qualche sonata per la messa bassa, saper rispondere al canto fermo dei chierici nella messa cantata, realizzare estemporaneamente il basso numerato nei brani di stile pieno e suonare gli accompagnamenti solistici nel repertorio concertato. L'impiego prevalente dell'organo nelle funzioni domenicali e il ricorso alle cappelle musicali nelle celebrazioni festive hanno avuto ripercussioni sulla collocazione e sulla fisionomia degli strumenti installati nelle chiese di Milano sino al primo scampolo del XIX secolo, arrestandone lo sviluppo tecnico che altrove profeticamente prosperava.¹⁵⁴⁹ Chiamato a rispondere al canto piano dei chierici con qualche versetto in stile osservato e contrappuntistico, a sostenere pochi cantori o a eseguire il basso continuo in compagini timbricamente variegata e più consistente – se e ove possibile¹⁵⁵⁰ – l'organo milanese per lungo tempo si è considerato asservito alla funzione accompagnante e non ha recepito le innovazioni tecniche e timbriche praticate in territori geograficamente vicini, seppur distanti negli usi e nella prassi liturgico-musicale. Nel corso del Settecento si assiste al progressivo completamento di un piano di dotazione principiato con le visite pastorali di S. Carlo Borromeo alle chiese della città: la costruzione di un organo grande da cantoria era suggello dell'avvenuto adeguamento dei luoghi di culto e della liturgia alle prescrizioni tridentine,¹⁵⁵¹ sebbene nella seconda metà del Cinquecento la maggior parte delle chiese milanesi dotate di organo fossero costruzioni annesse a conventi maschili e monasteri femminili. Nelle chiese parrocchiali di dimensioni più contenute e negli oratori delle confraternite gli organi venivano spesso presi a nolo per celebrazioni importanti, così che non solo la visita di Carlo e Federico Borromeo, ma talvolta anche quelle del cardinale Cesare Monti (1632-1650) o di Federico Visconti (1681-1693) annotano negli atti la presenza

1549 MARNI, *L'organaria Milanese fra Sette e Ottocento*.

1550 BURNEY, *The present State of Music*, p. 97: «A little paltry organ was erected on the occasion; there was a large one in the church, but it stood in a gallery, which was too small for a band».

1551 *Instructionum fabrica, et suppellectiles ecclesiasticae libri II*.

di un *organum gestatorium*. Al netto di una incertezza terminologica che permane nell'identificazione di piccoli organi mobili e regali, sino alle soppressioni di fine Settecento¹⁵⁵² il noleggio di piccoli organi per sostenere la musica poliorale e l'utilizzo del regale per le funzioni della Settimana Santa è documentato da numerose occorrenze archivistiche. La scuola organaria milanese conservò spiccati tratti di autoreferenzialità tanto nel monopolio che gli organari milanesi erano riusciti ad assicurarsi nella copertura capillare delle nuove commesse quanto nella conservazione di caratteristiche ricorrenti a livello tecnico e fonico. L'autarchia ambrosiana cominciò a vacillare con i timidi aggiornamenti introdotti nell'ultimo decennio del secolo dalla stampa delle composizioni di padre Giandomenico Catenacci e dalla ricezione delle nuove istanze da parte di organari quali Guglielmo Schiepati (1755-1806) e Paolo Chiesa (1758-1837). Quando Milano divenne capitale del Regno d'Italia nel 1805 attirò gli appetiti e le brame commerciali di Giuseppe Serassi (1750-1817), il maggior costruttore d'organi italiano della sua generazione, che con la complicità di alcuni maestri di cappella milanesi sdoganò definitivamente l'organo d'ispirazione imitativa e orchestrale anche nella città-baluardo dell'ortodossia post-tridentina.

3.1. Gli organi nelle chiese e nelle liturgie milanesi settecentesche

Quantificare qualsivoglia aspetto della vita musicale delle chiese di una città affollata di edifici di culto, devozioni e pratiche rituali si rivela impresa quasi impossibile, benché i contratti o il trattamento economico riservato alla musica e ai musicisti di chiesa abbia lasciato qualche traccia nella documentazione archivistica e nelle fonti, al netto di dispersioni e danneggiamenti. Come un'indagine sulle cappelle musicali patisce l'incertezza terminologica e l'apparente contraddittorietà delle fonti, così un censimento degli organi che si sentivano suonare sotto le volte delle chiese di Milano attorno alla metà del Settecento appare come un computo oceanico, non solo per le consuete lacune del patrimonio documentale ma anche per l'uso promiscuo di organi da cantoria, organi mobili e regali. La scelta di dotarsi di un organo grande da cantoria, di uno strumento mobile di proprietà, di un organo 'gestatorio' preso a nolo di volta in volta o di un regale non dipendeva soltanto dalla disponibilità economica dei committenti ma anche dall'uso e dalla frequenza con cui si avvertiva la necessità di suonare l'organo. Nelle chiese collegiate officiate quotidianamente dal capitolo dei canonici gli organi erano grandi e installati su cantoria, dentro il presbiterio o in navata; almeno dai tempi di S. Carlo, erano spesso strumenti con imponenti facciate di 12' ricostruiti nella seconda metà del Seicento o all'inizio del nuovo secolo, con una dozzina di registri di ripieno, un paio di flauti e la Voce Umana.¹⁵⁵³ Ancora più antica risulta la collocazione degli organi nelle chiese conventuali e monastiche di ambo i sessi: le fondazioni maschili sono dotate di uno strumento fisso da cantoria dalla seconda metà del XV secolo,¹⁵⁵⁴ mentre nel

1552 MARNI, *Organi mobili e regali*.

1553 Gli atti della visita pastorale condotta da Federico Borromeo alla collegiata di S. Tomaso in Terramara nel 1602 rilevano che «Organa adsunt nuper ædificata» (ASDM, Sezione X, V.P. S. Tomaso VIII), il medesimo strumento subirà un importante intervento di ricostruzione nel 1679 ad opera di Francesco e Carlo Brunelli (ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle ordinazioni capitolari); la manutenzione ordinaria e periodici restauri ne assicurano la sopravvivenza sino al 1814 quando fu costruito un nuovo organo da Giuseppe II Serassi di Bergamo. Nella parrocchiale di S. Bartolomeo il primo organo fu costruito attorno al 1603, come testimoniato da MORIGIA, *Il Santuario della Città, e Diocesi di Milano*, p. [irrilevabile]: «e tuttavia di presente se gli fa un Organo che non sarà inferiore a molti della nostra Città». Tuttavia nelle basiliche stazionali organi erano presenti dal XV secolo: in Duomo l'umiliato fra Martino de' Stremidi collocò un primo strumento in sacrestia due anni dopo la posa della prima pietra della cattedrale, in S. Ambrogio e S. Nazaro Maggiore sono segnalati organi nel 1463, in S. Lorenzo Maggiore nel 1498 Benedetto Antegnati riedificò uno strumento preesistente dotato di sei registri: Principale, Ottava, Decim quinta, Decimanona, Vigesima seconda e Flauto (cfr. UGO RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati Organari*, Ateneo di Brescia, Brescia 2005). Il conte Vitaliano Borromeo fece edificare nella propria cappella palatina di S. Maria Podone uno strumento nel 1444 di cui, dopo più di tre secoli, risultava ancora visibile una iscrizione dipinta su uno degli antoni: ASMi, ArFR, b. 356: «L'organo fu fatto dall'Ill.mo Sig.r C. Vitaliano Borromeo, qual visse sin alli 4 8bre 1444, et se bene di questo non ho trovato scrittura, assai però lo prova l'iscrizione che v'è sopra l'antone». Benedetto Antegnati nel 1569 costruì l'organo per il venerato santuario mariano di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso (RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati*).

1554 SAURO RODOLFI, *La famiglia Dell'Alpa. Una stirpe di organari padani del Quattrocento*, Olschki, Firenze 2011: la famiglia emiliana dei Dell'Alpa risulta aver costruito prima del 1447 gli organi per le chiese conventuali di S. Maria di Brera, S. Eustorgio, S. Maria Segreta, S. Giovanni sul Muro, S. Pietro Celestino e S. Simpliciano. PAOLA DESSI, *L'organaria bresciana a servizio delle corti. Le commissioni principesche a Facchetti e Antegnati*, «Philomusica online», XV (2016), p. 812-14: i domenicani di S. Maria delle

Cinquecento ogni monastero femminile – ove non vietato dalle regole dell'ordine – dispone di un organo collocato su una cantoria eretta nella chiesa o nel coro interno.¹⁵⁵⁵ Nei primi decenni del XVIII secolo gli oratori confraternali scelgono, quando possibile, di acquistare uno strumento fisso per le proprie devozioni ampliando strumenti gestatori che venivano stabilizzati su una cantoria o commissionando *ex novo* organi proporzionati allo spazio e alle esigenze di culto.¹⁵⁵⁶

3.2. Gli organi nelle chiese collegiate e parrocchiali

La sezione “Amministrazione generale del Fondo di Religione” dell'Archivio di Stato di Milano conserva gli inventari compilati dai funzionari governativi all'atto delle soppressioni delle chiese affidate alle cure degli ordini religiosi e, in periodo napoleonico, elenchi di beni mobili e immobili di ragione degli enti ecclesiastici funzionanti o in dismissione. Attraverso queste testimonianze è possibile ricostruire un quadro abbastanza verosimile della consistenza del patrimonio organario milanese nell'ultimo quarto del Settecento, prima che parecchi strumenti dismessi da chiese sconsacrate o demolite venissero riassorbiti da parrocchie del forese che riuscivano ad assicurarsi all'incanto a poco prezzo. A quest'altezza cronologica un organo (o due) era presente in quasi tutte le chiese collegiate e parrocchiali affidate alle cure del clero diocesano a cominciare dal Duomo, dove i due organi erano stati restaurati e ampliati da Rocco Longone nel 1763. Risulta esserci un organo nella basilica di S. Ambrogio,¹⁵⁵⁷ in S. Andrea alla

Grazie commissionarono nel 1490 un nuovo strumento a Giovanni Battista Facchetti. I serviti della chiesa di S. Maria dei Servi commissionarono il proprio organo a Leonardo da Berna nel 1498 (*San Simpliciano e il nuovo organo Abrendt*, Silvana editoriale, Milano 1992); nella chiesa agostiniana di S. Marco il primo organo da cantoria fu costruito nel 1507 da Leonardo d'Allemagna. I francescani minori osservanti di S. Angelo affidarono a Cristoforo Valvassori la costruzione di uno dei due organi collocati sulle cantorie nel transetto della loro chiesa nel 1580 (cfr. LORENZO GHIELMI, *I Valvassori: Organari milanesi*, in *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*, Pàtron, Bologna 2001, pp. 247-71).

1555 PIERPAOLO DONATI, *Corpus dei Documenti sulla manifattura degli organi in Italia dal XIV al XVII secolo: III Documenti dal 1481 al 1499*, «Informazione organistica», XXVI-1 (2014), pp. 67-132: il veneziano Giovanni Torriani costruì nel 1490 l'organo della chiesa delle monache di S. Margherita al Ghisone. Le monache angeliche di S. Paolo Converso si dotarono di un organo nel 1587 affidandone la costruzione a Giovanni Battista Suardi (cfr. RENÉE BAERNSTEIN, *A convent tale: a century of sisterhood in Spanish Milan*, Routledge, New York 2002, pp. 136 e 238). L'elenco degli organi costruiti dalla famiglia Antegnati fino al 1608 pubblicato ne *L'Arte Organica di Costanzo Antegnati Organista del Duomo di Brescia*, Francesco Tebaldino, Brescia 1608 cita anche gli strumenti costruiti per le chiese monacali milanesi di S. Agostino Nero, S. Maria del Cerchio e S. Maria della Vettabbia; la celebre dinastia organaria bresciana costruì anche altri strumenti per chiese claustrali di cui, evidentemente, nel 1608 Costanzo non aveva memoria: S. Caterina alla Chiusa, SS. Domenico e Lazzaro e S. Maurizio al Monastero Maggiore.

1556 La congregazione dell'Immacolata con sede nella chiesa di S. Nazaro Pietrasanta commissiona a Stefano e Michele Carbone il rifacimento dell'organo entro nuova cassa intagliata da Giuseppe Garavaglia nel 1688 (ASMi, ArFR, b. 727). La confraternita di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte affida a Carlo Brunelli la costruzione di un nuovo organo nel 1689 (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*), la nobile Congregazione del SS. Entierro in S. Fedele acquista un *organino* per le proprie funzioni (ASMi, ArFR, b. 564), anche la confraternita dell'Immacolata con sede nella medesima chiesa gesuita disponeva di un piccolo strumento di proprietà (ASMi, AmFR, b. 1481). La compagnia di S. Croce che ha in gestione l'oratorio di S. Maria ad Elisabeth al Verziere nel 1697 riattiva o ricostruisce un piccolo organo (ASMi, ArFR, b. 658); i confratelli dell'oratorio di S. Caterina al Ponte de' Fabbri nel 1703 risultano aver da poco acquistato un nuovo organo (ASMi, AmFR, b. 1579), i disciplini dell'oratorio di S. Agata, a pochi passi dalla basilica di S. Nazaro Maggiore, nel 1724 commissionarono a Giovanni e Paolo Cedrina un nuovo organo (ASMi, AmFR, b. 1453).

1557 Costruito una prima volta nel 1459 da Bernardo d'Allemagna, l'organo della basilica di S. Ambrogio era collocato su una cantoria innalzata a ridosso del matroneo in *Cornu Epistole* sopra la cappella del Santissimo Sacramento. Ricostruito e restaurato più volte, secondo VILLA, *Le sette chiese o sieno basiliche Stationali*, p. 42: «In questa Basilica vi si ritroua il migliore, & più dolce organo di quanti ve ne siano in Milano, che pure ve ne sono tanti»; annoverandolo fra gli strumenti affidati alle proprie cure, l'organaro Giovanni Paolo Binago nel 1729 lo cita come «l'Organo detto d'Oro di S. Ambrogio Maggiore» (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*). L'organo barocco venne ricostruito da Eugenio Biroldi nel 1807.

Pusterla Nuova,¹⁵⁵⁸ S. Babila,¹⁵⁵⁹ S. Bartolomeo,¹⁵⁶⁰ S. Calimero,¹⁵⁶¹ S. Carpofo, ¹⁵⁶² S. Eufemia,¹⁵⁶³ S. Eusebio,¹⁵⁶⁴ S. Giorgio al Palazzo,¹⁵⁶⁵ S. Giovanni Itolano (in Laterano),¹⁵⁶⁶ S. Giovanni sul Muro,¹⁵⁶⁷ S. Gottardo in Corte (Cappella Reale),¹⁵⁶⁸ S. Lorenzo Maggiore,¹⁵⁶⁹ S. Marcellino,¹⁵⁷⁰ S. Maria alla Porta,¹⁵⁷¹

1558 Gli atti della visita pastorale condotta nel 1606 da Federico Borromeo non rilevano la presenza di un organo fisso nella parrocchiale di S. Andrea alla Pusterla Nuova. Giacomo Brunelli nel 1742 dichiara d'averne in manutenzione l'organo di questa chiesa (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*) che risulta ancora installato all'atto del censimento governativo del 1788 (ASMi, AmFR, b. 815).

1559 Gli atti della visita pastorale condotta dall'arcivescovo Gaspare Visconti nel 1592 (ASDM, Sezione X, V.P. S. Babila XV) attestano la presenza di un organo e di un organista nella collegiata di S. Babila, lo strumento era collocato all'inizio della navata *in cornu Evangelii* appena fuori dal presbiterio al posto di un antico pulpito marmoreo descritto non dissimile da quello della basilica santambrosiana. L'organo venne ricostruito dai Fratelli Serassi di Bergamo nel 1836.

1560 Come attestato da MORIGIA, *Santuario della Città*, la costruzione dell'organo della chiesa di S. Bartolomeo principiò nel 1603 ad opera di Giovanni Battista e Michelangelo Valvassori (GHIELMI, *I Valvassori*). L'organo venne ricostruito nel 1856 da Felice Bossi di Bergamo.

1561 Il resoconto della visita pastorale di Federico Borromeo del 1595 non segnala la presenza di un organo nella chiesa di S. Calimero (ASDM, Sezione X, V.P. S. Calimero II), strumento che risulta invece montato e suonante dagli atti della visita dell'arcivescovo Federico Visconti del 1682 (ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea città XVII).

1562 Costruito da Gian Giacomo Antegnati nel 1525 (cfr. RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati*), alla metà del secolo successivo l'organo della parrocchiale di S. Carpofo è definito «bono e bello» (ASMi, ArFR, b. 822). Dopo un restauro condotto da Guglielmo Schiepati nel 1795 (ASMi, ArFR, b. 822), alla profanazione della chiesa lo strumento venne rilevato dalla chiesa di Palazzolo Milanese (cfr. GIORGIO MOIA-MARINO MOSCONI, *De ecclesia parochiali S. Martini loci Pallazzoli*, Parrocchia di S. Martino, Palazzolo Milanese 1994).

1563 Uno strumento è descritto da TORRE, *Il Ritratto di Milano*, p. 65.

1564 Nel 1610 Federico Borromeo non trova un organo da cantoria nella chiesa di S. Eusebio (ASDM, Sezione X, V.P. S. Maria del Carmine I); restaurato nel 1756 da Giuseppe Scotti, l'organo dispone di 7 registri: 6 di ripieno più la Voce Umana (ASMi, AmFR, b. 1550). Dopo la soppressione della dignità parrocchiale lo strumento verrà ricostruito da Luigi Maroni Bioldi nel 1837 e successivamente trasferito, alla demolizione della chiesa, nella sede dell'Istituto dei Ciechi di corso di Porta Nuova.

1565 Costruito da Benedetto Antegnati nel 1576 e costantemente mantenuto nel corso di due secoli, l'organo della Collegiata di S. Giorgio al Palazzo giunge pressoché integro al rifacimento operato nel 1817 da Paolo Chiesa (cfr. MARNI, *Storia della Musica nella Collegiata di S. Giorgio al Palazzo*).

1566 La prima menzione di un organo collocato nella chiesa di S. Giovanni Itolano si ha nel 1674 nel *Ritratto di Milano* di Carlo Torre; nel 1680 lo strumento viene restaurato e ampliato di un registro, due anni più tardi un inventario lo descrive come «un organo di tre ò quattro registri» (ASMi, ArFR, b. 604). Lo strumento viene ricostruito da Giovanni Paolo Binago prima del 1729 in base 8' con otto contrabassi di 16' al pedale (cfr. GHIELMI, *Alcuni elenchi*); questo strumento verrà restaurato nel 1794 da Guglielmo Schiepati (ASMi, AmFR, b. 874).

1567 Salvo casi di erronea attribuzione sembra che il primo organo della chiesa parrocchiale di S. Giovanni sul Muro sia stato costruito nel 1443 dagli organari reggiani Dell'Alpa (RODOLFI, *La famiglia Dall'Alpa*); la visita pastorale di Federico Borromeo nel 1605 non riscontra la presenza di un organo (ASDM, Sezione X, V.P. S. Maria alla Porta VII) che si ritrova, invece, suonante, nel 1742 (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*).

1568 Benché dagli inizi del XVII secolo alcuni maestri di cappella cittadini si fregiassero del titolo di organisti di corte, la cappella reale di S. Gottardo al Palazzo non ebbe un organo stabile da cantoria sino al 1779, demandando a organi presi a nolo e strumenti gestatori il sostegno della compagine vocale e strumentale chiamata a solennizzare le devozioni del governatore di Milano. Rocco Longone costruì il primo organo da cantoria della cappella reale nel 1779, il suo allievo Guglielmo Schiepati ne curò la manutenzione sino al 1805 (BETTIN, *Rocco Longone e Guglielmo Schiepati*); dopo un periodo di relativo abbandono nel decennio napoleonico, causato dal frequente ricorso ad un organico vocale e strumentale straordinario per il disimpegno delle funzioni celebrate alla presenza del viceré Eugenio di Beauharnais, con il ritorno degli austriaci il governo formulò un contratto di manutenzione ordinaria dello strumento con Paolo Chiesa; i Fratelli Serassi di Bergamo edificarono un nuovo strumento nel 1846 che, scampato ai bombardamenti del 1943, venne inopinatamente smobilitato e alienato attorno al 1953.

1569 Nella basilica di S. Lorenzo Maggiore uno strumento è presente almeno dalla metà del Quattrocento, dal momento che nel 1498 l'antico organo viene restaurato e ampliato di un registro da Bartolomeo Antegnati (RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati*). Ricostruito da Giovanni Battista Facchetti nel 1535 (OSCAR MISCHIATI, *Facchetti, Giovanni Battista* in DBI), l'organo di S. Lorenzo conservò sino al rifacimento operato nel 1810 da Eugenio Bioldi di Varese le caratteristiche rinascimentali riscontrate dall'inventario del 1798: «Organo a dieci Registri con Cassa, e Cantoria di legno» (ASMi, AmFR, b. 463).

1570 Almeno dal 1606 è presente nella parrocchiale di S. Marcellino – già chiesa titolare di Franchino Gaffurio durante il suo ufficio di direttore della cappella musicale del Duomo – un organo suonato dal laico Bartolomeo Nava (ASDM, Sezione X, V.P. S. Tomaso XV) che fu ricostruito negli anni '50 del Seicento da Cristoforo Valvassori (GHIELMI, *I Valvassori*). Regularmente mantenuto, dopo la soppressione della dignità parrocchiale e l'annessione alla parrocchia collegiata di S. Tomaso in Terramara come chiesa distrettuale l'organo fu restaurato nel 1797 da Guglielmo Schiepati (ASMi, AmFR, b. 883).

1571 Federico Borromeo nel 1605 compiendo la visita pastorale ritrova in S. Maria alla Porta un «Organum amplum» suonato tutti i giorni di festa da un tal Ballione (ASDM, Sezione X, V.P. S. Maria alla Porta IV). Negli anni '20 del Settecento lo strumento fu ricostruito da Giovanni Paolo Binago in base 8' con 9 registri e il contrabbasso al pedale per ordine e dietro

S. Maria Beltrade,¹⁵⁷² S. Maria dei Miracoli presso S. Celso,¹⁵⁷³ S. Maria della Scala,¹⁵⁷⁴ S. Maria Fulcorina,¹⁵⁷⁵ S. Maria Podone, S. Martino in Compito,¹⁵⁷⁶ S. Maurilio,¹⁵⁷⁷ S. Michele al Gallo,¹⁵⁷⁸ S. Michele alla Chiusa,¹⁵⁷⁹ S. Nazaro Maggiore,¹⁵⁸⁰ S. Nicolao,¹⁵⁸¹ S. Paolo in Compito,¹⁵⁸² S. Pietro all'Orto,¹⁵⁸³ S. Pietro con la Rete,¹⁵⁸⁴ S. Pietro in Camminadella,¹⁵⁸⁵ S. Pietro in Campo Lodigiano,¹⁵⁸⁶ S. Protaso ad

sovvenzione del conte Antonio Arconati (GHIELMI, *Alcuni elenchi*). Manutenuto da Giulio Salmoirago fra il 1742 e il 1772, dal 1773 la manutenzione ordinaria passò a Francesco Elli che la tenne almeno sino al 1788 (ASMì, AmFR, b. 918); nel 1797 l'organo fu ricostruito e ampliato da Guglielmo Schiepati (APMP, f. "Organo e Organisti").

1572 Dopo la laconica notizia «Adest Organum» rilevata dagli atti della visita pastorale del 1592 (ASDM, Sezione X, V.P. S. Sepolcro XVI) i documenti tracciano le manutenzioni ordinarie annuali effettuate negli anni '60 e '70 del Settecento da Giovanni Battista Pelanda e Giacomo Brunelli che nel 1776 sostituisce l'antico organo con lo strumento proveniente dalla soppressa chiesa monastica di S. Cristina (ASMì, AmFR, b. 1551).

1573 LORENZO GHIELMI, *Contributo per una storia degli organi del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in Milano*, «L'Organo», XXII (1984), pp. 3-22.

1574 La presenza di una delle migliori cappelle musicali della città nella collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala lascia supporre la dotazione di un organo almeno dalla seconda metà del Cinquecento (TOFFETTI, *Gli Ardemanio* e TORELLI, *Benedetto Binago*). Il primo riferimento all'organo della chiesa della Scala e alle sue ante dipinte dal Bramante risale alla *Relatione* di Priorato (1666). Lo strumento fu ricostruito negli anni '80 del Seicento da Francesco Brunelli e manutenuto da Giacomo Brunelli prima e da Rocco Longone poi (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*); con la demolizione della chiesa per lasciar posto al nuovo Teatro Grande l'organo fu traslato, insieme ad altri arredi, nella vicina S. Fedele.

1575 Nella collegiata di S. Maria Fulcorina è presente un organo almeno sino al 1801 (ASMì, ArFR, b. 412).

1576 ASMì, AmFR, b. 1522: lo strumento fu costruito nel 1680 da Francesco Brunelli.

1577 L'angusta chiesa parrocchiale di S. Maurilio riuscì a dotarsi di un organo solamente nel 1774 dietro interessamento del parroco che acquistò uno strumento di seconda mano probabilmente dismesso da una delle chiese conventuali sopprese: «Anno 1774 Ven. Parochus ditavit Ecclesiam Organo, quod comparavit, ac super Ecclesiae Ianuam constituit. Quando in Missa pulsatur, silet, dum a Choro canitur Symbolum» (ASDM, Sezione X, V.P. S. Giorgio V).

1578 Uno strumento è presente già nel 1592 (ASDM, Sezione X, V.P. S. Maria Segreta VI), nel 1788 risulta composto di 9 registri e, alla demolizione della chiesa, viene rilevato dalla parrocchia di S. Francesca Romana (ASMì, AmFR, b. 942).

1579 Il nuovo organo della chiesa viene costruito nel 1720 per volontà del parroco, originariamente collocato nella cappella della Madonna, nel 1730 viene traslato in controfacciata (ASMì, ArFR, b. 702); nel 1795 viene restaurato da Guglielmo Schiepati (ASMì, AmFR, b. 904).

1580 Costruito prima del 1463, il primo organo della collegiata di S. Nazaro Maggiore venne riedificato nel 1537 da Gian Giacomo Antegnati (RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati*); Priorato nel 1666 lo descrive come «un bellissimo Organo». La manutenzione ordinaria e straordinaria lungo il Settecento fu affidata alla famiglia Brunelli e a Giovanni Paolo Binago che ne cura una riforma nel 1739, una successiva ricostruzione sarà operata nel 1795 da Paolo Chiesa (APNM, f. 20).

1581 Gli atti della visita pastorale del 1605 si limitano a registrare la presenza di un organo mobile (ASDM, Sezione X, V.P. S. Ambrogio XXXI) di cui successivamente non sono state rintracciate altre notizie.

1582 Almeno dalla fine del Seicento la chiesa dispone di due organi: uno grande in cantoria e uno piccolo, mobile e con le ante, nello scurolo: gli atti della visita pastorale del 1686 fotografano la situazione: «Duo sunt organa in hac Parochiali magnæ suavitatis, et dulcedinis alterum altero delectabilis, unum in parte superiori, aliud in schurolo, quæ quasi temporaneum calamitates lugentia diei silentium habent» (ASDM, Sezione X, V.P. S. Carlo VI). L'organo grande viene accomodato da Carlo Brunelli nel 1703 (ASMì, AmFR, b. 1559) e nel 1788 viene ritrovato «Organo di n° 11 Registri con Cantoria di legno bronzata e dorata con sua tenda logora» (ASMì, AmFR, b. 946); un inventario del 1703 annota sullo strumento della cripta: «Un organino [nello scurolo] con tutte le canne, e le sue due ante per tenerlo chiuso, et il suo cadenzazolo con chiave».

1583 ALESSANDRO RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo dalle fonti d'archivio*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 245-62.

1584 RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*.

1585 Costruito prima del 1607 (ASDM, Sezione X, V.P. S. Ambrogio XXV), l'organo di S. Pietro in Camminadella fu ricostruito negli anni '20 del Settecento da Giovanni Paolo Binago in base 8' con 9 registri otto contrabbassi di 16' (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*); negli anni '90 del secolo lo strumento venne manutenuto e restaurato da Francesco Elli prima e Guglielmo Schiepati poi (ASMì, AmFR, b. 949).

1586 L'inventario del 1788 registra «un piccolo Organo portatile» del valore di 60 lire (ASMì, AmFR, b. 966).

Monacos,¹⁵⁸⁷ S. Raffaele,¹⁵⁸⁸ S. Salvatore allo Xenodochio,¹⁵⁸⁹ S. Sebastiano,¹⁵⁹⁰ S. Sisto,¹⁵⁹¹ S. Stefano in Borgogna,¹⁵⁹² S. Stefano in Brolo,¹⁵⁹³ S. Tomaso in Terramara,¹⁵⁹⁴ SS. Trinità al Borgo degli Ortolani,¹⁵⁹⁵

1587 La chiesa si dotò di un organo dopo il 1608 e prima del 1631, anno in cui Casati fu assunto come organista (ASMi, ArFR, b. 762).

1588 Il primo organo della chiesa di S. Raffaele fu costruito prima del 1590 (MARZIA GIULIANI, *Le "Antichità di Milano": una descrizione della città alla fine del Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma 2011) e rifatto nel 1643 (ASMi, ArFR, b. 780); descritto come «Organo a dieci Registri circa, con suoi ornati di Legno come sopra e una scala fratina» nel 1788 (ASMi, AmFR, b. 989), nel 1835 fu trasportato con la sua cassa nella chiesa di S. Barnaba per lasciar posto al nuovo strumento edificato dai fratelli Prestinari di Magenta.

1589 Un «parvulum Organum» è collocato sopra la bussola lignea della chiesa di S. Salvatore allo Xenodochio almeno dal 1682 (ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVI); il medesimo strumento è stato ricostruito per la modica cifra di 200 lire nel 1697 e restaurato una prima volta nel 1712 (ASMi, ArFR, b. 788). Un inventario del 1788 lo descrive come «Organo piccolo a otto registri» (ASMi, AmFR, b. 993).

1590 L'organo della chiesa di S. Sebastiano fu ultimato nel 1630 (ASMi, ArFR, b. 997) entro una delle due casse collocata in controfacciata; la presenza di due cantorie ospitanti due casse decorate con 21 canne di facciata di stagno ha tratto in inganno anche il visitatore arcivescovile che nel 1780 annota «duo adsunt Organa» (ASDM; Sezione X, V.P. S. Giorgio XVI). Risulta comprensibilmente più preciso l'inventario governativo del 1788 «Due cantorie con a cad.a l'Incassatura dell'Organo tutti di legno intagliato e dorato, sopra una delle due Cantorie quella a mano sinistra entrando dalla Porta vi è l'organo tutto intiero, e nell'altra di contro non vi è che l'incassatura con l'Organo finto essendovi di facciate n. 21 Canne grosse, e queste tutte di stagno» (ASMi, AmFR, b. 1003). Lo strumento venne restaurato e ampliato da Antonio Brunelli nel 1830 (APAZ, f. S. Sebastiano, Arredi Sacri).

1591 Gli atti della visita pastorale di Federico Borromeo del 1604 non rilevano la presenza di un organo nella piccola chiesa parrocchiale di S. Sisto (ASDM, Sezione X, V.P. S. Giorgio VIII), la prima citazione di uno strumento risale al 1747: «Nell'entrar in Chiesa vi era una Bussola con scaletta a lumaca sulla Cantoria, la quale impediva molto, rendeva deformato, e la era troppo angusta, e impraticabile a persone di mezzana statura però ho stimato bene di levarla, ed invece ho formato altra di sopra d.o Confessionale per andare sulla Cantoria, che riesce più comoda e di minor impedimento. Tanto la d.a Cantoria, come li due Coretti e l'Organo erano coloriti di nero, che sembravano tapezzati sempre alla funebre, questi però ho fatto dipingere, ed aggiustare a spese della Chiesa» (ASMi, AmFR, b. 1028); un inventario del 1788 segnala un «Picciol Organo a più Registri con Cassa di Pecchia dipinta» (ASMi, AmFR, b. 1567).

1592 La visita pastorale del 1682 riscontra un organo collocato sulla cantoria posta in controfacciata sopra la porta d'ingresso principale (ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea città XVI) che risulta ancora montato in chiesa nel 1795 all'atto della demolizione dell'edificio sacro (ASMi, AmFR, b. 1030).

1593 La costruzione del primo organo della basilica collegiata di S. Stefano in Brolo dovrebbe risalire all'opera di Leonardo da Berna nel 1496 (*San Simpliciano e il nuovo Organo Abrendi*); successivi interventi di manutenzione e restauro furono condotti da Jo. Jac. da Lumesane da Brè – identificabile con Gian Giacomo Antegnati – che nel 1561 edificò un nuovo strumento (ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro Mastro 1541-1611) di cui tenne la manutenzione, subentrandogli successivamente Giovanni Battista Stagnoli e Benedetto Antegnati (ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro Mastro 1541-1611). La visita pastorale condotta da Federico Borromeo nel 1609 descrive l'organo di S. Stefano quale strumento «amplum e conveniens pro qualitatem Ecclesiae» (ASDM, Sezione X, V.P. S. Stefano IX). Ciononostante Cesare Ferrari e Giovanni Bianchi riedificarono lo strumento nel 1611 (ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, f. «Campane, Campanile, Organo e Orologio»). Manutenuto da Giovanni Paolo Binago e Rocco Longone nel corso del Settecento, l'organo di S. Stefano subì un restauro da parte di Gaspare Chiesa nel 1807 prima di essere ricostruito nel 1821 dai Fratelli Serassi di Bergamo.

1594 Edificato attorno al 1602, l'organo della collegiata di S. Tomaso in Terramara venne ricostruito entro nuova cassa con facciata a più ordini e organetti morti da Francesco Brunelli di Milano nel 1679 (ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle Ordinazioni Capitolari); la manutenzione ordinaria venne tenuta lungo il XVIII secolo da Giovanni Paolo Binago, Giulio Salmoirago, Fedele Elli, Alessandro Lainati e Antonio Fontana. Il nuovo organo fu costruito da Giuseppe II Serassi nel 1814.

1595 ASMi, ArFR, b. 883: uno strumento costruito verosimilmente nel corso del Seicento fu restaurato nel 1753 da Rocco Longone.

S. Vincenzo in Prato,¹⁵⁹⁶ S. Vito al Carrobbio,¹⁵⁹⁷ S. Vito al Pasquiolo,¹⁵⁹⁸ S. Vittore al Teatro¹⁵⁹⁹ e S. Vittore e 40 Martiri.¹⁶⁰⁰ Alcune chiese parrocchiali non risultano essersi dotate di uno strumento da cantoria: S. Ambrogio in Solariolo,¹⁶⁰¹ S. Fermo,¹⁶⁰² S. Giorgio al Pozzo Bianco,¹⁶⁰³ S. Giovanni alle Quattro Facce,¹⁶⁰⁴ S. Lorenzo in Torriggia,¹⁶⁰⁵ S. Maria alla Passarella,¹⁶⁰⁶ S. Maria del Cerchio,¹⁶⁰⁷ S. Martino al Corpo,¹⁶⁰⁸ S. Martino in Nosiggia,¹⁶⁰⁹ S. Mattia alla Moneta,¹⁶¹⁰ S. Pietro alla Vigna,¹⁶¹¹ S. Pietro dei Pellegrini,¹⁶¹² S. Pietro sul Dosso,¹⁶¹³ S. Protaso alla Tenaglia¹⁶¹⁴ e S. Silvestro in Porta Comasina.¹⁶¹⁵

3.3. Gli organi nelle chiese degli ordini religiosi maschili

Come nelle chiese collegiate, anche nelle chiese conventuali degli ordini maschili l'organo è strumento necessario non solo per il disimpegno delle liturgie in cui non sarebbe intervenuta la cappella musicale, ma anche come ausilio quotidiano per il canto delle ufficiature corali. Tale necessità ne giustifica il posizionamento nella caratteristica collocazione all'intersezione fra la navata principale, il presbiterio e il transetto almeno nelle chiese degli ordini mendicanti che insistono su una pianta a croce latina. Più delle collegiate o delle insigni prepositurali, le chiese conventuali maschili possono ospitare due organi su due cantorie speculari nella caratteristica collocazione per sostenere il canto policorale o alternato fra due semicori o fra la polifonia della cappella musicale e il canto fermo dei religiosi. Le soppressioni di fine Settecento e il cambio di destinazione che trasformò le più capienti chiese conventuali nelle nuove parrocchiali compromise il posizionamento tradizionale degli organi all'incrocio del transetto di cui restano testimonianze archivistiche e qualche fotografia.¹⁶¹⁶ Due organi sono documentati nelle chiese

1596 Negli anni '20 del Settecento Giovanni Paolo Binago costruì un organo in base 8' con 9 registri e contrabbassi al pedale per la chiesa di S. Vincenzo in Prato (GHIELMI, *Alcuni elenchi di Organi*); nel 1748 Rocco Longone in società con il bergamasco Giuseppe Bossi edificarono un nuovo strumento di 13 registri: «1 Settembre 1749. L'organo da me fatto di 13 registri, e levato quello che era che costava £ 250 e il presente costa in tutto compresa la Ingessadura e pittura della Orchestra in tutto speso £ 2700, di cui si è ricavato dal primo orghenino £ 200» (ASMi, ArFR, b. 68). L'inventario del 1788 rileva ancora la presenza di «un Organo grande di 13 registri» (ASMi, ArFR, b. 68).

1597 Edificato prima del 1710 (ASMi, AmFR, b. 1037), lo strumento della parrocchiale di S. Vito al Carrobbio viene definito nel 1788 un «piccol Organo» (ASMi, AmFR, b. 1568).

1598 Costruito fra il 1604 e il 1607, l'organo di S. Vito al Pasquiolo era uno strumento di dimensioni contenute protetto da ante lignee dipinte: «In ingressu a parte dextera adest organum parvulum in pariete fabricatum cancellis ligneis pictis munitum. Pulsatur singulis festis diebus sumpta scola S.mi Sacram.ti a Petro Ja.bo Cingardo mercede librarum quinquag.ta imp. in anno» (ASMi, AmFR, b. 1044).

1599 La visita pastorale del 1605 registra la presenza di un organo (ASDM, Sezione X, V.P. S. Maria Segreta IV), che nel 1618 viene ricostruito e ampliato in base 6' con tastiera di 47 note e 7 registri (ASMi, ArFR, b. 824); Rocco Longone ne opererà un restauro nel 1772 (ASMi, AmFR, b. 1058).

1600 Lo strumento fu costruito nel 1660 da Michelangelo Valvassori (ASMi, AmFR, b. 1570).

1601 ASDM, Sezione X, V.P. S. Lorenzo V.

1602 ASDM, Sezione X, V.P. S. Ambrogio XX.

1603 ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVI.

1604 ASDM, Sezione X, V.P. S. Fedele LVII.

1605 ASDM, Sezione X, V.P. S. Ambrogio XVI.

1606 ASDM, Sezione X, V.P. S. Carlo XX.

1607 ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XIX.

1608 ASDM, Sezione X, V.P. S. Vittore V.

1609 ASDM, Sezione X, V.P. S. Fedele XXXIX.

1610 ASDM, Sezione X, V.P. S. Sepolcro III.

1611 ASDM, Sezione X, V.P. S. Ambrogio XXXVI.

1612 ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVII.

1613 ASDM, Sezione X, V.P. S. Ambrogio XXVIII.

1614 ASDM, Sezione X, V.P. S. Maria del Carmine IV.

1615 ASMi, AmFR, b. 969.

1616 Soltanto nella chiesa ex benedettina di S. Simpliciano e in quella ex regolare di S. Maria della Passione si possono ancora apprezzare le due cantorie con i due organi – seppur ricostruiti in tempi più recenti – collocati nel primo caso sulla parete anteriore del transetto, parallelamente all'altar maggiore e alle sue balaustre, e nel secondo alla base del tiburio della cupola. Anche l'organo dell'abbazia cistercense di Chiaravalle è posizionato su ampia cantoria nel transetto di destra. La documentazione dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza, Archeologia e Belle Arti della Città Metropolitana di Milano

francescane di S. Angelo¹⁶¹⁷ e S. Francesco Grande,¹⁶¹⁸ in quella domenicana di S. Maria delle Grazie,¹⁶¹⁹ nella chiesa di S. Maria della Passione dei canonici regolari lateranensi,¹⁶²⁰ dai benedettini di S.

conserva i negativi di lastre fotografiche impresse negli anni '30 del secolo scorso dalle quali risultano ancora visibili le doppie cantorie e doppi organi della chiesa francescana di S. Angelo, di quella domenicana di S. Maria delle Grazie e di quella benedettina di S. Pietro in Gessate. La descrizione dell'interno della chiesa di S. Maria della Pace, gestita dai francescani minori osservanti, compilata da TORRE, *Il Ritratto di Milano*, p. 321: «Il Cristo esangue con altre figure à fresco sull'Altare dipinse Gio. Battista del Sole, e lo stesso colori la Tavola del San Pietro d'Alcantara entro la sua non istoriata Cappella, trovasi in questo lato solo l'Organo, e non altra Cappella per la ragione addottavi del contiguo Portico del Monistero» mostra la medesima collocazione.

1617 Il primo organo della chiesa di S. Angelo, sede centrale a Milano dei francescani minori osservanti, fu costruito nel 1580 da Cristoforo Valvassori (GHIELMI, *I Valvassori*). Sino alla smobilitazione dei complessi delle cantorie e casse di 12' piedi negli anni '20 del secolo scorso in chiesa erano rimaste montate le due facciate monumentali e, nella cassa di destra, costruito nel 1856 un nuovo organo da Felice Bossi di Bergamo progettato e collaudato dal celebre organista ottocentesco padre Davide da Bergamo (le copie dei documenti originali custoditi presso l'Archivio della Provincia francescana di Lombardia sono custodite presso l'Archivio del Convento di S. Angelo).

1618 Secondo PAOLO MORIGIA, *Historia dell'Antichità di Milano*, Guerra, Venezia 1602, p. 377 gli organi della chiesa di S. Francesco Grande furono riedificati o restaurati nel 1570: «Questa gran Chiesa è stata abbellita, & rimodernata cominciando l'anno 1570 [...] & tuttavia vanno aumentando capelle ancora, ornamenti, organi, pitture accrescendo divotione à popoli, et bellezza alla Chiesa». Un inventario del 1786 (ASMi, AmFR, b. 1862) riscontra la presenza in chiesa di 2 organi e 4 cantorie, più un regale per le devozioni della Settimana Santa. Alla soppressione del convento e profanazione della basilica l'organaro milanese Francesco Elli fu chiamato a fare una perizia dei due strumenti: di uno, grande ed efficiente, si perdono le tracce, mentre dell'altro viene detto che fu acquistato da Domenico Ghizzoni di Como, proprietario di una fonderia, per riutilizzarne al peso il metallo delle canne (ASMi, AmFR, b. 1862).

1619 Il primo organo della chiesa di S. Maria delle Grazie viene costruito nel 1490 da Giovanni Battista Facchetti (DESSI, *L'organaria bresciana*), una successiva ricostruzione fu affidata negli anni '80 del Seicento a Francesco Brunelli (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*). Nel 1790 Francesco Elli cura la manutenzione di entrambi gli strumenti che l'inventario del 1796 descrive come «Due Organi di dodici registri con Cassa intagliata bronzata, e dorata dal valore di 1000 lire l'uno» (ASMi, AmFR, b. 1897). Luigi Maroni Biroldi costruirà un nuovo organo secondo l'estetica ottocentesca nel 1839 che sarà smantellato insieme al complesso delle doppie casse e cantorie in occasione dei restauri che agli inizi del secolo scorso ripristinarono le linee rinascimentali della basilica bramantesca.

1620 Gian Giacomo Antegnati costruisce il primo organo della chiesa di S. Maria della Passione nel 1558 (Ravasio, *La genealogia degli Antegnati*), tuttavia le fonti attestano la presenza di un secondo organo già nel 1650 (AGOSTINO SANTAGOSTINO, *Catalogo delle Pitture Insigni, che stanno esposte al pubblico nella Città di Milano. Raccolto e dato in luce da Agostino, e Giacinto fratelli Sant'Agostini Pittori Milanesi*, Federico Maietta, Milano [1670]). Il *Ritratto di Milano* di Carlo Torre (1674) descrive gli strumenti come «due smisurati Organi dai lati dell'Altar Maggiore»; Giovanni Paolo Binago nel 1740 (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*) e Rocco Longone nel 1750 operano manutenzioni straordinarie ai due strumenti (AVFD, AS187, §22, F060. 1750). Una ricevuta di spesa rilasciata nel 1800 da Antonio Fontana cita la presenza di due strumenti (ASMi, AmFR, b. 442).

Simpliciano,¹⁶²¹ dai carmelitani di S. Giovanni in Conca¹⁶²² e dai padri minimi di S. Francesco di Paola.¹⁶²³ Nella famiglia francescana si riscontrano abitudini liturgiche differenti dettate dalla sensibilità propria di ciascun ramo che influenzano anche la prassi musicale e l'impiego dell'organo nelle celebrazioni. A fronte di una specializzazione nella teoria, nella didattica e nella pratica musicale condivisa dai francescani conventuali e dai francescani minori osservanti,¹⁶²⁴ i minori riformati e i cappuccini – in nome di un più ferreo rispetto del voto di povertà – faticarono ad accettare l'impiego dell'organo tanto che in alcune chiese arrivarono alle soppressioni di fine Settecento senza essersi dotate di uno strumento fisso. I francescani riformati di S. Maria del Giardino commissionarono ad Antonio Fontana un nuovo organo di 18 registri solamente nell'ultimo quarto del Settecento,¹⁶²⁵ i correligionari di S. Ambrogio ad Nemus non avvertirono questa necessità e non dotarono la propria chiesa di un organo. I cappuccini si allinearono tardi alla sensibilità condivisa tanto che nella sede centrale di S. Maria Immacolata accettarono un organo alla fine del secolo solamente perché fu donato dal duca Gian Galeazzo Serbelloni che esercitava sulla chiesa diritti di patronato,¹⁶²⁶ ma nella originaria fondazione di S. Vittore all'Olmo non fecero collocare mai uno strumento da cantoria. Oltre ai due organi di S. Angelo i minori osservanti avevano disposto la costruzione di uno strumento anche nella loro chiesa di S. Maria della Pace.¹⁶²⁷ Insieme ai due organi della sede centrale di S. Maria delle Grazie i domenicani avevano un organo anche

1621 La storia degli organi della basilica di S. Simpliciano è stata ricostruita nella monografia *San Simpliciano e il nuovo organo* Ahrendt pubblicata nel 1992 per l'inaugurazione del nuovo strumento d'ispirazione neobarocca tedesca collocato in controfacciata, tuttavia per la realizzazione del testo non sono state compulsate alcune fonti che risultano particolarmente efficaci per la ricostruzione delle vicende dei due organi della chiesa. L'originaria collocazione dei due organi all'incrocio fra la navata e il transetto e il loro successivo trasferimento su cantorie appese agli intercolumni fuori dal presbiterio è confermata da LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. V, p. 73: «Ed in tal tempo [metà Seicento] gli Organi, che prima erano fissati dirimpetto alle due Navi laterali, sono stati rimossi e collocati in luogo più comodo». Nonostante il trasferimento dei due organi sulle due nuove cantorie intagliate da Giuseppe Garavaglia negli anni '80 del Seicento, negli anni '70 del Settecento risulta presente in chiesa un terzo organo di soli 4 registri posizionato su una delle due antiche cantorie in muratura ad uso della Confraternita del Santissimo Sacramento (ASMi, ArFR, b. 811). Il materiale dei due organi ricollocati nelle cantorie in navata fu riunificato in un solo strumento ricostruito una prima volta da Paolo Chiesa nel 1803 e una seconda da Ferdinando Carcano nel 1848 (APSM).

1622 La chiesa risulta provvista di un organo già nel 1596 (ASMi, ArFR, b. 591), nel 1628 viene citato un regale e nel 1668 un «organum parvum» che viene ceduto a Stefano e Michele Carbone come parte del pagamento per il nuovo strumento realizzato in quell'anno (VINCENZO FORCELLA, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Max Kantorowicz editore, Milano 1895, p. 63); Stefano e Michele Carbone realizzeranno in realtà due strumenti: uno nel 1668 e uno nel 1670 (ASMi, ArFR, b. 1283) che nel 1722 verranno restaurati da Giovanni Paolo Binago (ASMi, ArFR, b. 1283). Nel 1781 l'organaro Giuseppe Caccia di Corrido ricostruisce l'organo maggiore adeguandolo al mutamento stilistico in atto e dotandolo di registri di imitazione strumentale; l'anno successivo restaura l'organo minore (ASMi, ArFR, b. 1283). Anche Rocco Longone partecipa alla gara indetta per la costruzione dell'organo maggiore e, a differenza del concorrente comasco, propone una disposizione fonica più tradizionale con l'unificazione dei due strumenti in uno solo a due tastiere, assemblando su nuovi somieri il materiale fonico dei due organi di Carbone per ottenere l'effetto «piano e forte con Ecco».

1623 La chiesa di S. Francesco di Paola sorse negli anni '40 del Settecento sul luogo un tempo occupato dalla chiesa di S. Anastasia, prima fondazione urbana milanese dei padri minimi; con la costruzione della nuova chiesa i religiosi si dotarono di due organi, probabilmente uno era lo strumento recuperato dalla chiesa demolita e l'altro fu approntato per le esigenze celebrative del nuovo tempio. Rocco Longone nel 1759 accusa una ricevuta per la manutenzione dei due strumenti (ASMi, ArFR, b. 1177) mentre nel 1794 Paolo Chiesa li unifica in un nuovo solo organo (ASMi, ArFR, b. 1867) sostituito nel 1848 da un ulteriore manufatto commissionato ai Fratelli Serassi di Bergamo.

1624 MARNI, *Storia, teoria e pratica della musica nei conventi dell'Italia settecentesca*.

1625 L'unica notizia in merito all'organo della chiesa di S. Maria del Giardino si ha in occasione del censimento del 1788 nel quale si registra nel coro la presenza di «Un Organo di n. 18 Registri con la sua cassa, e cantoria intagliata dorata e colorata». Dopo la soppressione del convento francescano e la profanazione della chiesa, l'organo e la sua cassa vennero trasferiti nella chiesa parrocchiale di Craveggia (VCO), come riferito da GIACOMO MARIA GUBETTA, *Craveggia, comune della Valle Vigezzo*, Tipografia Porta, Domodossola 1878, p. 150: «L'organo della fabbrica del rinomato Padre Fontana che apparteneva alla Chiesa del soppresso convento di frati detto del Giardino di Milano».

1626 Lo strumento fu edificato da Paolo Chiesa all'inizio degli anni '90 del Settecento su commissione del duca Gian Galeazzo Serbelloni. ASMi, ArFR, b. 1886: «[1799] Un Organo che dicesi di ragione del Citt.º Serbelloni».

1627 Costruito prima del 1631 (ASMi, ArFR, b. 1459) l'organo di S. Maria della Pace era collocato in presbiterio in prossimità del coro. Utilizzato per le funzioni sino alla soppressione del convento, alla riapertura della chiesa a fine Ottocento come «Salone Perosi» lo strumento risulta già disperso.

nelle loro altre chiese di S. Eustorgio¹⁶²⁸ e S. Maria della Rosa.¹⁶²⁹ C'erano organi nelle chiese barnabite di S. Alessandro in Zebedia¹⁶³⁰ e S. Barnaba,¹⁶³¹ in quelle dei chierici regolari lateranensi di S. Maria della Passione e S. Celso,¹⁶³² nella chiesa di S. Fedele¹⁶³³ annessa alla Casa Professa dei gesuiti¹⁶³⁴ e nelle loro altre sedi di S. Maria di Brera¹⁶³⁵ e S. Girolamo.¹⁶³⁶ I benedettini, nei vari rami della loro famiglia, si avvalevano dell'organo per solennizzare le celebrazioni nelle chiese di S. Simpliciano, S. Pietro in Gessate¹⁶³⁷ e nella fondazione olivetana di S. Vittore al Corpo ove insieme all'organo collocato sulla cantoria in presbiterio era stato eretto uno strumento di proporzioni più ridotte nella cappella Arese.

1628 Costruito una prima volta nel quarto decennio del XV secolo dalla famiglia emiliana dei Dell'Alpa (RODOLFI, *La famiglia Dall'Alpa*), l'organo della chiesa di S. Eustorgio fu ricostruito nel 1520 da Gian Giacomo Antegnati (RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati*); non sono state reperite notizie di significativi rifacimenti o ricostruzioni sino alla sostituzione operata nel 1811 dai Fratelli Serassi di Bergamo.

1629 L'organo della chiesa domenicana di S. Maria della Rosa fu costruito su cantoria in controfacciata nel 1589 da Cristoforo Valvassori (MORIGIA, *Historia dell'Antichità di Milano*, p. 141: «Quest'anno medesimo 1589 nella chiesa della Rosa di Milano se gli è fato un grande aumento, & abbellimento, di bellissime Capelle, di Organi, di tauole over Ancone, & di Pergami» e GETZ, *Mary, music*, p. 160). I pregi dell'organo di S. Maria della Rosa sono decantati anche da LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. IV, p. 138: «Dirimpetto all'Altar maggiore si vede un bellissimo Organo di considerabile grandezza, sostenuto da alcune colonne di pietra viva, sopra delle quali poggiano le ringhiere di legno dorato, ed è rinserato dalle regge, nelle quali vennero dipinte da una parte li trionfi di Davide, e dall'altra quello di Giuditta, dal poc'anzi mentovato Cossali Bresciano». Riprendendo quasi testualmente le parole di Latuada un'ultima descrizione dell'organo della chiesa domenicana è pubblicata da CARLO BIANCONI, *Nuova Guida di Milano*, Sirtori, Milano 1787, pp. 266-267.

1630 Ad eccezione delle manutenzioni ordinarie segnalate negli elenchi di referenze presentati alla Fabbrica del Duomo (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*), non sono state rinvenute notizie significative sui trascorsi settecenteschi dell'organo della chiesa barnabita di S. Alessandro in Zebedia, ricostruito radicalmente fra il 1800 e il 1805 da Guglielmo Schiepati.

1631 Come per S. Alessandro in Zebedia, anche l'organo di S. Barnaba non ha lasciato particolari tracce nella documentazione archivistica. Si sa che agli inizi dell'Ottocento versava in condizioni disperate e che nel 1836 fu sostituito dall'organo seicentesco proveniente dalla chiesa di S. Raffaele.

1632 ASMi, AmFR, b. 1452.

1633 La costruzione dell'organo della chiesa di S. Fedele risale al 1642 per opera dell'organaro valtellinese di scuola antegnariana Giovanni Rogantino (ASMi, ArFR, b. 1202); costantemente mantenuto e ampliato, lo strumento fu sostituito nel 1827 dall'ultimo organo edificato dal varesino Eugenio Biroldi. Dal 1776 la chiesa di S. Fedele ospitò – probabilmente su uno dei poggioli riadattato allo scopo – anche l'organo proveniente dalla soppressa chiesa di S. Maria della Scala il cui capitolo, con tutti gli arredi, era subentrato nei locali di quella che un tempo era stata la Casa Professa dei gesuiti. Sino alla ricostruzione del 1827 nella chiesa di S. Fedele erano presenti due organi.

1634 Nella chiesa di S. Fedele e nella vicina Casa Professa dei gesuiti erano presenti almeno tre organi mobili: uno di ragione della Congregazione del SS. Entierro verosimilmente posizionato nello scurolo per le devozioni confraternatili, un di proprietà della confraternita dell'Immacolata che insisteva nella loro cappella e uno mobile nella Casa Professa per le devozioni della famiglia religiosa e gli usi accademici.

1635 Il primo organo della chiesa di S. Maria di Brera fu costruito nel 1437 da Guglielmo Dall'Alpa (RODOLFI, *La famiglia Dall'Alpa*) quando l'edificio di culto era ancora affidato alle cure degli umiliati. Nel 1507 lo strumento venne ricostruito da Domenico da Lucca e, contestualmente, la nuova cantoria fu dipinta da Bernardino Zenale (*La musica degli angeli. Bernardino Zenale e la cantoria di Santa Maria di Brera. Un dono, un ritorno*, Marsilio, Venezia 2021). Dopo la soppressione della compagnia di Gesù e la trasformazione dell'istituto gesuita in pubblica biblioteca e collegio l'organo rimase temporaneamente sulla cantoria della chiesa di S. Maria di Brera almeno sino al 1782 (ASMi, AG Culto P.A., b. 1090).

1636 In S. Girolamo i gesuiti insediarono il proprio seminario subentrando in un complesso già abitato dai padri gesuiti sin dalla fondazione voluta da Ludovico il Moro. Il primo organo della chiesa fu costruito nel 1640 per volontà dei padri gesuiti, definito da PRIORATO, *Relatione della Città e Stato di Milano*, p. 75: «Nel 1640 fu fatto l'Organo, qual'è nel numero dei più cospicui di Milano», anche PICINELLI, *Ateneo dei Letterati milanesi*, p. 125 ha parole di elogio per lo strumento.

1637 LORENZO GHIELMI, *L'attività degli Antegnati nel Milanese*, in *Studi e Documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Pàtron, Bologna 1995, pp. 363-98: il primo organo della chiesa di S. Pietro in Gessate fu costruito nel 1530 da Gian Giacomo Antegnati. La funzione corale dell'organo nelle chiese conventuali viene restituita anche da LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. I, p. 247: «Il Coro, secondo l'antico costume, era nel mezzo del Tempio tra le colonne, che frammezzano le Cappelle di San Giambatista da un lato, e di San Martino dall'altro, trovandosi in tal sito ancora gli Organi». La manutenzione ordinaria dello strumento era affidata alla famiglia Brunelli (RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*); con la soppressione del monastero benedettino e la traslazione nel complesso di S. Pietro in Gessate dell'orfanotrofio già in S. Martino, parte della chiesa rimase in uso come cappella per le funzioni dell'orfanotrofio. La campagna fotografica condotta nel 1943 per valutare i danni di guerra mostra l'imponente cassa lignea dell'organo di S. Pietro in Gessate ancora in posizione nel transetto, lievemente compromessa ma certamente recuperabile; lo strumento però è stato smobilitato e disperso negli anni '50 del secolo scorso.

Avevano organi i padri teatini in S. Antonio Abate¹⁶³⁸ e S. Anna,¹⁶³⁹ i girolimini nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala¹⁶⁴⁰ e al Castellazzo,¹⁶⁴¹ gli agostiniani in S. Marco,¹⁶⁴² S. Maria Incoronata,¹⁶⁴³ S. Maria del Castello,¹⁶⁴⁴ SS. Cosma e Damiano in Monforte¹⁶⁴⁵ e S. Francesca Romana.¹⁶⁴⁶ I servi di Maria si erano dotati di un organo nelle chiese di S. Maria dei Servi,¹⁶⁴⁷ S. Dionigi¹⁶⁴⁸ e S. Maria al Paradiso;¹⁶⁴⁹ i cistercensi nel monastero di S. Ambrogio, in S. Luca¹⁶⁵⁰ e in S. Maria di Loreto fuori Porta Orientale¹⁶⁵¹ e i celestini in S. Pietro Celestino.¹⁶⁵² I carmelitani edificarono i due organi di S. Giovanni in Conca e un grande strumento nella sede centrale di S. Maria del Carmine,¹⁶⁵³ i carmelitani scalzi di S. Carlo in ossequio alla

1638 Edificato prima del 1650, l'organo della chiesa di S. Antonio Abate era collocato sopra la porta principale in controfacciata e preceduto da una spaziosa bertesca atta ad ospitare i musici. Un primo rifacimento interessò lo strumento negli anni '80 del Seicento ad opera di Francesco Brunelli (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*); regolarmente mantenuto da Giovanni Paolo Binago, Giuseppe Brunelli e Guglielmo Schiepati, l'organo di S. Antonio Abate nel 1773 fu suonato da Mozart in occasione della festa patronale; fu rifatto nel 1817 da Paolo Chiesa.

1639 La notorietà dell'organo della chiesa di S. Anna dei padri teatini è legata più alle ante dipinte dallo Zoppo di Lugano che allo strumento in sé: la bellezza delle *reggi* è menzionata da Santagostino, Torre e Latuada.

1640 La chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala dei padri girolimini era dotata di un organo almeno dalla fine del Seicento; durante i lavori di ampliamento e ammodernamento dell'edificio le funzioni non si interruppero ma, per praticità, venivano accompagnate da un regale che nel 1744 fu inserito da Carlo Antonio Somigliana nel nuovo organo realizzato e collocato in controfacciata (ASMì, ArFR, b. 1069). Alla soppressione della chiesa, successivamente trasformata nel Teatro Filodrammatici, l'organo venne rilevato dalla chiesa prepositurale di Bollate.

1641 SERGIO MONFERRINI, *Nuove acquisizioni sugli Stagnoli: La documentazione d'archivio*, «Arte Organaria Italiana», XIV (2022), pp. 97-114.

1642 L'organo della chiesa agostiniana di S. Marco fu realizzato nel 1507 da Leonardo da Salisburgo e ricostruito nel 1604 da Costanzo Antegnati (OSCAR MISCHIATI, *L'organo della Chiesa di S. Marco a Milano*, Tipografia Occhipinti, Milano 1975), era collocato nella consueta posizione propria delle basiliche conventuali all'incrocio fra la navata principale e il transetto di sinistra, sopra l'attuale cappella di S. Carlo. Nel 1711 Carlo Brunelli trasferì l'organo nel primo intercolumnio in *Cornu Evangelii* in una nuova cassa dorata cui fu contrapposto, per simmetria, un identico complesso cassa-cantoria (ASMì, ArFR, b. 1330) che restò in opera sino al 1915. Nel 1745 Carlo Antonio Somigliana operò un restauro con modifiche, mentre la manutenzione ordinaria fu curata da Giovanni Paolo Binago (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*). La chiesa era dotata anche di un regale, posizionato ordinariamente in coro, per le funzioni quaresimali che risulta ancora utilizzato nel 1797, insieme all'organo grande da cantoria che contava 16 registri. ASMì, AmFR, b. 1883: «Un picol Organo detto Regalo in coro dal valore di 90 lire. Un Organo a sedici registri con ripieno di classico Autore riposto sulla Cantoria alla Sinistra entrando in chiesa con antichi 8, e sua Cassa con tende. Altro Organo di solo prospetto a mezze Canne di vista con Cassa grande risposto sulla Cantoria alla destra entrando in Chiesa». L'organo fu ampliato e aggiornato alla sensibilità ottocentesca una prima volta da Eugenio Biroldi nel 1807.

1643 Gli agostiniani di S. Maria Incoronata commissionano nel 1645 un nuovo organo per la loro chiesa dotato di 5 registri (ASMì, ArFR, b. 1455) ampliato da Giovanni Paolo Binago nel 1722 che lo porta a 8 registri al manuale più dieci contrabbassi di legno al pedale (ASMì, ArFR, b. 1455 e GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*). La manutenzione ordinaria dello strumento è curata da Giulio Salmoirago nel 1745 e a Giuseppe Bianchi negli anni '90 (ASMì, AmFR, b. 1899).

1644 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1645 ASMì, ArFR, b. 1098: «Sopra la Porta maggiore della Chiesa è piantato un buon Organo con decente Cantoria».

1646 La chiesa è dotata di un organo (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*) che sarà sostituito a fine Settecento dallo strumento proveniente dalla demolita parrocchiale di S. Michele al Gallo.

1647 Costruito una prima volta da Leonardo da Berna nel 1496 (San Simpliciano e il nuovo organo Ahrendt), lo strumento della chiesa di S. Maria dei Servi fu ricostruito negli anni '20 del Settecento dai fratelli Brunelli (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*) e successivamente mantenuto dagli stessi costruttori e da Giacomo Brunelli (RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*).

1648 Il primo organo della basilica di S. Dionigi fu edificato nel 1507 da Leonardo da Salisburgo contemporaneamente allo strumento della chiesa agostiniana di S. Marco (San Simpliciano e il nuovo organo Ahrendt), successivamente fu ricostruito nel 1594 da Giovanni Battista Stagnoli (Mario Manzin, *La tradizione organaria nel territorio varesino*, Nicolini, Varese 1987, p. 109). La manutenzione ordinaria fu tenuta, sino alla demolizione della chiesa, da esponenti della famiglia Brunelli (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi* e RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*).

1649 L'organo della chiesa di S. Maria al Paradiso venne costruito fra il 1596 e il 1597 da Pietro Antonio da Pallanza Stagnoli Cacciadiavoli (ASMì, ArFR, b. 1466).

1650 Il censimento del 1775, stilato a chiesa non ancora ultimata, trova «Un piccolo organo a tre Registri portatile e Un Instrumento detto Regalo per la quaresima» (ASMì, AmFR, b. 1879).

1651 ASMì, ArFR, b. 1702: Carlo Brunelli costruì nel 1696 un nuovo organo in base 8' con 9 registri.

1652 Gli organari reggiani Dall'Alpa costruirono un organo per la chiesa di S. Pietro Celestino nel 1447 (*San Simpliciano e il nuovo organo Ahrendt*) sul quale intervennero, nel Settecento, Giovanni Paolo Binago (Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi*) e Guglielmo Schiepati (ASMì, AmFR, b. 1908).

1653 L'organo della chiesa del Carmine fu costruito nel 1586, come confermato da FORNARI, *Cronaca del Carmine di Milano*, p. 177: «Ritorno dal Sancta Sanctorum, e vado per la naue maggiore della Chiesa, & incontrando vn banco con caratteri tali, cioè,

loro regola non dotarono la propria chiesa di un organo ma, alla bisogna, assoldavano cantori e musicisti esterni; i padri minimi ospitarono sino alla soppressione due organi nella chiesa di S. Francesco di Paola e un organo più modesto nella fondazione extraurbana di S. Maria della Fontana.¹⁶⁵⁴ Riedificata la nuova chiesa di S. Maria della Sanità dei Crociferi, i padri camilliani la dotarono di un organo,¹⁶⁵⁵ i trinitari fecero altrettanto con la propria chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte¹⁶⁵⁶ e i Fatebenefratelli con S. Maria in Aracœli.¹⁶⁵⁷ I padri somaschi assicurarono con rifacimenti e manutenzioni il funzionamento dell'organo della loro chiesa di S. Maria Segreta¹⁶⁵⁸ e in S. Pietro in Monforte;¹⁶⁵⁹ mantennero inoltre in efficienza uno strumento anche nella chiesa di S. Martino degli Orfani annessa all'orfanotrofio maschile;¹⁶⁶⁰ i sacerdoti della compagnia dell'oratorio di S. Filippo Neri subentrati nella chiesa di S. Maria presso S. Satiro ereditarono dalla precedente gestione della chiesa un organo.¹⁶⁶¹

3.4. Gli organi nelle chiese dei monasteri femminili

Tramite doti,¹⁶⁶² donazioni o mecenatismo i cori interni delle chiese monastiche risultano dotati di un organo dalla metà del XVI secolo. Fra i maggiori beneficiari del trasferimento a Milano di Gian Giacomo Antegnati da Brescia nei decenni centrali del Cinquecento¹⁶⁶³ ci furono i monasteri femminili che

Confratrum Habitus Beatiss. Virginis Mariæ Montis Carmeli, la cui imagine inalza in sua corona, dico, che questo serue a' Signori della Compagnia dell'Habito per dare, e scriuere nella Compagnia li diuoti del Santo Habitino Carmelitano: Di sopra è solleuata nobile Cantoria, & Organo fatto ò perfettionato l'anno 1586, con ante, che al di fuori rappresentano li nostri primi padri SS. Elia, & Eliseo Profeti, e dentro la Santissima Annunciata come titolo nobile di questa Chiesa da noi sempre decantabile in choro, & organo, & cimbali benesonantibus [...] Vive il P. Gio: Battista VerPELLI attuale Organista, e Maestro di Capella in questa, & in altre Chiese tutto intento à maggiormente lodare Iddio in chordis, & organo, & in cimbalis benesonantibus: professato parimente in Piacenza adi 8 Marzo 1662». Attorno al 1689 l'organo fu ricostruito da Francesco Brunelli (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*), mantenuto dalla famiglia Brunelli e restaurato a fine secolo da Guglielmo Schiepati (ASMì, AmFR, b. 1893) prima del rifacimento condotto a più riprese nella seconda decade dell'Ottocento da Eugenio Bioldi (APMC, f. 1).

1654 ASMì, AmFR, b. 1927: «Un Organo da 5 Registri [dal valore di 100 lire]».

1655 RESTELLI, *Organi nella Milano del XVIII secolo*.

1656 Il primo organo della chiesa dei trinitari fu commissionato nel 1727 ad Antonio Brunelli, questi realizzò uno strumento in base 8' con 9 registri (ASMì, ArFR, b. 1363); nel 1759 Antonio Fontana ricostruisce lo strumento ampliandolo di un registro e portandolo a 10 (ASMì, ArFR, b. 1363).

1657 LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. V, p. 286.

1658 Prima dell'avvento dei padri della congregazione somasca, la chiesa di S. Maria Segreta era già dotata di un organo costruito attorno al 1447 dalla famiglia reggiana dei Dall'Alpa (RODOLFI, *La famiglia Dall'Alpa*). L'organo venne ricostruito una prima volta nel 1544 da Gian Giacomo Antegnati (ASMì, ArFR, b. 1525), coll'avvento dei somaschi fu rinnovato da Cesare Ferrari nel 1624 (ASMì, ArFR, b. 1519) e da Francesco Brunelli negli anni '80 del Seicento (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*). Giacomo Brunelli ne tenne la manutenzione ordinaria nei decenni centrali del XVIII secolo (ASMì, ArFR, b. 1519) finché, allontanati i religiosi e convertita la chiesa in parrocchiale, l'organo fu ricostruito nel 1806 da Eugenio Bioldi.

1659 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1660 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1661 Per ovviare alla mancanza di spazio, il coro della chiesa di S. Maria presso S. Satiro – universalmente nota per la finta prospettiva del proprio presbiterio – fu collocato in posizione sopraelevata sulla controfacciata: ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVI: «Super portam maiorem Ecclesiæ Chorus situs est, in quo subsidia sunt ex ligno nucis in hærentia parietis ad usum Sacerdotum, qui ad divina Officia convenire solent, et ostia patente, unde ad R.di Parochi, et sacristæ eod. respectivus aditus aperitur. Ascenditur ad Chorum per satis commodam scalam sitam prope ianuam maiorem. Ibi pariter assurgit Organi moles satis sonora, nec non ab eodem loco Musicorum harmonicæ voces audiuntur». Fra gli stalli lignei ad uso dei canonici, Giovanni Torriano di Venezia costruì il primo organo nel 1490, strumento che fu riedificato attorno al 1563 da Gian Giacomo Antegnati (OSCAR MISCHIATI, *Gli Antegnati: studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Pàtron, Brescia 1995, pp. 370 e 379). L'inventario stilato nel 1785, alla vigilia del conferimento della dignità parrocchiale alla chiesa di S. Satiro a discapito della permanenza dei sacerdoti della congregazione dell'oratorio, restituisce l'antichità dello strumento che, probabilmente, dopo tre secoli ancora conservava la facciata e l'impianto tardo quattrocentesco: ASMì, AmFR, b. 1913: «Un organo di diciotto piedi di undici registri di ripieno, con Cassa di pecchia e tende per ricoprire le Canne di detto Organo».

1662 BEARNSTEIN, *A convent tale*, p. 124: Nel 1570 le benedettine di S. Maria della Vittoria ricevettero in dono dalla famiglia Omodei un organo per la monacazione di alcune giovani del casato

1663 L'elenco degli strumenti realizzati a Milano da Gian Giacomo Antegnati compilato da MISCHIATI, *Gli Antegnati: studi e documenti* deve essere integrato con altre evidenze emerse dai faldoni dell'Archivio di Stato di Milano relativi alla gestione delle chiese di taluni monasteri femminili.

poterono dotarsi di strumenti di straordinaria solidità, sopravvissuti pressoché integri sino alle soppressioni di fine Settecento. Ad eccezione delle cappuccine e delle francescane di stretta osservanza, che come i correligionari dei rispettivi rami maschili non potevano accogliere organi e canto figurato all'interno delle proprie liturgie,¹⁶⁶⁴ le benedettine, le agostiniane, le umiliate e le angeliche non solo si avvalevano delle prestazioni dei migliori maestri di cappella della città per la fornitura di nuove partiture e per ricevere lezioni di canto, organo e composizione ma, in molti casi, si dilettavano esse stesse nella scrittura e nell'esecuzione di ricercati mottetti e virtuosistici contrappunti.¹⁶⁶⁵ Il fatto che il *focus* degli studi di Robert Kendrick¹⁶⁶⁶ e Christine Getz sulla musica nei monasteri femminili milanesi si concentri sull'età borromaica potrebbe indurre a credere che con la metà del Seicento la tradizione delle *celestial sirens* sia venuta meno. Tuttavia cronache, diari, documentazione d'archivio e partiture mostrano come il coinvolgimento diretto delle religiose nel disimpegno delle liturgie monastiche si sia arrestato soltanto con la forzata battuta d'arresto imposta dalle soppressioni di fine Settecento. Tese fra il rispetto della normativa e la volontà di recepire i più recenti ritrovati della moderna pratica, le monache non possono prescindere dall'impiego solistico e accompagnante dell'organo, assicurando per due o tre secoli la sopravvivenza e il buon funzionamento del loro organo attraverso contratti di manutenzione e periodici interventi di restauro, onde fronteggiare il deperimento di strumenti usati quotidianamente dalle monache organiste e maestre di cappella.¹⁶⁶⁷ Nonostante alcuni monasteri disponessero anche di clavicembali e regali per sostenere un repertorio policorale a imitazione dello stile del Duomo, per suonare alternativamente o insieme all'organo al fine di ottenere differenti effetti timbrici, non potendo ricorrere a fiati o archi, gli organi delle chiese claustrali accolsero prima di altri i più recenti ritrovati tecnici e i primi registri d'imitazione orchestrale. Confrontando le scarse informazioni restituite dagli inventari stilati all'atto della soppressione o demolizione di molte chiese a fine Settecento si riscontrano gli organi più grandi e più ricchi di registri proprio nelle chiese monastiche. Se nelle chiese collegiate sono collocati organi in base 12' o 8' con una decina di registri e nelle parrocchiali lo strumento medio è impostato su un Principale di 8' o 6' e dispone di nove registri, gli organi che i funzionari governativi trovano nei cori monacali arrivano a conteggiare anche 15 o 18 registri.

La chiesa interna del monastero agostiniano di S. Agostino Nero è dotata di un organo grande da cantoria con 11 registri e di un «organino» di 12 registri issato sulla sua piccola cantoria,¹⁶⁶⁸ altrove l'alternanza e la possibilità di suonare a due strumenti è ottenuta dalla presenza di un cembalo o di un regale. Era presente un organo anche nelle chiese delle agostiniane di S. Agnese,¹⁶⁶⁹ S. Caterina alla Chiusa,¹⁶⁷⁰ S.

1664 A titolo d'esempio può essere portato il caso del monastero delle cappuccine di S. Prassede, fondazione edificata per volontà di S. Carlo Borromeo che l'intitolò alla detentrica del suo titolo cardinalizio. Sebbene in questa chiesa dal 1675 fosse conservato un veneratissimo crocifisso miracoloso che fu protagonista di più di un secolo di devozioni straordinarie da parte dei milanesi (PESTALOZZA, *Storia di una devozione: il crocifisso miracoloso di Santa Prassede*) le cappuccine non dotarono la propria chiesa di un organo per rispetto alle regole imposte dalla stretta osservanza dell'ordine.

1665 *I monasteri femminili come centri di cultura fra rinascimento e barocco*, a c. di G. Pomata e G. Zarri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005.

1666 KENDRICK, *Celestial sirens* e GETZ, *Mary, music*.

1667 Bisogna comunque prendere atto del fatto che nel Cinque e Seicento i monasteri femminili della città e dell'area d'influenza culturale milanese produssero alcune monache compositrici la cui fama travalicò le mura claustrali grazie alla stampa delle partiture e alle recensioni delle frequenti esecuzioni. Nell'affollato panorama settecentesco non emergono nomi di monache compositrici ma, piuttosto, quelli di virtuose esecutrici delle partiture per loro predisposte da celebri maestri di cappella cittadini ed esteri (cfr. MARNI, *Studiare sotto sì gran maestro* in merito alle partiture commissionate al bolognese padre Giambattista Martini dalle benedettine milanesi di S. Radegonda negli anni '50 del XVIII secolo).

1668 ANTEGNATI, *L'arte organica*. L'organo maggiore è stato costruito nei primi anni del XVII secolo da Costanzo Antegnati; ASMi, AmFR, b. 2409: «Un Organo con n. 11 Registri, con sua Cantoria, tenda e ferro. Altro piccolo organino di n. 12 registri con Cantoria con bracci di ferro e ornati al disotto». Scorrendo l'elenco degli organi costruiti o mantenuti da Costanzo Antegnati si rileva come nel monastero di Meda, nel forese di Milano, l'organaro bresciano dichiarò d'aver edificato «doi organi» per le monache di S. Vittore.

1669 Uno strumento è certamente installato nella chiesa di S. Agnese nel XVIII e i Brunelli ne curano la manutenzione ordinaria (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*).

1670 Secondo Mischiati l'organo della chiesa del monastero agostiniano di S. Caterina alla Chiusa venne edificato da Gian Giacomo Antegnati alla metà del XVI secolo. Lo strumento, mantenuto da Giovanni Paolo Binago e Gaspare Brunelli (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*), nel 1799 risulta «Organo a 14 Registri, e Cantoria di Legno» (ASMi, AmFR, b. 2422).

Caterina alla Ruota,¹⁶⁷¹ S. Maria del Cappuccio,¹⁶⁷² e S. Marta in Porta Lodovica.¹⁶⁷³ Fra le fondazioni benedettine sono state rinvenute tracce documentali di organi collocati nelle chiese di S. Bernardo al Vigentino,¹⁶⁷⁴ S. Lucia in Porta Vercellina,¹⁶⁷⁵ S. Margherita al Ghisone,¹⁶⁷⁶ S. Maria del Lentasio,¹⁶⁷⁷ S. Maria della Stella,¹⁶⁷⁸ S. Maria Valle,¹⁶⁷⁹ S. Maurizio al Monastero Maggiore,¹⁶⁸⁰ S. Radegonda,¹⁶⁸¹ S. Ulderico al Bocchetto¹⁶⁸² e S. Vincenzino alle Monache.¹⁶⁸³ Uno strumento è stato rintracciato nelle chiese delle domenicane di S. Agostino Bianco,¹⁶⁸⁴ SS. Domenico e Lazzaro,¹⁶⁸⁵ S. Maria della Vettabbia,¹⁶⁸⁶ S.

1671 Nel 1682 la chiesa risulta ancora sprovvista di un organo (ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVII), mentre nel 1777 l'estensore dell'inventario trova «L'Organo stimato dal S.r Longone di otto piedi con Cantoria» (ASMi, AmFR, b. 2417). Lo strumento non verrà smantellato ma resterà in uso nella medesima chiesa nella sua nuova destinazione di oratorio interno alla Pia Casa degli Esposti di S. Caterina alla Ruota (cfr. MARNI, *Organi e organisti nella Ca' granda*).

1672 L'inventario dei beni mobili del monastero stilato nel 1784 registra nella chiesa di S. Maria del Cappuccio un organo di paternità antegnadiana – probabilmente desunta da un'iscrizione sulle ante o sulla cassa dello strumento – e un regale. ASMi, AmFR, b. 2438: «Un Regalo ad uso di Cembalo, e suoi pesi di piombo. Un Organo con sua Cantoria di Registri 10 dell'Autore Antignati».

1673 ASMi, AmFR, b. 2443: nel 1768 suor Maria Agostina Martignoni di Milano è organista del monastero; alla soppressione della fondazione l'organo viene venduto per 500 lire «al Mellone».

1674 L'inventario del 1784 segnala «un Organo di 15 Registri» (ASMi, AmFR, b. 1784).

1675 RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*. Nel 1742 l'organo del monastero di S. Lucia in Porta Vercellina risulta mantenuto da Gaspare Brunelli.

1676 RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati*.

1677 Un organo è presente almeno dagli inizi del Settecento (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*), alla fine del secolo ne tiene la manutenzione Guglielmo Schiepati (ASMi, AmFR, b. 2442) e l'inventario del 1798 lo valuta come «Un Organo a n. 13 registri dal valore di 700 lire».

1678 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi* e RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*.

1679 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1680 RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati*: Gian Giacomo costruisce nel 1554 l'organo che, dopo alterne vicende e traversie, è ancora presente nella chiesa interna di S. Maurizio. Nel 1600 l'organo grande è affiancato anche da un «organetto» collocato in prossimità della parete divisoria frapposta tra la chiesa interna e quella esterna (KENDRICK, *Celestial sirens*). Con le soppressioni, nel monastero di S. Maurizio convergeranno tutte le monache troppo anziane o malate per tornare al secolo: la chiesa divenne sussidiaria della vicina parrocchia di S. Maria alla Porta e l'organo rimase in uso, ampliato prima da Cesare Baj e Filippo Sanvito nel 1853, poi da Natale Balbiani negli anni '80.

1681 Un organo sembra essere stato costruito nella chiesa del monastero di S. Radegonda attorno al 1557, come testimoniato dal *Discorso di Alessandro Lamo, intorno alla scoltura, e pittura, dove ragiona della vita, e opere di molti luoghi, ed a diversi principi, e personaggi*, Stamperia del Ricchini, Cremona 1774, p. 50: «[Bernardino Campi] Se ne tornò poscia à Milano, & dipinse quell'anno che fu il 1557, le ante dell'organo di Santa Radegonda à tempera». L'abilità musicale delle monache di S. Radegonda viene registrata da PRIORATO, *Relatione della città e stato di Milano*, p. 54: «Sogliono queste Monache ben spesso far musica, e perche vi sono cantatrici eccellenti viene detta Chiesa frequentata da gran nobiltà, e da forastieri in particoalre» e da PICINELLI, *Ateneo de' Letterati milanesi*, p. 147 nella persona della virtuosa Chiara Margherita Cozzolani, compositrice residente nel monastero. La manutenzione dell'organo alla metà del Settecento era affidata alla famiglia Brunelli (cfr. GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*). Sul sito occupato dal monastero di S. Radegonda venne edificato l'omonimo teatro.

1682 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi* e RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*.

1683 L'organo fu costruito da Gian Giacomo Antegnati nel 1539 (ASMi, AmFR, b. 2298) e restaurato una prima volta nel 1624 da Cesare Ferrari (ASMi, AmFR, b. 2298). Nel Settecento la manutenzione ordinaria era affidata a Giovanni Paolo Binago (GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*), mentre l'ultima menzione alla presenza dello strumento risale al 1796 per un intervento condotto da Vincenzo Pastori (ASMi, AmFR, b. 2474).

1684 La manutenzione dello strumento del monastero almeno dal 1575 risulta pagata sino al 1795, quando è affidata ad Antonio Fontana (ASMi, AmFR, b. 2408).

1685 Le monache domenicane del monastero dei SS. Domenico e Lazzaro commissionarono a Gian Giacomo Antegnati la costruzione dell'organo per la loro chiesa nel 1549 (ASMi, ArFR, b. 1865). L'emissario che nel 1797 compila l'inventario governativo descrive «Un'Organo compito di N. 55 canne circa, chiuso con due antoni dipinti» (ASMi, AmFR, b. 2427); le facciate degli organi Antegnati milanesi superstiti – ad eccezione del Duomo che per proporzioni e contesto risultano *sui generis* – contano sia in S. Maurizio al Monastero Maggiore che in S. Maria della Passione 59 canne.

1686 L'organo del monastero della Vettabbia fu costruito, secondo MISCHIATI, *Gli Antegnati*, da Gian Giacomo Antegnati alla metà del XVI secolo; dopo un intervento di manutenzione compiuto attorno al 1608 da Costanzo Antegnati (cfr. ANTEGNATI, *L'Arte Organica*), l'organo della Vettabbia fu restaurato da Paolo Clerici nel 1644 (AVFD, AS187, §22, F046. 1644). Mantenuto da Giovanni Paolo Binago, Giacomo Brunelli, Giuseppe Bossi e Rocco Longone (cfr. GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi* e RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*), viene citato per l'ultima volta nei documenti nel 1790 (ASMi, AmFR, b. 2451).

Maria della Vittoria¹⁶⁸⁷ e S. Maria delle Veteri,¹⁶⁸⁸ dalle angeliche di S. Paolo Converso,¹⁶⁸⁹ dalle carmelitane di S. Teresa,¹⁶⁹⁰ dalle clarisse di S. Apollinare,¹⁶⁹¹ del Crocifisso,¹⁶⁹² del Gesù¹⁶⁹³ e di S. Orsola,¹⁶⁹⁴ dalle canonichesse regolari lateranensi dell'Assunta,¹⁶⁹⁵ dalle francescane di S. Bernardino alle Monache¹⁶⁹⁶ e S. Chiara,¹⁶⁹⁷ dalle orsoline di S. Cristina,¹⁶⁹⁸ dalle umiliate di S. Caterina in Brera¹⁶⁹⁹ e S. Maria Maddalena al Cerchio¹⁷⁰⁰ e dalle visitandine di S. Maria della Visitazione in S. Sofia.¹⁷⁰¹

3.5. Gli organi negli ospedali, collegi, seminari e Luoghi Pii

Nell'ottica di una sovrapposibilità fra la dimensione della cura del corpo e quella dell'anima gli ospizi, i collegi e i conservatori erano gestiti da comunità religiose o disponevano di assistenti spirituali e confessori per accompagnare i malati nell'ultimo passo o per garantire a orfani, educandi ed ex prostitute redente il sostegno dei sacramenti. La guarigione dalla malattia e dal peccato necessita del sostegno della preghiera e della liturgia, per questo il cuore degli orfanotrofi, dei collegi, degli ospizi e degli ospedali era la cappella interna o la chiesa pubblica ad essi annessa. Sull'esempio della Ca' Granda, che negli anni '70 del Cinquecento dispose l'acquisto di un piccolo organo o di un regale e il mantenimento di un organista per le funzioni celebrante nella cappella posta all'incrocio degli stanzoni dei degenti,¹⁷⁰² altre strutture

1687 L'organo donato nel 1570 dalla famiglia Omodei per l'ingresso in religione di alcune giovani appartenenti al casato (cfr. BAERNSTEIN, *A convent tale*, p. 124) alla metà del Settecento risulta mantenuto da Giacomo Brunelli (RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*). Con la soppressione del monastero e la trasformazione della chiesa claustrale in oratorio distrettuale della parrocchia di S. Eustorgio l'organo venne ricostruito entro nuova cassa neoclassica nel 1825 dagli Amati di Pavia.

1688 I moderni studi non concordano sull'anno di costruzione e sulla paternità dell'organo della chiesa delle Veteri: GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi* lo attribuisce a Pietro Antonio da Pallanza (1587) mentre MANZIN, *La tradizione organaria* lo riferisce opera di Giovanni Battista Stagnoli del 1595.

1689 BAERNSTEIN, *A convent tale*, p. 136: Giovanni Battista Suardi costruì un organo per le angeliche di S. Paolo Converso che fu ricollocato in altra posizione all'interno della chiesa conventuale da Cristoforo Valvassori nel 1591 (GHIELMI, *I Valvassori*). LUIGIA MARIANA GONZAGA, *Vita della ven. madre Angelica Giovanna Visconte Borromea, Madre Professa nel Monastero dell'Apostolo S. Paolo di Milano*, Stamperia Mancini, Roma 1673, p. 39: «Dall'altra parte, di essa [sulla parete che divide la chiesa pubblica da quella delle monache] vi è la Cantoria di noce, intagliata a colonnette in forma di loggia, con buonissimo organo». Lo strumento venne restaurato a metà Settecento da Rocco Longone (AVFD, AS187, §22, F060. 1750) e nel 1805 risultava essere: «Un Organo con cassa di noce da N. 16 registri mancante di diverse Canne con sua Cantoria» (ASMi, AmFR, b. 2465). Alla soppressione della comunità di monache e profanazione della chiesa lo strumento venne rilevato dalla prepositurale di Seregno.

1690 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1691 KENDRICK, *Celestial sirens*, p. 61.

1692 Detta anche S. Maria Egizica, l'organo fu costruito nel 1573 da un certo *Stabujo* (forse Giovanni Battista Stagnoli?) e mantenuto nel 1784 da Rocco Longone (ASMi, ArFR, b. 2439).

1693 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1694 Un organo sembra essere presente e funzionante già nell'anno 1600 (KENDRICK, *Celestial sirens*, pp. 141-42) e mantenuto sino agli anni '60 del Settecento (ASMi, ArFR, b. 2197).

1695 ASMi, AmFR, b. 2436.

1696 KENDRICK, *Celestial sirens*, p. 442 cita una petizione delle monache di S. Bernardino che nel 1596 lamentano l'inutilizzabilità del loro organo: «Le monache di san Bernardino di Milano dell'ordine dell'osservanza di san Francesco hanno un organo nella loro Chiesa, del quale per esser rotto non se ne possono servire».

1697 ASMi, ArFR, b. 1797: «Un Organo grande con la Conserva, e Cantoria».

1698 La chiesa di S. Cristina dispone di un organo almeno dal 1593 (KENDRICK, *Celestial sirens*, p. 71-3) che, alla demolizione del monastero, viene trasferito da Giuseppe Brunelli in S. Maria Beltrade nel 1776 (ASMi, AmFR, b. 1557).

1699 ASMi, AmFR, b. 2420: «Un Organo con sua Cantoria sopra quale due scagnie diverse cadreghe».

1700 Prima del 1575 viene edificato l'organo nella chiesa del monastero umiliato di S. Maria Maddalena al Cerchio (KENDRICK, *Celestial sirens*, p. 113), ricostruito agli inizi del XVII secolo da Costanzo Antegnati (ANTEGNATI, *L'Arte Organica*). Mantenuto da Giulio Salmoirago a metà Settecento (RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*), nel 1749 è stato restaurato e ampliato da Giuseppe Bossi e Rocco Longone che lo portano a due tastiere «con Eco» (AVFD, AS187, §22, F060. 1750); Rocco Longone ne cura la manutenzione ordinaria almeno sino al 1770 (ASMi, AmFR, b. 2445).

1701 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1702 MARNI, *Organi e organisti nella Ca' Granda*. I deputati dell'Ospedale Maggiore di Milano disposero l'acquisto di un piccolo organo o di un regale per le funzioni celebrate all'incrocio delle crociere della Ca' Granda già nel 1579. Con l'edificazione della chiesa della SS. Annunciata alla metà del XVII venne commissionato a Michelangelo Valvassori un organo da cantoria. I deputati dell'Ospedale Maggiore, aggregati sotto la loro giurisdizione altri enti scampati alle soppressioni e trasformati in centri

assistenziali e caritative investirono nell'abbellimento delle proprie chiese e nella dotazione di organi per le proprie funzioni giovando del mecenatismo di filantropi, confraternite, università di artigiani e società di mutuo soccorso *ante litteram*. L'orfanotrofio femminile di S. Maria della Stella, situato sul corso di Porta Vercellina nei pressi della chiesa di S. Maria delle Grazie, si dotò negli anni '20 del Settecento di un organo di 8' con 9 registri costruito da Giovanni Paolo Binago;¹⁷⁰³ dalla fine del Settecento gli amministratori dell'orfanotrofio femminile stipendiavano un maestro di musica che insegnava a cantare e suonare il cembalo alle fanciulle e suonava l'organo alle funzioni celebrate nella chiesa interna.¹⁷⁰⁴ Alcuni enti assistenziali preposti al sostentamento degli indigenti edificarono nei pressi del loro Luogo Pio, ovvero il centro di distribuzione di aiuti materiali ed elemosine, chiese e oratori pubblici per mostrare che la carità non si concretizzava solo in gesti di sovvenzione materiale ma anche nell'innalzamento di preghiere d'intercessione. Il Luogo Pio di S. Giuseppe, situato nella contrada che correva fra la collegiata di S. Maria della Scala e la chiesa francescana di S. Maria del Giardino, venne riedificato nel 1617 in forme barocche, impreziosito da altari di marmi policromi e tele. Nel 1645 si dotò di un primo organo mobile, stabilizzato su una piccola cantoria in presbiterio, che fra gli anni '70 e '80 del Seicento fu ricostruito all'interno del complesso monumentale di cassa e cantoria lignee intagliate da Giuseppe Garavaglia che ancora si ammira in controfacciata.¹⁷⁰⁵ Il duca Gian Galeazzo Serbelloni nei locali della soppressa commendata di S. Croce istituì fra il 1777 e il 1785 il Conservatorio delle Malmaritate, luogo pio deputato all'accoglienza e al ricovero delle madri abbandonate dai mariti.¹⁷⁰⁶ Ispirato dalle coeve esperienze dei monasteri femminili e degli ospedali veneziani, il Serbelloni – uno dei più munifici benefattori delle arti e della musica nella Milano di fine Settecento – offrì gratuitamente alle proprie protette un'ottima formazione musicale che le rendesse in grado di sostenere esecuzioni liturgiche e concertistiche. Il settimanale *Notizie dal Mondo* segnalò nel 1781¹⁷⁰⁷ gli allestimenti musicali quaresimali proposti dalle collegiali. Per la chiesa dell'istituto il Serbelloni aveva commissionato a Giuseppe Bossi di Bergamo un organo enarmonico consegnato nel 1780,¹⁷⁰⁸ uno strumento destinato non solo a decorare le liturgie e accompagnare i trattenimenti musicali

assistenziali – S. Caterina alla Ruota come orfanotrofio, la Senavra come manicomio e l'oratorio di S. Michele ai Nuovi Sepolcri – si preoccuparono di mantenere in efficienza gli organi.

1703 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro simile [organo in base 8' con 9 registri e 8 contrabassi di 16'] fabricato, e posto in opera nella Chiesa del Ven. Luogo Pio della Stella di Milano».

1704 MARNI, *Organi e organisti alla Ca' Granda*.

1705 MATTEO MARNI, *Storia della Musica nel Santuario di S. Giuseppe di Milano*, «Analecta Disjecta», II-1/7 (2021), pp. 1-8.

1706 *Le vicende di Milano durante la guerra con Federico I Imperadore illustrate colle pergamene di que' tempi e colle note*, Antonio Agnelli, Milano 1778, p. 298: «S. Croce. Chiesa e Spedale. Fu chiamato anche Spedale de' Frati Crociferi di S. Maria, i quali ne erano gli amministratori [...] Nel secolo scorso coll'Ordine de' suddetti Frati fu soppresso anche questo Spedale, delle cui entrate formossi una Commenda. Si è ivi aperto a' giorni nostri un ricovero per donne malmaritate». Il luogo pio delle Malmaritate fu soppresso nel luglio 1785, come registrato dalle *Notizie dal Mondo* del 9 luglio 1785: «Il luogo Pio delle donne abbandonate dette Malmaritate che co' suoi proprj figli colà si rifugiavano viene ad essere fissato come Casa Regia per quelle sole che non avessero tuttora appoggio sicuro. Elleno avranno in essa l'abitazione, il letto, il lume e soldi dodici al giorno. I figli poi che non oltrepassano l'età fissata per gli Orfanotrofi resteranno presso le proprie madri con un giornale assegno per ciascun dei medesimi; gli altri poi già abitanti per l'età agli Orfanotrofi sono stati colà trasferiti, cioè i maschi a quello di S. Pietro in Gessate, e le femmine a quello della Stella. Queste in detto Luogo Pio fatte con sì buon esito ammaestrare nel canto e nel suono con particolare patriottico zelo ed a proprie spese da S. E. il Duca Serbelloni, più distintamente riguardate da S. M. Imp. nell'ora passato suo soggiorno, e per il loro profitto, e per un giusto applausimento a sì illustre loro Precettore, hanno avuto un assegno di quattrocento scudi ripartito in quattro anni per anticiparsi all'occasione del loro collocamento. La migliore di esse, la più virtuosa, divenuta un'eccellente soprana verrà quantoprima trasferita, a Vienna, dove continuando a godere le grazie di S.M. si perfezionerà in un'arte sì nobile».

1707 *Notizie dal Mondo* del 24 aprile 1781: «Nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì della settimana scorsa [settimana santa] nel Collegio delle donne malmaritate vi è stato un numeroso concorso della primaria Nobiltà e persone di distinzione, avendo esse per la prima volta cantato ogni dopo pranzo in musica sotto la direzione di questo Sig. Maestro Sarti della Cappella della Metropolitana, dal quale furono istruite, le Lamentazioni di Geremia, il Miserere ed altri Salmi con tal bravura ed abilità che riscossero le maggiori lodi anche dai più valenti Professori di musica che v'intervennero».

1708 PAOLO GIANI, *L'Organo, e particolarmente del grandioso organo di S. Colombano e del di lui autore Adeodato Bossi-Urbani*, Wilmant e figli, Lodi 1843, pp. 43-44: «L'organo Giuseppe Bossi sentivasi chiamato dal proprio genio a spaziare nell'arte ereditata, e si rese illustre con opere ragguardevoli. Per commissione del nobilissimo duca Serbelloni, costruì pel conservatorio delle Malmaritate in Milano, nel 1780, un Organo così detto Filarmonico, cioè con tutti i quarti di voce».

ma anche ad appagare gli studi sul temperamento che appassionavano il duca.¹⁷⁰⁹ Per educare le fanciulle della più scelta aristocrazia di ascendenza spagnola fu inaugurato nel 1582 il Collegio Vergini Spagnole;¹⁷¹⁰ nella chiesa interna dedicata a S. Giacomo, patrono della Spagna, era installato un organo¹⁷¹¹ che venne mantenuto in efficienza anche dopo il cambio di destinazione d'uso della struttura, che nella seconda metà del Settecento ospitava i padri scolopi.¹⁷¹² Si possono annoverare fra le strutture educanti anche il Seminario arcivescovile di S. Giovanni Battista, situato sul corso di Porta Orientale, il Collegio Elvetico inaugurato in età borromaica per formare i sacerdoti da inviare nei territori confinanti con aree della diocesi ambrosiana al confine con i paesi protestanti. Celebrando quotidianamente messe e liturgie delle ore alla presenza dell'intera comunità seminaristica, le chiese di S. Giovanni Battista nel Seminario di S. Carlo Borromeo al Collegio Elvetico non solo erano dotate di organi regolarmente mantenuti e suonati¹⁷¹³ ma anche di cappelle musicali formate dai seminaristi che eseguivano sia il canto ambrosiano sotto la guida del maestro di maestro di coro che il repertorio polifonico e figurato diretti da un maestro di cappella esterno. Essendo rimasto in funzione anche durante il periodo napoleonico, il Seminario di S. Giovanni Battista non vide la dispersione del patrimonio, perciò il suo organo continuò a suonare sino alla fine dell'Ottocento quando fu sostituito da un nuovo strumento costruito dall'organaro milanese Giovanni Marelli;¹⁷¹⁴ trasformato prima nella sede del senato della Repubblica Cisalpina e poi nell'Archivio di Stato, il Collegio Elvetico fu spogliato dei beni mobili e degli arredi nel 1796: l'organo fu messo all'asta insieme ai reliquiari argentati e ai candelieri della chiesa di S. Carlo.¹⁷¹⁵

3.6. Gli organi negli oratori delle confraternite

Le confraternite laicali e i consorzi professionali si consolidano in età borromaica come istituzioni preposte contemporaneamente alla crescita spirituale, alla salvezza delle anime dei congregati e all'assicurazione di un sistema embrionale di previdenza sociale in grado di sovvenire ai bisogni più concreti di artigiani troppo anziani o malati per riuscire a guadagnarsi il pane. Beneficiando di grazie spirituali, preghiere d'intercessione e indulgenze legate al possesso di reliquie o derivanti dall'aggregazione ad arciconfraternite romane, i confratelli riuscirono a erigere oratori dedicati alle proprie devozioni nei quali ritrovarsi settimanalmente per recitare l'ufficio, ascoltare la messa e festeggiare il proprio santo patrono. Beneficiando della vasta disponibilità di organi mobili e regali, le confraternite conquistarono presto un'autosufficienza musicale che consentì non solo di mantenere una cappella musicale ma anche di acquistare un organo grande da collocare in cantoria, qualora le dimensioni dell'oratorio lo consentissero. A seconda della classe sociale d'appartenenza dei confratelli o del giro d'affari mosso dalle feste celebrate nei rispettivi oratori, alcune confraternite si dovettero accontentare di regali ormai obsoleti o strumenti di seconda mano, altre commissionarono organi più imponenti, moderni e costosi di quelli comunemente collocati nelle chiese parrocchiali. I disciplini di S. Agata, oratorio posto sul corso di Porta Romana ad una manciata di metri dalla collegiata di S. Nazaro Maggiore, nel 1724 commissionarono a Giuseppe e Paolo Cedrina un organo in base 8' con 9 registri – 7 di ripieno, un flauto e Voce Umana – con un prospetto composto da 21 canne ripartite in tre campate.¹⁷¹⁶ Un'altra confraternita di disciplini, quella di S. Bernardino alle Ossa, riedificando la propria chiesa in forme barocche nel 1754 fece predisporre quattro poggiali per ospitare i «più Cori di Musica, e Sinfonia», su uno dei quali issò un nuovo

1709 La passione del duca Serbelloni per gli studi sul temperamento si manifestò anche nella commissione di alcuni cembali enarmonici a Francesco Elli e di un organo enarmonico per la chiesa prepositurale di Gorgonzola realizzato da Antonio Fontana nel 1792 (cfr. GIUSEPPE SERASSI, *Lettere sugli Organi*, Tipografia Natali, Bergamo 1816, p. 25).

1710 PRIORATO, *Relatione della città e stato di Milano*, p. 76: «S. Giacomo Chiesa, e Collegio de Vergini Spagnole fondato nel 1582 dal capitano Melchion Ossario Gentiluomo Spagnolo».

1711 RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*.

1712 BORRANI, *Diario milanese*, N. 26 suss. (1767), pp. 56-7.

1713 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi* e RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*.

1714 La notizia del rifacimento dell'organo della chiesa del Seminario arcivescovile di S. Giovanni Battista viene data sul numero 12 del 1890 della rivista *Musica Sacra*.

1715 ASMi, AG Culto P.A., b. 1542.

1716 ASMi, AmFR, b. 1453.

organo¹⁷¹⁷ che rimase in esercizio sino al rifacimento operato nel 1853 da Giuseppe Bernasconi di Varese.¹⁷¹⁸ Oltre il Ponte de' Fabbri, non lontano dalle chiese di S. Pietro in Camminadella e S. Vincenzo in Prato, sorgeva l'oratorio di S. Calocero nell'omonimo Borgo. A fronte dei rifacimenti di inizio Seicento e del 1716, la presenza di un regale prima e di un organino¹⁷¹⁹ poi è attestata con continuità almeno fra il 1602¹⁷²⁰ e il 1786, quando l'inventario governativo censisce «un Organo piccolo». ¹⁷²¹ Se per i musicisti nella ricostruzione settecentesca erano stati predisposti due piccoli poggioli in presbiterio, ¹⁷²² l'organo fu sempre collocato in cantoria sopra la porta principale della chiesa. Sembra seguire le medesime tappe anche la dotazione organaria dell'oratorio di S. Caterina annesso alla collegiata di S. Nazaro Maggiore: nel 1654 è documentata la presenza di un regale, ¹⁷²³ mentre nel 1764 viene costruito un organo con 8 registri entro una cassa di stile rococò con la facciata ripartita in tre campate divise da lesene, ¹⁷²⁴ Paolo Chiesa allineò lo strumento al gusto ottocentesco tanto nella fonica quanto nella ricomposizione delle canne di facciata soltanto nel 1833. ¹⁷²⁵ La potente confraternita del SS. Entierro, ospitata nello *scurolo* della chiesa gesuita di S. Fedele, nel 1695 si rese autonoma acquistando un organo che fu restaurato una prima volta nel 1737; ¹⁷²⁶ una nota di spesa del 1765 riferisce insieme alla manutenzione ordinaria dello strumento il noleggio di un regale per le funzioni della settimana santa. Nella medesima chiesa gesuita aveva sede anche la nobile congregazione dell'Immacolata che fra i suoi beni annoverava «un Organo piccolo» suonato dal maestro di cappella; ¹⁷²⁷ le altre confraternite accolte nella chiesa di S. Fedele (Cavalieri e Musicisti) non disponevano di un proprio strumento. L'oratorio dei SS. Filippo e Giacomo in Porta Nuova era dotato di un organo almeno dagli inizi del Settecento, ¹⁷²⁸ lo strumento fu poi ricostruito entro un nuovo complesso di cassa e cantoria nel 1760 ¹⁷²⁹ fino ad essere depauperato di tutte le canne nel 1786. ¹⁷³⁰ A fine Settecento non se la passava meglio nemmeno l'«exiguum Organum» dell'oratorio di S. Giovanni al Guggiolo che, costruito nella seconda metà del Seicento, ¹⁷³¹ nel 1792 era «tutto logoro». ¹⁷³² La confraternita nobiliare di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte commissionò a Francesco Brunelli un nuovo organo negli anni '80 del Seicento, ¹⁷³³ strumento che, nonostante le frequenti funzioni celebrate con il concorso di numerosi cantori e strumentisti, fu edificato e mantenuto convenientemente al tenore della chiesa di rappresentanza dell'aristocrazia meneghina. ¹⁷³⁴ I confratelli di S. Nazaro Pietrasanta, potente congregazione laicale che dai tempi di S. Carlo incentivò nella chiesa sita nel Cordusio la devozione all'Immacolata, nel 1688 commissionarono a Stefano Carbone ¹⁷³⁵ un nuovo strumento collocato entro la cassa intagliata da Giuseppe Garavaglia. ¹⁷³⁶ Manutenuto e restaurato nel corso del

1717 ASMi, AmFR, b. 1464.

1718 ASDM, Fondo archivistico di S. Bernardino, f. 3.

1719 ASMi, ArFR, b. 516. Nel 1616 si ordina di fare un nuovo organo, nel 1654 sulla cantoria è presente «un Regale con la sua cassa, un tavolo da riponere il Regalo», in un inventario del 1691 non si citano regali o organi mobili mentre nella seconda metà del Settecento si parla di «Organo piccolo».

1720 ASMi, ArFR, b. 516: «Se ordina che al Bussolante se li dia la metà della cera, e di più al mese, et che serva all'organista le feste per alzar de mantic».

1721 ASMi, ArFR, b. 516.

1722 LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. III, p. 259: «La chiesa nuova fu architettata con vaghe dipinture a fresco, ed adornata con due ringhiere pe' Musicisti fissate a' lati del medesimo altare».

1723 APNM, f. 20.

1724 APNM, f. 20. Pur non conservandosi il progetto dell'organo realizzato nel 1764, fra i documenti dell'archivio parrocchiale di S. Nazaro è custodito un disegno che mostra il progetto della cassa dell'organo di S. Caterina.

1725 APNM, f. 20.

1726 ASMi, ArFR, b. 564.

1727 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

1728 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1729 ASMi, ArFR, b. 576.

1730 ASMi, AmFR, b. 1481: «Una cantoria di legno con Organo senza Canne, sol piantato».

1731 ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVII: «Supra ianua maiorem adest exiguum Organum tabulis ligneis circumdatum, ad quod per scalam commode ascenditur».

1732 ASMi, AmFR, b. 1490.

1733 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1734 ASMi, AmFR, b. 1487.

1735 ASMi, ArFR, b. 736.

1736 ASMi, ArFR, b. 727.

Settecento,¹⁷³⁷ nel 1786 l'inventario governativo lo descrive come «Un Organo di sette Registri di ripieno e flauto in duodecima, e Voce Umana con tasti 45 e tre mantici»;¹⁷³⁸ lo strumento venne ricostruito e ampliato nel 1838 da Luigi Maroni Biroldi.¹⁷³⁹ La descrizione tecnica dell'organo della chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta potrebbe valere per analogia anche per lo strumento dell'oratorio dei SS. Rocco e Romano in Porta Orientale, sito alle spalle della collegiata di S. Babila, per il quale si descrivono «canne grandi di facciata n. 25».¹⁷⁴⁰ Costruito attorno al 1682, l'organo della chiesa dei SS. Rocco e Romano era posizionato in controfacciata sopra la porta maggiore e veniva suonato ogni sabato gratuitamente da don Francesco Fayno, maestro di cappella della collegiata di S. Nazaro, per sua devozione a un'immagine miracolosa della Vergine che si venerava in quell'oratorio.¹⁷⁴¹ Paiono essere di dimensioni considerevoli anche gli strumenti commissionati dalle congregazioni di disciplini del foppone di S. Gregorio fuori Porta Orientale, venduto nel 1786 alla parrocchiale di Cassano Magnago,¹⁷⁴² e da quella suburbana di S. Cristoforo al Naviglio.¹⁷⁴³ Sono, di contro, descritti come strumenti di modestissima entità – organi mobili, se non regali – quelli documentati nelle chiese di S. Barnaba ad Fontes¹⁷⁴⁴ e di S. Cipriano.¹⁷⁴⁵ Non vengono forniti giudizi qualitativi su organi laconicamente censiti negli inventari dei beni di ragione delle confraternite di S. Caterina al Ponte de' Fabbri,¹⁷⁴⁶ S. Giovanni in Era,¹⁷⁴⁷ dell'Immacolata annessa alla chiesa teatina di S. Antonio Abate,¹⁷⁴⁸ S. Maria ad Elisabeth al Verziere,¹⁷⁴⁹ S. Maria delle Grazie al Naviglio fuori Porta Ticinese,¹⁷⁵⁰ S. Maria in Camposanto,¹⁷⁵¹ S. Michele al Foppone,¹⁷⁵² S. Michele dei Disciplini in Porta Nuova¹⁷⁵³ e SS. Pietro e Lino.¹⁷⁵⁴ Parecchi oratori di confraternita non risultano dotati di organo, tuttavia tale considerazione, nell'ottica di un contesto urbano popolato non solo da musicisti di chiesa in costante movimento ma anche da organi mobili noleggiati alla bisogna, non pregiudica la possibilità delle confraternite di avvalersi del sostegno di un organo per la festa patronale o altre ricorrenze particolari: il noleggio dell'organo di proprietà del maestro di cappella Antonio Negri per solennizzare la festa titolare nell'oratorio extraurbano di S. Rocco al Gentilino¹⁷⁵⁵ è sintomo di una pratica diffusa. Sebbene ogni anno vi si recitassero cantate e oratori sacri ad intermezzo delle dispute della dottrina cristiana, la chiesa di S. Dalmazio era dotata di una spaziosa cantoria per accogliere i musicisti ma non di un organo cui, evidentemente, per le parti di basso continuo era preferito un cembalo.¹⁷⁵⁶ A fine Settecento non si riscontrano organi in S. Giovanni Battista al Gonfalone,¹⁷⁵⁷ S. Michele dei Disciplini in S. Calimero – che potrebbe aver beneficiato dell'opera della cappella musicale della vicina chiesa parrocchiale, come già visto nei casi di S. Aquilino con S. Lorenzo Maggiore, S. Caterina con S. Nazaro

1737 RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*.

1738 ASMi, AG Culto P.A., b. 1508.

1739 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, f. «S. Nazaro Pietrasanta».

1740 ASMi, AmFR, b. 1535: «Un organo con canne grandi di facciata n. venticinque»

1741 ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVI: «Recentis Organis sitis immediate super portam ornatur præfatum Oratorium, et singulis diebus sabbatis in Vespertina Oratione gratis pulsatur a R. D. Presbytero Franco Fayno ex sua Devotione, erga Miraculosam Imaginem Beatissimæ Virginis Mariæ, cui argentur Laus».

1742 ASMi, AG Culto P.A., b. 1067.

1743 ASMi, AmFR, b. 1579

1744 ASMi, AmFR, b. 1463

1745 ASMi, AG Culto P.A., b. 1510.

1746 ASMi, AmFR, b. 1579.

1747 ASMi, ArFR, b. 603.

1748 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi* e RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*.

1749 ASMi, ArFR, b. 658.

1750 ASMi, AmFR, b. 1584

1751 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1752 MARNI, *Organi e organisti nella Ca' Granda*.

1753 ASMi ArFR, b. 718.

1754 ASMi, AmFR, b. 1519

1755 ASMi, ArFR, b. 884.

1756 ASMi, AmFR, b. 1480

1757 ASDM, Sezione X, V.P. S. Stefano XXV

Maggiore e S. Marta con S. Giorgio al Palazzo – S. Pietro Scaldasole,¹⁷⁵⁸ S. Rocco in Porta Romana,¹⁷⁵⁹ nel chiesuolo del SS. Sacramento¹⁷⁶⁰ e in S. Simplicianino.¹⁷⁶¹

3.7. L'organaria milanese nel Settecento

L'elenco approssimativo e incompleto di organi da cantoria che si è cercato di compilare non intercetta i molti strumenti mobili e i regali che pur hanno suonato quotidianamente nelle chiese di Milano, così come le consueta dispersione dei materiali archivistici ha pregiudicato la trasmissione di notizie relative a organi di cui non si conosce l'esistenza. Ciononostante, come pochi maestri di cappella professionisti erano in grado di corrispondere al fabbisogno di musica delle quasi trecento chiese, così una manciata di organari meneghini è riuscita a fronteggiare le richieste di costruzione, restauri, ampliamenti e manutenzione del patrimonio organario cittadino blindando il mercato, salvo rare eccezioni. Il regime di autarchia instaurato dalla convivenza di tre o quattro botteghe organare di scuola milanese da una parte e, dall'altra, la prassi liturgico-musicale invalsa nelle chiese della città indipendentemente dal rito ambrosiano o romano plasmarono la fisionomia degli strumenti edificati o ammodernati lungo il XVIII secolo. Senza risalire all'attività dell'umiliato fra Martino de' Stremidi da Concorezzo, ai ripetuti passaggi dei reggiani Dell'Alpa o del transalpino Leonardo da Salisburgo e al trasferimento di Gian Giacomo Antegnati presso il convento delle Grazie nei decenni centrali del Cinquecento, la progressiva definizione di una filiera milanese si delinea, con qualche tratto comune, nella seconda metà del Seicento quando alle innovazioni proposte dall'organaro Carlo Prata – influenzato dai natali comaschi e dal decennale soggiorno in Trentino¹⁷⁶² – Francesco e Carlo II Brunelli rispondono piccati subodorando una pericolosa invasione di campo.¹⁷⁶³ La famiglia Brunelli risulta la più longeva fra quelle operanti in città, con attestazioni che spaziano dal 1594 al 1862; il capostipite potrebbe essere quel Raffaele Brunelli che alla fine del Cinquecento firma come garante con la Fabbrica del Duomo di Milano per conto di Cristoforo Valvassori.¹⁷⁶⁴ L'interpretazione non corretta di un documento d'archivio – la lezione *Miasino* al posto di *Milano* in merito alla provenienza di Carlo I Brunelli che nel 1646 restaura l'organo di Masserano (BI)¹⁷⁶⁵ – per qualche tempo ha tratto in inganno gli studiosi di storia dell'arte organaria che hanno collegato al borgo novarese, e non al capoluogo ambrosiano, l'origine della famiglia Brunelli. Ricadendo nell'area di influenza e cultura milanese, il territorio di Novara vide all'opera nel Seicento non solo i Valvassori e i Brunelli ma anche, proprio a Masserano, l'altrimenti sconosciuto Antonio Masotto¹⁷⁶⁶ che, in qualità di «Professore d'organi e Regali» residente a Milano, nel 1603 inoltra una supplica al governo per non essere ascrivito d'ufficio all'Università de' Legnamai.¹⁷⁶⁷ A differenza di Carlo I Brunelli, che ha lasciato molte meno tracce documentali, l'attività del figlio Francesco risulta relativamente più facile da ricostruire. Limitando in questa sede, per opportunità e convenienza, la sola indagine alle chiese di Milano, Francesco Brunello nel 1679 ricostruisce con l'ausilio del figlio Carlo II l'organo della collegiata di S. Tomaso in

1758 ASMi, ArFR, b. 579.

1759 ASMi, AmFR, b. 986.

1760 ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVI.

1761 ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVI.

1762 Carlo Prati *costruttore di organi nel Seicento tra Lombardia e Trentino*, a c. di I. Colzani, A. Rovi e O. Tajetti, [s.e.], [s.l.] 2002 e CLEMENTE LUNELLI, *L'organaro Carlo Prati del Seicento*, «Studi trentini di Scienze storiche», LXXII (1993), pp. 21-84.

1763 AVFD, AS187, §22, F053. 1689-1706. Carlo Brunelli scrive alla Fabbrica del Duomo per cercare di farla desistere dell'affidare a Carlo Prata il rifacimento del secondo organo della Cattedrale. Brunelli adduce come motivazione i due cattivi organi costruiti o restaurati dal Prata a Milano in S. Giuseppe e S. Fedele e l'aggiunta mal fatta dei contrabbassi all'organo di Gravedona (tanto che Francesco Brunelli dovette rimediare mettendo dei nuovi contrabbassi). Francesco Brunelli è ancora vivo nel 1689.

1764 AVFD, AS187, §22, F035. 1594.

1765 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*, p. 80, la citazione è stata ripresa anche da GALLAZZO, *La scuola organaria piemontese*, p. 33.

1766 GALLAZZO, *La scuola organaria piemontese*, pp. 34-5.

1767 ASCM, b. Materie 684: «Supplica di Gio. Antonio Masotto Professore d'organi e Regali acciò non vengano molestati ne' lui ne' suoi lavoratori dall'università de Legnamari a pagare il Pratico, mentre la sua arte non s'include nell'esercizio di Legnamaro».

Terramara accrescendolo di quattro registri,¹⁷⁶⁸ nel 1680 costruisce il nuovo organo per la chiesa di S. Martino in Compito¹⁷⁶⁹ e prima del 1698 ha ultimato la ricostruzione degli organi di S. Antonio Abate, S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte, S. Maria del Carmine, S. Maria della Scala, S. Maria delle Grazie e S. Maria Segreta.¹⁷⁷⁰ Carlo II Brunelli costruisce nel 1696 l'organo della chiesa del monastero cistercense di S. Maria di Loreto fuori Porta Orientale, uno strumento di 7 registri in base 8',¹⁷⁷¹ trasla nel 1711 l'organo della chiesa agostiniana di S. Marco dal transetto al primo intercolumnio *in cornu Evangelii*¹⁷⁷² e opera interventi di restauro e manutenzione in S. Fedele¹⁷⁷³ e S. Giuseppe.¹⁷⁷⁴ Rientrato da Torino, dove nel secondo decennio del Settecento aveva impiantato una sede succursale del laboratorio milanese, Antonio II Brunelli, figlio di Carlo II, costruisce nel 1727 l'organo per la nuova chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte dei padri trinitari scalzi¹⁷⁷⁵ e nel 1729 rinnova lo strumento dell'oratorio di S. Maria Annunciata in Camposanto di proprietà della Fabbrica del Duomo di Milano in risarcimento di alcuni furti e operazioni contestategli nel mantenimento e accordatura degli strumenti della cattedrale.¹⁷⁷⁶ I fratelli di Antonio I Brunelli nel 1729¹⁷⁷⁷ e il solo Gaspare nel 1742 risultano essere manutentori di un centinaio di organi in chiese della città,¹⁷⁷⁸ Giuseppe, figlio di Antonio, è attivo nell'ultimo quarto del Settecento per alcune manutenzioni¹⁷⁷⁹ e per lo spostamento in S. Maria Beltrade dell'organo proveniente dal soppresso monastero di S. Cristina nel 1776. Dopo la morte di Giuseppe Brunelli le redini della bottega passarono ad Antonio II che sino al 1842 lavorò alacremente come manutentore, accordatore e conservatore degli organi del Duomo e di altri strumenti della città, ricostruendo nel 1827 l'organo di S. Maria al Paradiso, nel 1830 quello di S. Sebastiano, nel 1838 quello di S. Bartolomeo e nel 1840 quello di S. Maria della Passione.¹⁷⁸⁰ Negli anni '30 dell'Ottocento il cugino di Antonio II Brunelli, Giuseppe Valli, si staccò dall'attività di famiglia e condusse in proprio la professione mentre la secolare dinastia si estinse nel 1862 con la morte di Giovanni, unigenito di Antonio II.¹⁷⁸¹

Non erano solo legami di sangue ma anche rapporti di discepolanza a sancire l'inserimento in una tradizione animata dai medesimi principi estetici e filosofia costruttiva, dalla condivisione di pratiche e convenzioni. Parallelamente ai Brunelli, lungo l'intero Settecento il sapere raccolto da Giovanni Paolo Binago († 1740) passò all'allievo Rocco Longone († 1789) che a sua volta lo tramandò a Guglielmo Schiepati. Oltre all'elenco di organi di cui teneva la manutenzione ordinaria, Giovanni Paolo Binago nel 1729 inoltrò alla Fabbrica del Duomo di Milano il catalogo degli organi costruiti in città, nel forese e nei territori limitrofi indicando non solo i nomi dei committenti – quasi a evocare una schiera di patroni e garanti che sarebbero stati pronti a spendere una parola per lui, mostrando l'inserimento di un artigiano

1768 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, f. 31: «Con tenor del presente qual habbi forza et Vigore di Pubb.co et Giurato Instr. rog.do da pub: Not.ro con le Clausole et Solenità requeste, et col Giuram.to d'haver ratto, & fermo e si convengono l'infr.i SS.ri Gio: Antonio Bolognino Priore, et ut d. Gio: P.o Violante et Angelo M. Montorfano come sindici della V.da Scuola del SS.mo eretta nella Col.ta di s. Tomaso in terra amara di Mil.no obbligando li boni et effetti di detta scola, et senza obligat.ne delle loro persone et beni, è non altrim.te per una parte, et il s.r Fran.co Brunello fabro d'Organj per l'altra nel modo che segue e cioè [...]». Si viene così a conoscenza delle caratteristiche dell'organo costruito in S. Tomaso a inizio Seicento, uno strumento di 8' dotato di 6 registri di ripieno e un flauto (in VIII?); dopo l'intervento dei Brunelli l'organo verrà ampliato con una nuova facciata di 12', due file acute di ripieno, un flauto (in XII?) e la Voce Umana.

1769 ASMi, AmFR, b. 1522.

1770 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1771 ASMi, ArFR, b. 1702.

1772 ASMi, ArFR, b. 1330.

1773 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1774 MARNI, *Storia della Musica nel Santuario di S. Giuseppe di Milano*.

1775 ASMi, ArFR, b. 1363. Antonio I Brunelli costruì un organo in base 8' con 10 registri (Principale, Ottava, Decimaquinta, Decimanona, Vigesimaseconda, Vigesimasesta, Vigesimanona, Flauto in VIII, Flauto in XV, Voce Umana) e Contrabbassi di 16', una tastiera di 50 note con estensione Do1-Fa5 con prima ottava corta e 4 mantici a stecca.

1776 AS187, §22, F054B. 1729

1777 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1778 RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*.

1779 Manutenzioni di Giuseppe Brunelli sono documentate sugli organi di S. Antonio Abate, S. Bernardino alle Ossa e S. Giuseppe sino al 1799, anno della morte.

1780 MARNI, *L'organaria milanese fra Sette e Ottocento*.

1781 MARNI, *L'organaria milanese fra Sette e Ottocento*.

nel fitto reticolo della società milanese – ma anche alcune caratteristiche tecniche.¹⁷⁸² Giacché i grandi strumenti di 12' piedi destinati alle collegiate, alle basiliche e alle principali sedi degli ordini regolari erano stati costruiti o restaurati nei decenni precedenti, Binago elenca alcuni organi grandi che ha potuto fornire a chiese del contado,¹⁷⁸³ citando per la città organi di 8' con otto, nove o dieci registri al manuale e otto o dieci contrabassi di 16' al pedale: S. Giovanni in Laterano,¹⁷⁸⁴ S. Maria alla Porta,¹⁷⁸⁵ S. Maria Incoronata¹⁷⁸⁶ nel 1722,¹⁷⁸⁷ S. Maria della Stella (Orfanotrofio Femminile),¹⁷⁸⁸ S. Pietro in Camminadella¹⁷⁸⁹ e S. Vincenzo in Prato.¹⁷⁹⁰ L'attività e la tradizione di Binago venne raccolta alla sua morte dall'allievo e continuatore Rocco Longone che dopo un esordio in società col bergamasco Giuseppe Bossi monopolizzò, fra la fine degli anni '50 e la morte, la scena milanese assicurandosi manutenzioni, ricostruzioni e ampliamenti. Il successo di una carriera cominciata con il rifacimento degli strumenti del Duomo e culminata con la costruzione dell'organo della cappella reale di S. Gottardo nel 1779¹⁷⁹¹ passa attraverso l'adeguamento e la manutenzione degli strumenti delle più insigni chiese della città, alcuni dei quali implementati di una seconda tastiera per ottenere l'effetto di risposta in eco con piano e forte.¹⁷⁹² Dopo la morte del maestro, negli anni '90 Guglielmo Schiepati condivide con Paolo Chiesa – trasferitosi in città da Lodi nel 1786¹⁷⁹³ – la scena milanese proponendo progetti di rifacimento e restauro di organi di estetica barocca nel momento in cui la volontà (ormai superata) di adeguare il patrimonio organario alle galanterie praticate fuori dalle chiese aveva reso improrogabile l'inserimento di registri d'imitazione orchestrale quali la Flutta, il Violoncello o le Trombe Reali. Nel 1794 veniva adeguato alla nuova estetica l'organo di S. Giovanni Itolano,¹⁷⁹⁴ nel 1795 quelli di S. Carpofo¹⁷⁹⁵ e di S. Maria alla Porta con l'inserimento dei due registri di Trombe Reali,¹⁷⁹⁶ nel 1796 restaura l'organo di S. Pietro Celestino¹⁷⁹⁷ e alla fabbrica della chiesa del Carmine propone di aggiornare l'antico strumento con un registro di Violoncello nei bassi e una Flutta nei soprani;¹⁷⁹⁸ fra il 1800 e il 1805 ricostruisce l'organo della chiesa barnabita di S. Alessandro in Zebedia dotandolo di due tastiere con registri ad ancia sia sulla prima che sulla seconda tastiera. Fra gli anni '20 e '70 del Settecento risulta molto attivo come manutentore¹⁷⁹⁹ di organi il milanese Giulio Salmoirago († post. 1773),¹⁸⁰⁰ artigiano residente nel territorio della parrocchia extraurbana della SS.

1782 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

1783 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*. Giovanni Paolo Binago dichiara d'aver costruito organi nella zona di Novara, Vigevano, Pavia e Bergamo, oltre che a Milano e nel suo contado.

1784 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altr'Organo di piedi 8., e n. 8. contrabassi di piedi 16 fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parochiale di S. Gio. Laterano di Milano, pagato da Signori Vidiserti per legato».

1785 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro simile [organo in base 8' con 9 registri e 8 contrabassi di 16'] fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parochiale di S. Maria Porta di Milano, d'ordine dell'Illustriss. Sig. Conte Giuseppe Antonio Arconati Delegato».

1786 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altr'Organo di piedi 8., e registri 10. con contrabassi fabricato, e posto in opera nella Chiesa de RR. Padri di S. Maria Coronata di Milano.».

1787 ASMi, ArFR, b. 1455.

1788 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro simile [organo in base 8' con 9 registri e 8 contrabassi di 16'] fabricato, e posto in opera nella Chiesa del Ven. Luogo Pio della Stella di Milano».

1789 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro simile [organo di 8' con 9 registri e 8 contrabassi di 16'] fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parochiale di S. Pietro in Camminadella di Milano.».

1790 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*: «Altro simile [organo in base 8' con 9 registri e 8 contrabassi di 16'] fabricato, e posto in opera nella Chiesa Parochiale di S. Vincenzo in Prato di Milano.».

1791 BETTIN, *Rocco Longone e Guglielmo Schiepati*.

1792 AVFD, AS187, §22, F060. 1750. Lo strumento della chiesa umiliata di S. Maria Maddalena al Cerchio viene definito «Organo con eco»; sembra aver avuto due tastiere anche l'organo di S. Francesco di Paola e quello della chiesa francescana di S. Angelo.

1793 MATTEO MARNI, «*Son pecora straordinaria che mangia anche i luppi*». *Sulle tracce degli organari milanesi nelle campagne pavese e lodigiane fra XVIII e XIX secolo*, «Arte Organaria Italiana», XIV (22), pp. 263-276.

1794 ASMi, ArFR, b. 874.

1795 ASMi, AmFR, b. 822.

1796 APMP, f. «Organo e Organisti».

1797 ASMi, AmFR, b. 1908.

1798 APMC, f. 1.

1799 RESTELLI, *Organari nella Milano del XVIII secolo*.

1800 Giulio Salmoirago potrebbe essere nato nei primissimi anni del XVIII secolo, dal momento che nel 1729 tenta di partecipare al concorso per l'assegnazione dell'incarico di manutentore degli organi del Duomo (AVFD, AS187, §22, F054A).

Trinità al Borgo degli Ortolani per cui ricostruisce l'organo della chiesa parrocchiale nel 1756;¹⁸⁰¹ il libro delle ordinazioni capitolari della collegiata di S. Giorgio al Palazzo nel 1749 nomina un Giorgio Salmoirago quale successore al bergamasco Giuseppe Bossi come manutentore salariato dell'organo della chiesa, forse il padre o il fratello del più noto Giulio.¹⁸⁰² Fedele e Francesco Elli, organari manutentori e restauratori attivi fra gli anni '70 e '90 del XVIII secolo, risultano imparentati con Gaetano Elli, il migliore cembalaro della città di Milano, cui il duca Gian Galeazzo Serbelloni commissionò alcuni strumenti enarmonici.¹⁸⁰³ Francesco Elli tenne fra il 1773 e il 1788 la manutenzione ordinaria dell'organo di S. Maria alla Porta,¹⁸⁰⁴ nel 1790 accorda i due organi della chiesa delle Grazie,¹⁸⁰⁵ fra il 1791 e il 1799 cura lo strumento del santuario di S. Maria presso S. Celso¹⁸⁰⁶ e nel 1798 è chiamato a fare una perizia sugli organi di S. Francesco Grande prima della loro dismissione.¹⁸⁰⁷ Fedele Elli nel 1776 e 1777 cura la manutenzione dell'organo della collegiata di S. Tomaso in Terramara.¹⁸⁰⁸

Insieme ad organari che hanno esercitato continuativamente il mestiere e che hanno lasciato negli archivi tracce della loro attività lungo più decenni, l'indagine sistematica della documentazione di gestione delle chiese milanesi ha riportato in luce Carneadi dell'arte organaria cui non si vuol privare una tardiva riabilitazione. Nel 1724 Giuseppe e Paolo Cedrina, padre e figlio, costruiscono per i disciplini dell'oratorio di S. Agata un nuovo organo di 8' con 7 registri di ripieno, un Flauto (in VIII) e la Voce Umana.¹⁸⁰⁹ La scelta pare obbligata, giacché fra le clausole di contratto si esplicita che Paolo Cedrina, aggregato come confratello fra i disciplini di S. Agata, offrirà gratuitamente la propria manodopera per devozione e beneficio del consorzio. Il nome dei Cedrina allo stadio attuale delle ricerche non è stato rintracciato in altre chiese della città di Milano, tuttavia la specifica in merito al fatto che il figlio Paolo firmi anche a nome del padre Giuseppe (dal momento che questi non sa scrivere) e la mancata qualifica come professori d'organi, organisti o organari solleva qualche dubbio sull'effettiva professione dei due, che forse erano lavoratori presso una bottega più organizzata. Parimenti sconosciuto risulta un Giovanni Battista Pelanda che fra il 1751 e il 1762 cura l'ordinaria manutenzione dell'organo di S. Maria Beltrade.¹⁸¹⁰ Potrebbe, invece, essere identificato con il cembalaro Giuseppe Antonio Scotti¹⁸¹¹ o con un suo parente quel Giuseppe Scotti che nel 1756 restaura l'organo della parrocchiale di S. Eusebio descrivendolo come strumento di 6 registri di ripieno più la Voce Umana.

Nonostante negli anni '90 del Seicento il comasco Carlo Prata di Gera Lario fosse riuscito ad ottenere importanti incarichi in città, compresa la manutenzione e l'ampliamento dell'organo del Duomo con l'inserimento di registri di cornetto e sesquialtera¹⁸¹² dietro interessamento del maestro di cappella della cattedrale Carlo Donato Cossoni, parimenti comasco di Gravedona, si dovette attendere la metà del secolo successivo per registrare il trasferimento in città dell'organaro Carl'Antonio Somigliana, già

1729). Salmoirago incassa l'annuario come manutentore dell'organo di S. Maria alla Porta sino al 1772 (ASMi, ArFR, b. 918) e sino al 1773 è stipendiato dagli amministratori del Luogo Pio di S. Giuseppe: non si hanno poi altre sue notizie.

1801 ASMi, ArFR, b. 833. Il contenzioso iniziato nel 1756 si protrae almeno sino al 1774 quando, per dirimere la controversia fra la confraternita del Santissimo Sacramento della chiesa della SS. Trinità e l'organaro – nonché membro della medesima confraternita – Giulio Salmoirago, viene invitato come arbitro Rocco Longone.

1802 APGP, Libro delle ordinazioni capitolari.

1803 ELENA PREVIDI, *Gaetano Elli: costruttore di strumenti musicali e patriota milanese*, «Ricerche», XVIII (2006), pp.69-111.

1804 ASMi, AmFR, b. 918 e ASMi, AG Culto P.A., b. 1510.

1805 ASMi, AmFR, b. 1435.

1806 ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, Ricapiti cassa.

1807 ASMi, AmFR, b. 1862.

1808 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro mastro.

1809 ASMi, AmFR, b. 1453: «In virtù della presente scrittura si convengono le infrascritte parti, cioè la Veneranda Scuola di S.^a Agata in P.^a Romana, p. essa il Sig. Priore et Scolari, p. tempore, et l'altra parte il Sig.^r Giuseppe, e Pavolo Padre e Filio, Cedrina, li quali si obbligano li sud.ⁱ a fabricare un Organo p. la sud.^a Scuola di otto piedi, et nove dico n. 9 Registri, cioè Registri n. 7 di Ripieno, et uno con voce humana, et altro con voce di flauto, et che il sud.^o organo sij fatto con sua faciata con suo ordine in tre campi, et nelli sud.ⁱ tre campi ci sijno n. 7 Canne p. campo, et le sud.^e Canne sijno fatte, cioè fabricate di Stagno di Fiandra del più fino, et di più con soi mantici, et questi che si devono alzare con sua stangha, et non diversamente [...]».

1810 ASMi, AmFR, b. 1557.

1811 La collezione degli strumenti musicali del Castello Sforzesco di Milano conserva un sontuoso clavicembalo costruito alla metà del Settecento dal cembalaro milanese Giuseppe Antonio Scotti.

1812 GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi*.

maestro di cappella del Duomo di Como, del suo allievo Antonio Fontana e della meteora rappresentata negli anni '80 dal passaggio di Giuseppe Caccia di Corrido (CO) che sorprendentemente riuscì ad ottenere il rifacimento dei due organi di S. Giovanni in Conca. Carl'Antonio Somigliana, maestro di cappella della cattedrale di Como e autore di due oratori allestiti nella chiesa dei carmelitani nel 1727 e 1728 di cui sopravvivono i libretti a stampa,¹⁸¹³ nel 1745 costruì l'organo dei SS. Cosma e Damiano alla Scala recuperando nel nuovo strumento anche le canne del regale¹⁸¹⁴ e nello stesso anno lavorò dagli agostiniani di S. Marco dove modificò la manticeria.¹⁸¹⁵ Allievo e continuatore di Carl'Antonio Somigliana fu Antonio Fontana, la cui attività a Milano è documentata almeno fra il 1758 e il 1802 con la riedificazione di nuovi strumenti, ampliamenti, manutenzioni ordinarie e restauri. La prima attestazione della presenza di Fontana risale al 1758 quando ricostruì l'organo realizzato trent'anni prima da Antonio I Brunelli per la chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte conservandone solo le canne e i mantici. Su un nuovo somiere collocò 7 registri di ripieno in base 8', Flauto in VIII, Flauto in XII, Cornetta a tre ordini e Voce Umana più 12 canne di legno di 16' per i contrabbassi. Il progetto proposto nel 1757 contemplava anche altre due file acute di ripieno e i rinforzi di 8' ai contrabbassi al pedale, tuttavia le parti conciliarono una soluzione che permise un risparmio di 200 lire.¹⁸¹⁶ Fontana curò la manutenzione ordinaria e straordinaria degli organi di S. Agostino Bianco,¹⁸¹⁷ S. Agostino Nero,¹⁸¹⁸ dei SS. Cosma e Damiano alla Scala,¹⁸¹⁹ di S. Lorenzo Maggiore,¹⁸²⁰ dei due organi di S. Maria della Passione,¹⁸²¹ di S. Salvatore allo Xenodochio¹⁸²² e di S. Tomaso in Terramara.¹⁸²³ Secondo una fonte ottocentesca il «rinomato padre Fontana» avrebbe costruito l'organo della chiesa di S. Maria del Giardino che, dopo le soppressioni, sarebbe stato acquistato dalla parrocchiale di Craveggia;¹⁸²⁴ nel 1788 l'organo risultava dotato di 18 registri.¹⁸²⁵ Discepolo e collaboratore di Antonio Fontana fu un Giovanni Battista Bressi che incassò per conto del maestro l'annualità come manutentore dell'organo della collegiata di S. Tomaso in Terramara nel 1802, per poi sparire dalle carte.

La filosofia da adottare nel rifacimento dei due antichi organi della chiesa carmelitana di S. Giovanni in Conca nel 1780 manifestò i limiti dell'autoreferenzialità dell'ambiente organario milanese e concesse all'organaro Domenico Caccia di Corrido (CO) un'occasione di visibilità profetica e irripetibile. Non essendo più passibili di riparazioni, a oltre mezzo secolo dall'ultimo restauro condotto nel 1722 da Giovanni Paolo Binago, gli organi di S. Giovanni in Conca avrebbero necessitato di un radicale intervento di ricostruzione per essere rimessi in condizione di funzionare adeguatamente. Il priore del convento in un primo momento si rivolse a Rocco Longone, salariato già da qualche tempo per la manutenzione ordinaria dei due organi; il Longone, assecondando il mutamento in atto più nella prassi che nello stile, propose di unificare i due organi in un solo strumento «sul gusto delli Organi del Duomo con due Tastature formando piano e forte à forma d'ecco».¹⁸²⁶ La simmetria e il colpo d'occhio non ne avrebbero risentito, giacché le due facciate gemelle sarebbero comunque rimaste in posizione; il somiere del grand'organo sarebbe stato costruito *ex novo* mentre per l'organo eco sarebbe stato riadattato uno dei somieri degli strumenti antichi. Ponendo come modello gli organi «conservatori» della cattedrale – che lui stesso aveva ampliato e ammodernato nel 1763 – Longone affermava la propria appartenenza alla tradizione organaria locale non solo a parole ma anche con il prospetto di disposizione fonica avanzato. La prima tastiera avrebbe avuto nove registri di ripieno, un Flauto in VIII, la Cornetta nei soprani, la

1813 DAOLMI, *Carlo Donato Cossoni*, pp. 308-310.

1814 ASMi, ArFR, b. 1069.

1815 MISCHIATI, *L'organo di San Marco*.

1816 ASMi, AmFR, b. 1363.

1817 ASMi, AmFR, b. 2408.

1818 ASMi, AmFR, b. 2409.

1819 ASMi, AmFR, b. 1857.

1820 ASMi, AmFR, b. 438.

1821 ASMi, AmFR, b. 442.

1822 ASMi, AmFR, b. 788.

1823 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro Mastro.

1824 GUBETTA, *Craveggia*, p. 150.

1825 ASMi, AmFR, b. 1363. Antonio Fontana non poteva essere un religioso dal momento che una ricevuta del 1759 per il saldo del pagamento dell'organo di S. Maria di Caravaggio in Monforte è firmata dalla moglie.

1826 ASMi, AmFR, b. 1283.

Voce Umana e la Sesquialtera intera, il secondo organo di risposta sette registri di ripieno, un Flauto in VIII e una Cornetta; le tastiere avrebbero avuto un'estensione di 56 note con prima ottava corta, la pedaliera di 18 tasti avrebbe azionato un nuovo registro di Contrabbasso 16' con canne di legno; volendo ampliare la tavolozza timbrica, le canne del vecchio regale ancora conservato in chiesa sarebbero state recuperate per ottenere due nuovi mezzi registri di Oboe e Violoncello.¹⁸²⁷ Alla soluzione più morigerata di Rocco Longone fu preferito il progetto presentato dall'organaro Giuseppe Caccia di Corrido (CO),¹⁸²⁸ artigiano esterno all'ambiente milanese, che mantenendo nell'organo maggiore l'impianto in base 12' conferito dai Carbone e conservato da Giovanni Paolo Binago, avrebbe integrato con due Cornette e tre registri ad ancia di differente foggia su tutta l'estensione della tastiera: una Tromba Reale, un Oboe e un Violoncello «tutte di tola d'Inghilterra, e tutte queste Canne all'uso tedesco, che tiene più l'incordatura, che le altre di tola ordinaria».¹⁸²⁹ Nel 1782 l'organo ricostruito fu collaudato dal maestro di cappella del Duomo, Giuseppe Sarti, e dal maestro di cappella della chiesa Melchiorre Chiesa, assicurando all'organaro il *placet* necessario per intraprendere anche il restauro dell'organo minore, collocato sulla cantoria di fronte, verso la sacrestia, che non fu ampliato ma solo pulito e messo in condizione di funzionare in tutte le sue parti per eseguire musica a doppio coro e doppio organo.¹⁸³⁰ La disposizione fonica immaginata da Giuseppe Caccia per l'organo maggiore della chiesa di S. Giovanni in Conca rappresentò un *unicum* nel panorama milanese per portato avveniristico e allineamento all'estetica non solo comasca ma anche transalpina che forse non fu colta nemmeno dal più virtuoso fra gli organisti meneghini, il francescano padre Giandomenico Catenacci, che nella composizione delle sue *Sonate per Organo* (1792)¹⁸³¹ sembra ancora riferirsi ad uno strumento più simile a quello *doppio* prospettato da Rocco Longone.

3.8. Gli organisti: repertori, obblighi e contratti

Al netto dei grandiosi allestimenti policorali o delle incombenze più o meno ricorrenti delle cappelle musicali, il vero protagonista delle liturgie milanesi sette-ottocentesche era l'organo. Grazie al circolo virtuoso alimentato da mecenati aristocratici, confraternite e devoti, ogni chiesa cittadina era riuscita a dotarsi di un organo da cantoria o di uno strumento mobile per conferire alla liturgia l'adeguato decoro. A seconda dello *status* della chiesa e della composizione dei capitoli di canonici o deputati il servizio delle funzioni poteva essere affidato a un organista professionista, molto spesso maestro di cappella, a religiosi, dilettanti o confratelli che offrivano gratuitamente per devozione la propria prestazione. Le domeniche e i giorni di festa gli organisti erano impegnati in una corsa sfrenata che li portava a suonare messe, vespri, benedizioni eucaristiche e compieta in tre, quattro o cinque chiese differenti, incastrando orari e impegni in modo da soddisfare contemporaneamente il maggior numero di committenti (e incamerare i relativi emolumenti). Nelle basiliche stazionali, nelle prepositurali e nelle principali fondazioni conventuali maschili all'organista era chiesto di sostenere le cappelle musicali suonando gli accompagnamenti

1827 ASMi, AmFR, b. 1283: «Riflessi fatti da Rocco Longone Fabricatore d'Organi al rifacimento delli Organi della Chiesa di S.^t Gio: alla Conca. Crede esser più espediente l'adoprarli li due Organi formandone uno solo sul gusto delli Organi del Duomo con due Tastature formando piano e forte à forma d'ecce. La faciata resterà di due Organi, perché si adoprerà le Canne di dentro solamente dell'Organo verso la Sagrestia. La Qualità delli Organi saranno disposte come siegue: Organo primo sarò di Nove Registri di Ripieno con suo Flauto in Ottava, Cornetta, e Voce Umana e Sesquialtera tutti di tasti N. 56 acrescendovi quelle Canne che fanno di bisogno, Dodeci Contrabassi di Legnio. Tastatura nuova, Somiere nuovo armato d'Ottone, e Pedaliera, Catenazatura e Crivello tutti novi. Canali di vento e Cinque Mantici fatti a Stecha. Altro Organo si unirà al primo adoprandone un Somiere de' Vecchij che in oggi trovansi in quella Chiesa riducendolo seminovo con Sette Registri di Ripieno, un Flauto in Ottava, ed una Cornetta. La Tastatura sarà eguale alla di sopra, e questo credo riuscirà di buon gusto. Si potrà includere anche il regalo quale formerà il Violoncello, ed Oboe divisandolo in due Registri».

1828 DANTE SOSIO, *Cinque secoli di arte organaria in Valtellina e Valchiavenna*, Mevio W. & Figlio, Sondrio 1981, p. 350. L'organaro Giuseppe Caccia, figlio di Domenico Corrido (CO), operò con il padre nell'alto Lario e in Valtellina. La motivazione del suo approdo milanese per la ricostruzione dei due organi della chiesa di S. Giovanni in Conca non trova ancora spiegazione nella documentazione archivistica superstite.

1829 ASMi, AmFR, b. 1283.

1830 ASMi, AmFR, b. 1283.

1831 *Sonate d'Organo del P. Gian-Domenico Cattenacci della Regolare Osservanza di S. Francesco in Milano dedicate al merito impareggiabile dell'Illustrissimo Sig. Dott. Colleg. Conte don Benedetto Arese Lucini*, Giovanni Battista Giussani, Milano 1792.

concertati e i bassi continui, fornire l'intonazione con brevi versetti di stile contrappuntistico e introdurre la celebrazione con un'austera sonata a *ripieno*. Il funzionamento ordinario parrocchiale e confraternale prevedeva che l'organista eseguisse un ripieno, una sonata all'offertorio, un'elevazione e un *post-comunio* durante la messa letta, qualche sonata al vespro e dei versetti *in alternatim* alla compieta. La frequenza di un servizio ricorrente non sembra aver lasciato tracce significative negli archivi musicali, tanto che il censimento delle partiture dei maestri di cappella e organisti milanesi attivi fra tutto il Settecento e la Restaurazione non conta che una manciata di sonate, versetti e altre composizioni per organo. La produzione sistematica di padre Giandomenico Catenacci, che sul declinare del XVIII secolo immagina un progetto editoriale per fornire agli organisti di chiesa un prontuario liturgico e al contempo un saggio normativo di repertorio che concilia la normativa rubricale con una declinazione consapevole dello stile in voga,¹⁸³² risulta essere un *unicum*. Concepita in cinque volumi, l'impresa editoriale nata dalla sinergia dell'organista francescano e dell'incisore di musica milanese Giovanni Battista Giussani (1752-1821)¹⁸³³ avrebbe contemplato due raccolte di sonate in stile osservato e concertato, due di versetti, fugati e liberi, e una collezione di «Messe Corali a vicenda con l'Organo, alcune a voce unissona, altre con duetti, altre a due voci, ed altre a tre».¹⁸³⁴ Nelle lettere dedicatorie indirizzate agli aristocratici benefattori che patrocinarono le spese sostenute per tirare le prime lastre calcografiche e nei *Sentimenti dell'Autore a' Dilettanti d'Organo* anteposti al fascicolo di sonate pubblicato nel 1792 emerge la premura didattica del padre Catenacci, desideroso di marcare una linea di separazione fra lo stile teatrale e ciò che risulta davvero confacente al tempio di Dio.¹⁸³⁵ Nel solco delle sonate contrappuntistiche e dei versetti fugati stampati dal francescano si inseriscono fascicoli di brevi composizioni organistiche di stile contrappuntistico prodotte a fini didattici da Agostino Quaglia¹⁸³⁶ negli anni a cavaliere fra Sette e Ottocento o i *Ripieni* di Ferdinando Bonazzi, primo organista del Duomo, stampati agli inizi degli anni '20 del XIX secolo da Benedetto Carulli all'interno di fascicoli miscelanei dedicati alla formazione di pianisti e organisti nel neonato Conservatorio di Milano.¹⁸³⁷ Sommando al computo alcune sonate

1832 *Sonate d'Organo del P. Gian-Domenico Cattenacci della Regolare Osservanza di S. Francesco in Milano dedicate al merito impareggiabile dell'Illustrissimo Sig. Marchese don Giuseppe Castiglioni*, Giovanni Battista Giussani, Milano 1791: «Vi presento, giudizioso Filarmonico, un Libretto, che contiene diciotto Sonate d'Organo. Le prime sei sono d'OFFERTORIO, cui potrete accrescere, e raddoppiare le consonanze secondo che esige il motivo, e l'andamento. Seguono in appresso sei sonate d'ELEVAZIONE, ed altre sei di POST-COMUNIO, e finalmente una Sonata Pastorale. Altro io non pretendo coll'esibirvi questo mio Saggio Armonico, se non che esporvi in pratica il mio sentimento, il mio genio rapporto al suonare maestoso, e sodo, che conviene sì bene alla Casa del Signore, ed è sì analogo agli augusti Misterj, che vi si celebrano. La Chiesa, come ognuno sa, è luogo d'Orazione, ed il Cattolico, che vi concorre, non debb'essere dissipato, ma gli è d'uopo bensì il raccoglimento, onde gli si risvegliano in cuore affetti di verace pietà, e divozione. Se queste produrranno l'effetto, per il quale le ho composte, ne sarà lode a Dio; ed in compenso del vostro aggradimento, ho pronte altre Sonate da pubblicare».

1833 MATTEO MARNI, *Giovanni Battista Giussani (1752-1821) and Music Publishing in Milan*.

1834 *Raccolta di versetti figurati e ideali in tutti i toni maggiori, e minori, divisa in due libri del P. M. Gian-Domenico Cattenacci Min. Oss. in S. Angelo. Libro primo, che contiene due Ripieni, le otto Imitazioni, e suoi finali ec. Quattro versetti figurati, e due Cadenze per ogni tono, ed in fine sei Offertori pure fugati e ideali, coll'aggiunta di sei Versetti sulla cantilena dell'inno Pange Lingua. Dedicato al merito de' signori virtuosi, e dilettanti*, Giovanni Battista Giussani, Milano 1794.

1835 *Sonate d'Organo* (1792), *Sentimenti dell'Autore a' Dilettanti d'Organo*: «Presso gl'Intelligenti, e più ancora presso i veri Professori, e Maestri d'Organo ritrovò tanto grazioso accoglimento quella, che già scorre per l'Italia, prima mia produzione di Ecclesiastiche Sonate d'Organo, che da essi, e da altri molti geniali di così ameno studio, mi vidi più e più volte eccitato a dar al Pubblico altri miei componimenti. Scioglio ora la data fede; e, dopo averne già fatto precorrere l'avviso, qui vi presento questo nuovo mio armonico travaglio. Vedrete in esso la varietà, colla quale mi sono industriato di giovare al comune vantaggio. Nel primo mio volume musicale diedi forse più di soddisfazione a' Professori, che a que' Discepoli e Dilettanti, i quali non sono ancora perfetti nell'arte dell'organico tasteggio. Mi si perdonerà, lo spero, l'aver io trascelto tra frutti del mio Claustrale ritiro uno de' più preparati per poterlo porgere a chiunque ha gusto anche più sodo insieme, e più scienziato. Già nò, non è pe' soli dotti quest'altro frutto. Io l'ho preparato in guisa, che se esso si lusinga di essere accettabile a' Maestri di quest'arte scientifica, facile sarà e gradevole anche ai loro studiosi Discepoli mezzanamente periti ed a qualsivoglia discreto tasteggiante d'Organo o di Cembalo; esso riuscirà più facile di stile, e di gusto moderno ai veri Dilettanti, i quali nelle vergate nostre musicali note cercherebbero invano l'odierno gusto Teatrale, diletto gusto in vero, e facile; gusto però, che nel Tempio consacrato al vero Dio non ha raccoglimento, ed a santi affetti, ma a dissipamento eccita piuttosto, ed alla irriverente allegria. Difetto è questo che fuggir deve, ed aborre massime nel luogo Santo ogni vero Cattolico. Volgete pure di buon grado li seguenti fogli, e ritroverete Sonate numero dodici di prima, e seconda parte, sei Andanti per Elevazione, ed altri sei col suo ripieno in fine per la Benedizione; e per ultimo una Pastorale».

1836 ASDM, I-Msc. Materiali non catalogati.

1837 PATRIZIA FLORIO, *La produzione degli editori Carulli (1822-1832)*, «Fondi Musicali Italiane», II (1997), pp. 64-96.

settecentesche di Carlo Monza e Gaetano Piazza, una poco più tarda di Bonazzi e i due fascicoli di composizioni manoscritte conservate nell'archivio parrocchiale di S. Marco, di vari autori e incerta datazione,¹⁸³⁸ il *corpus* organistico milanese risulta decisamente più esiguo del coevo nucleo di sonate cembalistiche. Benché gli autori delle sonate per clavicembalo siano i medesimi maestri di cappella chiamati quotidianamente a sostenere servizi liturgici come organisti, la necessità di fornire nuovo repertorio per l'esercizio e il trattenimento dei nobili discepoli giustificava la scrittura di decine di sonate nel formato del *foglio d'album* che i destinatari, solitamente, ricompensavano con generosità. Sotto lo pseudonimo di Cola de li Piccirilli, Pietro Verri si prende una rivincita sul giovane maestro di cembalo Carlo Monza che, risentito per non essere riuscito a vendere al conte alcune sue sonate, aveva diffuso maldicenze sulla nascente Accademia dei Pugni.¹⁸³⁹ Il manoscritto miscelaneo MS 1 m/tt dell'Archivio del Seminario di Brescia, verosimilmente prodotto in area milanese negli anni '60 del Settecento, tramanda una antologia di 29 sonate cembalistiche di Giovanni Battista Corbella, Pietro Valle, Giuseppe Paladino, Giovanni Battista Sammartini, Gianandrea Fioroni e dei fratelli Gaetano e Felice Piazza¹⁸⁴⁰ che sopravvive quale testimonianza di prontuario domestico o accademico di un abile cembalista dilettante.¹⁸⁴¹ Nella carriera dei musicisti di chiesa alle incombenze dell'attività didattica e salottiera si contrappone l'affastellarsi di incarichi ecclesiastici da cumulare e coprire nel modo meno dispendioso possibile, spesso muovendosi da una chiesa all'altra. L'ampio spettro degli strumenti disponibili – dal retaggio secentesco dei regali agli organi monumentali in base 12', passando per strumenti *gestatori* o da cantoria in precarie condizioni di conservazione – e l'imprevedibilità del gesto liturgico rendono incerto e variabile il compito dell'organista incaricato di animare le funzioni. I rudimenti di composizione forniti a ciascun musicista di chiesa nel consueto percorso formativo non gli occorre solo per corrispondere alla richiesta di nuove messe, salmi e mottetti ma anche per improvvisare all'organo sonate, ripieni e versetti. Posto che il supporto cartaceo esauriva la propria ragion d'essere nel momento in cui l'allievo organista acquisiva un buon grado di autonomia,¹⁸⁴² la penuria di manoscritti di sonate, versetti e ripieni destinati alla liturgia è facilmente comprensibile alla luce di una prassi che vedeva molto spesso gli organisti improvvisare secondo tempi e modi richiesti dalle convenzioni del rito e dall'adesione consapevole ora allo stile ecclesiastico, ora al linguaggio musicale alla moda.¹⁸⁴³

I contratti stipulati con gli organisti al momento dell'assunzione da parte delle amministrazioni delle chiese parrocchiali, dai capitoli dei canonici, dai religiosi o dalle confraternite sono molto precisi nel

1838 APMM, F.51.

1839 VERRI, *Cronaca di Cola de li Piccirilli*, pp. 30-1.

1840 ASB, MS 1 m/tt: L'ultimo dei tre fascicoli legati nel volume miscelaneo è intitolato «Parte Terza / Sonate Diverse / di / Varj Autori» e risulta così composto: 1, Giovanni Battista Corbella, Sonata in Do maggiore (Allegro – Largo – Allegro); 2, Corbella, Sonata in Fa maggiore (Allegro- Largo – Allegro); 3, Corbella, Sonata in Do minore [Giga]; 4, Corbella, Sonata in Si bemolle maggiore; 5, Anonimo, Sonata in La minore; 6, Corbella, Sonata in Sol maggiore; 7, Anonimo, Sonata in Do maggiore; 8, Fioroni, Sonata in Re maggiore; 9, Anonimo, Sonata in Sol maggiore; 10, Fioroni, Sonata in Mi bemolle maggiore; 11, Corbella, Sonata in Sol maggiore; 12, Paladino, Sonata in Sol maggiore; 13, Anonimo, Sonata in Sol maggiore; 13, Anonimo, Sonata in Sol maggiore; 14, Anonimo, Sonata in Sol minore; 15, Anonimo, Sonata in Si bemolle maggiore; 16, Anonimo, Sonata in La maggiore; 17, Anonimo, Sonata in Do maggiore; 18, Piazza, Sonata in Re maggiore; 19, Sonata in Fa maggiore; 20, Sammartini [recte, Gaetano Piazza], Sonata in Sol maggiore; 21, Anonimo, Sonata in Fa maggiore; 22, Porpora, Sonata in Fa maggiore; 23, Anonimo, Sonata in Sol maggiore; 24, Agnesi-Pinottini, Sonata in Sol maggiore; 25, Piazza, Sonata in Fa maggiore; 26, Corbella, Sonata in Sol maggiore (Allegro – Largo); 27, Paladino, Sonata in Fa maggiore; 28, Antonio S. Martino, Sonata in La maggiore (Presto – Presto); 29, Corbella, Sonata in Fa maggiore.

1841 Analoghi fascicoli di sonate cembalistiche milanesi, seppur meno nutriti, si conservano nella Biblioteca Civica "G. Canna" di Casale Monferrato (MS. 090144, ex fondo Fam. Leardi) e nella Biblioteca "G. Greggiati" di Ostiglia (Mss. Mus. B. 271).

1842 La pianificazione dell'opera paradigmatica di padre Catenacci, sostenuta dall'utilizzo del mezzo a stampa, si prefigge proprio lo scopo di fornire agli organisti in formazione e ai dilettanti un repertorio minimo ma sufficiente non solo per formarsi ma anche per rendersi autonomi dal supporto cartaceo.

1843 Dovendo suonare centinaia di funzioni all'anno non era pensabile che un organista proponesse sempre musica di repertorio o si procurasse sonate, versetti e ripieni. Le abitudini mutarono significativamente nel secondo quarto dell'Ottocento, quando la sinergia fra lo sviluppo di un sistema editoriale in grado di raggiungere endemicamente organisti di città e di campagna e lo sviluppo di un repertorio allineato alla temperie culturale degli anni infuocati del Risorgimento, sfruttando la potenzialità dell'organo come «strumento sociale», richiese sistematicamente l'esecuzione di trascrizioni di temi d'opera e arie teatrali (cfr. MATTEO MARNI, *Paolo Sperati (1814-1881): storia di un organista milanese*, «Arte Organaria Italiana», XVII (2025), pp. 155-66).

dettagliare a quali funzioni il musicista avrebbe dovuto intervenire per suonare alla messa cantata o letta, ai primi o secondi vesperi, alla benedizione eucaristica, a compieta o altre forme di paraliturgia. Debitamente ricompensati in proporzione all'importanza o al prestigio della chiesa, gli organisti professionisti inanellavano una serie di «piazze» pur d'incamerare stipendi e benefici dal maggior numero di istituzioni ecclesiastiche. Alla perenne ricerca di un aumento, nel 1788 l'organista e maestro di cappella della basilica di S. Lorenzo Maggiore lamenta al capitolo dei canonici che la riduzione del suo stipendio – imposta dall'alienazione dei beni immobili causati dalle soppressioni – non ha comportato un alleggerimento del carico che lo grava annualmente di 280 funzioni.¹⁸⁴⁴ Avendo spesso obblighi d'assistenza domenicale e festiva concomitante, i pochi organisti professionisti erano costretti a ricorrere alle prestazioni di figli, parenti, allievi e sostituti che, allettati dalla promessa di un guadagno nel futuro, si prestavano a suonare per qualche minima ricompensa. Giacché ai responsabili delle chiese importava che il proprio maestro di cappella e organista presenziasse almeno nei giorni in cui avrebbe dovuto dirigere i musicisti e accompagnarli all'organo, il ricorso ai sostituti non era proibito,¹⁸⁴⁵ nonostante ogni domenica e festa non si sapeva cosa sarebbe potuto succedere. Consapevoli che nelle domeniche e feste dell'anno in cui non era previsto l'intervento dei musicisti il maestro di cappella Giuseppe Lessona avrebbe mandato a suonare il figlio Michele, i padri agostiniani dei SS. Cosma e Damiano in Monforte inseriscono come ultima clausola del contratto stipulato il 28 maggio 1752: «si prega il Sig.^r Giuseppe [Lessona] raccomandare al Figlio [Michele] di sonar grave ed Ecclesiastico, come si pratica nella Metropolitana».¹⁸⁴⁶ Una manciata di anni più tardi, nel 1779, il capitolo della collegiata di S. Tomaso in Terramara, stremato dai sostituti incapaci e inesperti rimediati dal maestro di cappella Bonaventura Terreni, convoca una seduta straordinaria della congregazione dei deputati per affrontare il problema e risolverlo eleggendo un nuovo organista.¹⁸⁴⁷ Nella speranza di ottenere una delle migliori piazze della città – la cappella di S. Maria del Carmine – fra il 1735 e il 1737 Giovanni Battista Sammartini dovette fare i salti mortali da *futurista* per conciliare gli incarichi già conquistati e la supplenza all'anziano e malato Giovanni Battista Brevi. Benché questi pare riuscisse a sostenere da solo l'onere di organista e maestro di cappella del convento, non appena il musicista bergamasco morì, il nuovo maestro di cappella titolare chiese ed ottenne di essere affiancato dall'organista Carlo Farina per tutte le celebrazioni nelle quali non avrebbe dovuto presenziare per «battere la musica».¹⁸⁴⁸ Il mestiere dell'organista era, del resto, impegnativo: quelli del Duomo, alternativamente, dovevano accompagnare la cappella tutti i giorni e suonare a due organi nei pontificali; nelle basiliche stazionali, nelle collegiate e nelle sedi centrali degli ordini religiosi maschili era richiesta la presenza dell'organista ogni domenica, solennità, festa e ricorrenza particolare dell'anno liturgico.¹⁸⁴⁹ Le chiese parrocchiali concordavano fra loro una domenica al mese nella quale sarebbe stata celebrata una messa alta con il canto fermo dei chierici e l'*alternatim* organistico.¹⁸⁵⁰ Anche se negli oratori di

1844 ASMi, AmFR, b. 438: «Ecco per tanto il Maestro di Capella obbligato all'intervento di circa 280 fonzioni di chiesa col solo tenuissimo onorario di £. 134.15».

1845 ASMi, AmFR, b. 1372. Nella scrittura con cui Giovanni Battista Sammartini accetta la futura alla piazza di maestro di cappella e organista della chiesa del Carmine nel 1735, in attesa della morte del maestro in carica Giovanni Battista Brevi, al musicista è chiesto di «venire, ò mandare gratis soggetto a sonare d.º Organo con accompagnamento del Coro».

1846 ASMi, ArFR, b. 1092.

1847 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle ordinazioni capitolari: «La varietà delle persone che si mandano dal Sig.^r Terenghi [sic] maestro di Capella a suonare l'organo e la mancanza interpolare d'essi ha determinato il Sig.^r Preposto a progetare, se piacerà alli SS. Can.ⁱ, che fosse nominato, e sostituito ad essi il fratello del nostro Capelano R. Biraghi intendendo però, che fosse a carico del Sig.^r Terenghi il fissarli un annuale conveniente ricognizione senza accrescere spesa alcuna alla Sagrestia. Fu suggerito che dovevasi farsene prima parola alli SS. Deputati del Sacramento, e nulla si determinò di positivo».

1848 ASMi, ArFR, b. 1372.

1849 Si hanno testimonianze del fittissimo calendario degli organisti del santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso (ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, f. «Organi e organisti al 1800»), delle collegiate di S. Lorenzo Maggiore (ASMi, ArFR, b. 436), S. Nazaro Maggiore (APNM, f. 9), S. Stefano in Brolo (ASDFM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni capitolari) e S. Tomaso in Terramara (ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle Ordinazioni capitolari); della chiesa domenicana di S. Maria delle Grazie (ASMi, ArFR, b. 1401) e dei carmelitani di S. Maria del Carmine (ASMi, ArFR, b. 1372).

1850 A S. Paolo in Compito l'organo suona la prima domenica del mese (ASMi, ArFR, b. 750), in S. Maria del Paradiso (ASMi, ArFR, b. 667), S. Maria presso Satiro (ASMi, AmFR, b. 1913) e S. Sisto (ASMi, AmFR, b. 1567) la seconda, in S. Maria Segreta la terza (ASMi, AmFR, b. 1554).

confraternita era meno frequente sentir suonare l'organo, in qualche caso l'aggregazione di organisti ai consorzi li portava a prestare gratuitamente la propria opera per devozione.¹⁸⁵¹

1851 Nel 1682 il presbitero don Francesco Fayno, maestro di cappella della collegiata di S. Nazaro Maggiore, tutti i sabati sera suona gratuitamente l'organo dell'oratorio dei SS. Rocco e Romano in Porta Orientale per devozione a un'immagine miracolosa della Vergine che si conserva in quel santuario (ASDM, Sezione X, V.P. Miscellanea XVI: «Recentis Organis sitis immediate super portam ornatur prefatum Oratorium, et singulis diebus sabbatis in Vespertina Oratione gratis pulsatur a R. D. Presbytero Franco Fayno ex sua Devotione, erga Miraculosam Imaginem Beatissimæ Virginis Mariæ, cui augentur Laus». La confraternita del Santissimo Sacramento della chiesa parrocchiale di S. Sisto elegge l'organista fra i membri del proprio consorzio per poterlo liquidare con una simbolica retribuzione di sole 9 lire annue (ASMi, AmFR, b. 1567).

PARS QUARTA

Maestri di cappella e musicisti di chiesa milanesi

Il tentativo di ricostruire la parabola biografica dei musicisti di chiesa attivi a Milano fra Sette e Ottocento impone una riflessione che, con il sostegno dei documenti e delle fonti di prima mano, allarghi il raggio d'azione oltre le cantorie e i perimetri dei luoghi di culto. I professionisti impegnati a dirigere musica nelle chiese conducevano parallelamente carriere complementari nelle residenze del patriziato urbano, nei collegi nobiliari e nei teatri come didatti, teorici, trattatisti e operisti. Pur fungendo da capitale della Lombardia austriaca, alla metà del Settecento la città di Milano concentra circa 115.000 abitanti entro la cerchia delle mura e i suburbi dei Corpi Santi. Allo stesso tempo la sociabilità aristocratica e borghese è vivacissima e popolata da decine di famiglie aristocratiche che si assumono onori e oneri del mecenatismo artistico trasversalmente agli ambienti di produzione e fruizione di musica. I medesimi casati patrocinano con liberalità capitoli, conventi, monasteri e confraternite, allestiscono accademie e feste con musica nelle proprie residenze, sovvenzionano pubbliche esecuzioni sinfoniche nelle contrade e sugli spalti del Real Castello affidando le diverse incombenze ai pochi musicisti di professione. L'aspettativa di committenti e ascoltatori – tanto nelle chiese quanto nei teatri, nei palazzi, nelle ville di delizia e per le strade – affina una *koinè* stilistica che smussò le peculiarità stilistiche proprie di ciascun ambiente e condensò nel musicista professionista le anime di maestro di cappella, maestro di musica, compositore, direttore, esecutore e didatta. Per questi motivi la comprensione del profilo biografico dei maestri di cappella e la loro produzione non possono appagarsi nel solo elenco di chiese presso le quali questi hanno prestato servizio come organisti o responsabili della musica o in censimenti delle partiture superstiti, ma deve essere letta attraverso le attività parallele e i molti versanti che li videro simultaneamente operativi.

Una recente monografia di Rosa Cafiero mostra come alla fine del XVIII secolo l'ambiente culturale napoletano s'infervorò per la *querelle* sullo *status* sociale dei maestri di cappella che venivano considerati talvolta filosofi, altre volte artigiani oppure espressione di una posizione ibrida fra speculazione e bassa manodopera.¹⁸⁵² I musicisti milanesi nel 1707 si radunarono nella Congregazione de' Musici¹⁸⁵³ ospitata presso la chiesa gesuita di S. Fedele istituendo, insieme a una forma di aggregazione professionale che garantisse i benefici spirituali della preghiera di suffragio, anche pionieristici accorgimenti di previdenza sociale. La presenza di orchestre amatoriali composte da nobili dilettanti come nella percezione milanese settecentesca non ci fosse un pregiudizio legato alla considerazione dell'arte musicale a connotare la gilda dei musicisti professionisti ma, semplicemente, la loro appartenenza ad un più basso gradino della piramide sociale. L'aristocrazia si mostrava invece munifica nei confronti dei musicisti sovvenzionandone gli studi e commissionando periodicamente nuove partiture per la liturgia, per le accademie o per i trattenimenti domestici. Il violinista Carlo Zuccari beneficiò della protezione della contessa Elena Gorana Tornielli, che tentò di perorarne la causa presso padre Martini in una contesa con Pietro Valle per l'assegnazione della 'futura' del posto di maestro di cappella del Duomo.¹⁸⁵⁴ Johann Christian Bach fra il 1754 e il 1762 si giovò della munificenza del cavaliere Agostino Litta per la trasferta bolognese presso padre Martini, per l'ospitalità nel sontuoso palazzo di famiglia sul corso di Porta Magenta e per la visibilità concessa dalla commissione delle musiche per l'ufficio funebre in S. Fedele e le due feste di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande nel 1758 e 1759.¹⁸⁵⁵ Melchiorre De Vincenti profitò della mediazione della contessa Maria Giuseppa Castelbarco d'Adda non solo per il soggiorno bolognese alla scuola del didatta francescano ma anche per l'ottenimento del posto di maestro di cappella della collegiata

1852 ROSA CAFIERO, *Artigiani e Artisti. Lo status sociale dei musicisti nei secoli XVIII e XIX*, LIM, Lucca 2025.

1853 FRANCESCO RIVA, *La "Congregazione de' Musici" di Milano. Tra devozione e mutua assistenza*.

1854 CPM, I.018.033, lettera della contessa Elena Gorana Tornielli a padre Giambattista Martini del 25 agosto 1744.

1855 ALLORTO, *Gli anni milanesi di Johann Christian Bach*.

di S. Tomaso in Terramara,¹⁸⁵⁶ il duca musicofilo Gian Galeazzo Serbelloni fu mecenate di Giuseppe Sarti,¹⁸⁵⁷ Nicola Zingarelli,¹⁸⁵⁸ Franz Seraphicus Lauska e Giovanni Bianchi.¹⁸⁵⁹

Oltre ad essersi organizzati nella Congrega de' Musici, i professionisti milanesi tramandavano di padre in figlio il mestiere di musicista, non solo per condividere le conoscenze o facilitare la permanenza in un ambiente che, pur non sovraffollato, era molto competitivo, ma anche per gestire in famiglia i numerosi incarichi concomitanti che sarebbero altrimenti risultati insostenibili. A cominciare da Alexis Saint-Martin che instradò i due figli Giuseppe e Giovanni Battista Sammartini,¹⁸⁶⁰ i registri dei sacramenti e gli *status animarum* rivelano i legami di parentela fra famiglie e *clan* di musicisti di chiesa. La famiglia Piazza attraversò gran parte del Settecento e tutta la prima metà del secolo successivo con i fratelli Gaetano († 1794) e Felice († 1787) – i maestri Piazza e «Piazzino» – il figlio di questi Carlo Francesco († 1826) e il nipote Pietro († 1855) che mantenne sino alla morte l'incarico di primo organista del Duomo. Carl'Antonio Bonazzi († 1777) instradò sulla via della professione del musicista di chiesa i due figli Felice e Ferdinando che, nonostante la giovane età alla morte del genitore, ereditarono la direzione di molte cappelle musicali già guidate dal padre. Giovanni Battista Corbella, figlio del Giulio che nel 1707 figura fra gli aggregati della Congrega de' Musici, sposò la figlia del maestro di cappella del Duomo, Carlo Balliani,¹⁸⁶¹ prima di ottenere l'incarico di organista della cattedrale. Considerando la musica teorica e pratica come una forma *sui generis* di artigianato, i musicisti trascorrevano periodi di formazione e apprendistato imparando il mestiere sul campo, partecipando alle funzioni o suonando in supplenza ai maestri: Carlo Monza e Agostino Quaglia si formarono con Gianandrea Fioroni prima di succedergli alla direzione della cappella del Duomo, Ferdinando Bonazzi si perfezionò con Francesco Pogliani dopo la morte prematura del padre, Giovanni Antonio Robecco fu allievo e sostituto di Melchiorre Chiesa, Carlo Bigatti apprese i rudimenti dell'arte musicale dall'organista di S. Tomaso in Terramara, Vincenzo Canobbio.¹⁸⁶²

Salvo rare eccezioni di virtuosi momentaneamente assorbiti dalla sola attività operistica, concertistica o salottiera, il musicista milanese corre incessantemente dalla chiesa al teatro, dal palazzo all'accademia, dalla villa al collegio nobiliare, mosso dal desiderio di cumulare quanti più incarichi possibile senza scontentare le committenze aristocratiche ed ecclesiastiche. La necessità di corrispondere alle aspettative di tutti i committenti e di riuscire più appetibile, gradito e moderno nel brulicante contesto delle cappelle musicali e dei salotti agevolò la permeabilità degli ambienti attraverso l'adozione consapevole della retorica galante per comporre musica sacra, sinfonie e sonate notturne. Se con la caduta dell'antico regime i musicisti professionisti si videro privati di una duplice fonte di reddito, essendo state minate sia le forme pubbliche di culto che le abitudini della sociabilità aristocratica (trattenimenti domestici, collegiali e accademici),¹⁸⁶³ il più facile accesso della borghesia agli svaghi un tempo riservati ai nobili offrì nuove occasioni di guadagno con la docenza privata e il fiorente mercato editoriale come riduttori per organo o pianoforte delle celebri melodie teatrali o la stampa di facili composizioni salottiere ad uso di mecenati, allievi e dilettanti. I maestri di cappella beneficiano dei proventi derivanti dal cumulo degli incarichi ecclesiastici e da un ampio ventaglio di introiti complementari, arrivando ad incamerare annualmente cifre considerevoli, pur a fronte di una corsa senza posa fra i luoghi di fruizione della musica. Se il maestro di cappella del Duomo arrivava a guadagnare più di 1000 lire milanesi, i due organisti della cattedrale 700 e 800 lire a testa, il maestro di cappella del santuario di S. Celso 600 lire all'anno per antica convenzione, a tutto questo si aggiungevano gratificazioni provenienti dagli 'incerti' e dalle funzioni straordinarie, ma anche il salario per le lezioni impartite nei collegi o nelle residenze aristocratiche, la commissione di musiche d'occasione o la meno frequente composizione di cantate celebrative e melodrammi. Benché

1856 MARNI, *Studiare sotto sì gran maestro*.

1857 LUCIANO MIGLIAVACCA, *Influsso del canto ambrosiano sulle musiche conservate nell'archivio del Duomo di Milano*, in *Giuseppe Sarti musicista faentino. Atti del Convegno internazionale Faenza 25-27 novembre 1983*, a c. di Mario Baroni e Maria Gioia Tavoni, Mucchi editore, Modena 1986, pp. 31-36.

1858 MARNI, *Nicola Zingarelli e la musica sacra a Milano*.

1859 MARNI, *Giovanni Bianchi. Compositore, maestro di cappella e organista*.

1860 PREFUMO, *I fratelli Sammartini*.

1861 ASMi, *Popolazione PA. b. 1773*.

1862 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 93.

1863 MARNI, *Trattenimenti musicali*.

piangessero costantemente miseria e tentassero d'impietosire committenze ecclesiastiche e patrizie insistendo sul *topos* letterario della commiserazione per le difficoltà familiari dovute all'alto numero di bocche da sfamare o a tragedie sopravvenute, i musicisti milanesi – conquistata una posizione rispettabile – potevano vivere onestamente, senza arrivare al caso limite di Ferdinando Bonazzi che nel 1845 nominò erede universale del patrimonio stimato in 73.000 lire l'Ospedale Fatebenefratelli.¹⁸⁶⁴

Si restituiscono alcuni profili biografici di maestri di cappella e organisti attivi nelle chiese di Milano fra l'ultimo decennio del XVII secolo e il termine dell'episcopato ambrosiano del cardinale Gaisruck. Per figure di cui non sono emerse notizie rilevanti, se non attestazioni sporadiche o puntuali riferibili ad un solo incarico ecclesiastico, o per musicisti di cui sono già stati ricostruiti biografia e catalogo delle opere si rimanda alle tavole poste in appendice e alla bibliografia segnalando, ove presente, un aggiornamento degli studi rispetto alle voci del Dizionario Biografico degli Italiani e del New Grove of Music. Per musicisti che trascorsero a Milano solo un periodo della propria attività professionale verranno restituite prevalentemente le informazioni relative agli incarichi milanesi privilegiando le notizie inedite. Il decennio in cui Bonifazio Asioli fu maestro di cappella della corte napoleonica di Eugenio di Beauharnais è stato al centro di giornate di studio e pubblicazioni originate dal rinvenimento dell'inventario delle partiture della «cessata Corte» della capitale del Regno d'Italia (1805-1814)¹⁸⁶⁵ che hanno indagato non solo i repertori ma anche la prassi liturgico-musicale e il contesto in cui il musicista di Correggio si è mosso: non si restituisce un nuovo profilo biografico dell'autore ma si rimanda all'aggiornamento bibliografico in nota.¹⁸⁶⁶

1. Pietro (1780-1846) e Francesco Almasio (1802-1871)

Pietro Almasio nacque a Legnano (MI) nel 1780 e morì a Milano nel 1846.¹⁸⁶⁷ Giovinetto si trasferì nel capoluogo ambrosiano per formarsi con Antonio Terzi, primo organista del Duomo, da cui ereditò gli incarichi di organista in S. Stefano in Brolo dal 1802 al 1835,¹⁸⁶⁸ e in S. Eufemia dal 1806 sino alla morte.¹⁸⁶⁹ Nel 1806 ottenne l'organo di S. Fedele, chiesa in cui svolgeva servizio insieme ad Ambrogio Minoja, cui subentrò come maestro di cappella nel 1825 aggregandosi poi come sostituto e coadiutore il figlio Francesco; l'almanacco *Milano Sacro* lo attesta inoltre organista della chiesa di S. Pietro in Gessate. Fra il 1812 e il 1842 sostenne con Giovanni Perego l'incombenza delle funzioni della chiesa di S. Maria del Carmine¹⁸⁷⁰ e fra il 1823 e il 1830 l'incarico di maestro di cappella della collegiata di S. Tomaso in Terramara.¹⁸⁷¹ Pietro Almasio è protagonista di un episodio sintomatico del mutamento stilistico in atto nei primi decenni del XIX secolo e della contemporanea presa di posizione dell'arcivescovo Gaisruck per arginare la deriva operistica della musica liturgica: nel 1827 viene redarguito da un funzionario della curia per aver eseguito durante una messa celebrata alla chiesa del Carmine un imprecisato prestito operistico.¹⁸⁷² «Almasio padre e figlio»¹⁸⁷³ vengono indicati dagli almanacchi e dalle guide di commercio come insegnanti di pianoforte, composizione e – nel caso di Francesco – organo; Pietro lavorò come riduttore e revisore per Giovanni Ricordi.

1864 *Elenco dei benefattori degli Ospedali Fatebenefratelli in Milano*, Tipografia A. Lombardi, Milano 1888, pp. 94-5.

1865 LICIA SIRCH, *The music inventory of the Napoleonic Kingdom in Italy (Milan 1805-1814)*, «Fontes artis musicae», LXVIII/2 (2021), pp. 67-157.

1866 MARNI, *Domine, saluum fac Regem. La cappella musicale di Corte a Milano nel ventennio napoleonico*, ID., *I fondi musicali napoleonici della Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano* E ID., *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica*.

1867 ASCM, RGP 1811.

1868 ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libri mastri della sagrestia.

1869 ASMi, AG Culto P.M., b. 1523.

1870 APMC, f. III.

1871 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libri mastri della sagrestia.

1872 MASSIMO ANGELERI, *A Calvrate trombe a tradimento. La turbata processione dell'8 settembre 1835*, in «Ricerche Storiche sulla Chiesa ambrosiana», XXII (2004), pp. 153-219.

1873 *Utile giornale, ossia Guida di Milano per l'anno 1837*, Bernardoni, Milano 1837, p. 508.

Francesco Almasio nacque a Milano il 21 aprile 1802 da Pietro, con cui prima si formò e successivamente prese a collaborare, debuttando come compositore e maestro di cappella nel 1829 per una festa celebrata nella chiesa di S. Maria del Paradiso recensita dalla *Gazzetta di Milano*.¹⁸⁷⁴ Due anni più tardi intervenne suonando il gravicembalo nella chiesa di S. Fedele – di cui il genitore era maestro di cappella – durante la messa di prima comunione in cui furono eseguite le tre *Strofe per una prima comunione* composte da Alessandro Manzoni e musicate da Benedetto Neri.¹⁸⁷⁵ Sostenendo di essere gravato dagli impegni nella chiesa di S. Fedele rinunciò, nel 1842, al posto di organista in S. Maria del Carmine che gli venne offerto alla giubilazione del padre Pietro,¹⁸⁷⁶ alla cui morte, quattro anni più tardi, fu nominato maestro di cappella e organista effettivo della chiesa che già da parecchio tempo lo vedeva impiegato.¹⁸⁷⁷ Parallelamente all'incarico in S. Fedele, Almasio nel 1838 subentrò a Gaetano Piantanida come maestro di cappella e a Luigi Bozzi come organista della basilica di S. Ambrogio, onere che mantenne sino al 1850; dal 1840 al 1857 tenne la piazza di maestro di cappella della chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta e contemporaneamente fu organista e suonatore di harmonium del Teatro alla Scala. Il docente di pianoforte del Conservatorio di Milano, Antonio Angelieri, e il senato accademico dell'istituzione individuarono Francesco Almasio come candidato ideale per la docenza di organo che sarebbe stata avviata dall'anno accademico 1849/50 in virtù della sua formazione milanese e dell'allineamento alla pratica del Duomo.¹⁸⁷⁸ Le due anime dell'Almasio organista, il musicista compartecipe della temperie culturale risorgimentale e operistica e l'integerrimo docente dello stile grave e fugati più confacente alla chiesa dalla cattedra del Conservatorio, riemergono nei brani per la liturgia e pezzi didattici che diede alle stampe con Francesco Lucca e che recentemente sono stati oggetto di incisione discografica.¹⁸⁷⁹

2. Giovanni Maria Appiani († 1714)

Federico Mompellio, ricostruendo la teoria dei maestri di cappella del Duomo, dedica un paragrafo all'Appiani descrivendone le prove sostenute e la concorrenza che riuscì a sbaragliare nel 1693,¹⁸⁸⁰ quando per concorso subentrò al contestato Carlo Donato Cossoni, mantenendo l'incarico ecclesiastico più ambito dell'intera città sino alla morte occorsa nel 1714. Nel 1677 è attestato come maestro di cappella della basilica di S. Simpliciano,¹⁸⁸¹ tre anni più tardi si fregia ancora di quel titolo nella pubblicazione miscellanea *Raccolta di Marino Silvani* di sonate a due violini e continuo;¹⁸⁸² fra il 1690 e il 1694 ricoprì il medesimo incarico nella chiesa di S. Maria del Carmine.¹⁸⁸³ Partecipò alla stesura del centone *L'Etna festivo*¹⁸⁸⁴ proposto al Teatro Regio Ducale di Milano per la nascita del figlio del governatore del ducato.

1874 *Gazzetta di Milano* del 17 maggio 1829: «con musica solenne composta dal giovane maestro sig. Francesco Almasio [...] I pezzi che meritano d'essere ricordati nella messa sono l'Introito ed il Gloria in cui l'Almasio fece conoscere il brio e la precisione nel comporre. Nel *Cum Sancto* il giovane usò d'una fuga in cui vinse le più gravi difficoltà [...] l'ultimo pezzo della messa, che fu il Credo, coronò l'opera per la grandiosità della composizione, e perché fu con molto intendimento servita la parola specialmente nell'*Incarnatus* e nel *Crucifixus*. [...] Il successo ottenuto dal giovane Almasio in queste sue composizioni, è tanto più da notarsi, quanto che sono esse il primo pubblico saggio del suo ingegno e del suo sapere».

1875 MARNI, *Le "Strofe per una prima comunione"*.

1876 APMC, f. III.

1877 La *Gazzetta Musicale di Milano* del 18 agosto 1844 così recensisce la nuova messa composta dall'Almasio in S. Fedele per l'Assunta: «Giovedì, Festa dell'Assunzione di M. V. nella chiesa di S. Fedele venne eseguita una Messa del signor maestro Almasio Francesco. La musica venne trovata degna di encomio, principalmente in parecchi brani del *Gloria* e del *Mottetto*».

1878 I-Mc, Archivio di Presidenza, f. "1849".

1879 MATTEO MARNI, *La musica per organo di Francesco Almasio (1802-1871)*, in *Francesco Almasio. Opere per Organo*. [Organista: Fabio Nava], Tactus, Bologna 2025.

1880 MOMPELLIO, *La cappella del Duomo [di Milano] dal 1575 al 1714*, p. 531. Notizie sulla carriera di Appiani in Duomo sono riportate anche in *Sei secoli di Musica nel Duomo di Milano*, p. 63.

1881 ASMi, ArFR, b. 1657.

1882 *Raccolta di Marino Silvani. Scelta delle Suonate A. due Violini, con il Basso Continuo per l'Organo, raccolte da diversi Eccellenti Autori. Al Molto Illustre Signore il Signore Giovanni Pauli*, Monti, Bologna 1680.

1883 RIZZATO, *La confraternita del Carmine*, p. 238.

1884 *L'Etna festivo. Introduzione di ballo per la nascita del figlio primogenito dell'Illustriss. & Eccellentiss. Signora D. Isabella Maria della Zedra, et Aragona, duchessa del Sesto consacrata alla medesima Eccellenza*, Francesco Vigone, Milano 1696.

Un Carlo Appiani, forse imparentato con Giovanni Maria, fra il 1723 e il 1733 fu organista e maestro di cappella di S. Maria Beltrade.¹⁸⁸⁵

3. Carlo Baliani (1677-1747)¹⁸⁸⁶

Nato a Milano nel 1677, Carlo Baliani partecipa nel 1714 al concorso per l'elezione del maestro di cappella del Duomo¹⁸⁸⁷ presentandosi come direttore delle cappelle della confraternita del SS. Entierro in S. Fedele e della chiesa di S. Maria della Passione.¹⁸⁸⁸ Vinta la concorrenza di Francesco Antonio Messi e Giovanni Battista Busti, Carlo Baliani ottenne il posto di maestro di cappella della cattedrale e lo mantenne sino alla morte nel gennaio 1747. Nel 1703 aspirò al posto di maestro di cappella della collegiata di S. Stefano in Brolo, ove gli fu preferito Giuseppe Scaccabarozzi,¹⁸⁸⁹ e partecipò alla stesura dell'oratorio centone *La morte delusa* per l'ottavario di S. Antonio Abate nella chiesa di S. Francesco Grande.¹⁸⁹⁰ Insieme a Giuseppe Vignati e Giacomo Cozzi musicò l'*Ambleto* per la stagione di carnevale del 1719 al Teatro Regio-Ducale di Milano;¹⁸⁹¹ con altri dieci colleghi partecipò alla stesura dell'oratorio *La calunnia delusa* per la prima festa in onore di S. Giovanni Nepomuceno celebrata nel 1724 nella chiesa di S. Maria della Scala;¹⁸⁹² nel 1707 e 1734 figura fra i professionisti consorziati nella Congrega de' Musici.¹⁸⁹³ Oltre che dalla docenza presso la scuola della cattedrale e dalle centinaia di partiture superstiti nell'archivio musicale della cappella del Duomo, la notorietà e la stima di cui godeva Carlo Baliani s'intuisce dalla scelta di Benedetto Marcello (1686-1739) di porre in apertura dell'edizione a stampa del 1724 dell'*Estro poetico-armonico* (1724)¹⁸⁹⁴ la *Lettera del Signor Baliani All'Eccellentissimo Signor Benedetto Marcello* insieme ad analoghe attestazioni di compiacimento e approvazione offerte al patrizio veneto da Francesco Conti¹⁸⁹⁵ e Francesco Antonio Calegari.¹⁸⁹⁶ Musiche di Baliani vengono proposte alla corte dell'elettore di Sassonia dal maestro di cappella ceco Jan Dismas Zelenka (1679-1745),¹⁸⁹⁷ mentre si ricorre al suo arbitrato – insieme a quello di

1885 ASMi, AmFR, b. 1557.

1886 SVEN HANSELL, *Bagliani, Carlo*, in NGMo

1887 MOMPELLIO, *La cappella del Duomo [di Milano] dal 1575 al 1714*, pp. 553-554.

1888 *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, p. 129 e *Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, pp. 74-5.

1889 ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro delle ordinazioni capitolari.

1890 *La morte delusa. Oratorio da dirsi nell'insigne basilica di S. Francesco de Minori conventuali di Milano*.

1891 *Ambleto drama da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano*, la notizia è riportata anche da QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, p. 521

1892 *La calunnia delusa, oratorio in onore di S. Giovanni Nepomuceno taumaturgo della Boemia*.

1893 RIVA, *La Congregazione de' Musici di Milano*.

1894 *Estro poetico armonico. Parafrasi sopra li primi venticinque salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello patrizio veneto*, Domenico Lovisa, Venezia 1724, tomo III, p. V: «Anche coll'evidente pericolo di comparirle noioso non voglio omettere con V. E. il preciso uffizio di congratulatione di cui mi conosco debitore alla di lei rara, particolare virtù con si distingue fra tutti i più accreditati Professori della Musica. A gloria dunque della verità, benché con pena della modestia di V. E. mi permetta, la supplico, questo dovuto giustissimo sfogo della riverentissima mia venerazione nel significarle che faccio d'avere con somma mia soddisfazione ammirato il particolare di lei ben sondato talento ne' libri de' suoi Salmi composti a più voci, ne' quali oltre alla nobiltà delle peregrine invenzioni a motivo delle quali rende più vaga l'armonia, si veggono buonissimi attacchi, proposte, risposte, imitazioni, dritti, e rovesci in stile de' madrigali, aggiuntivi poi li ristretti, i duetti gustosissimi e forti insieme. Sopra quest'Opera pertanto quanto debba attendersi la fiacchezza del mio debole parere, io dico che l'E.V. oscura colla nobiltà del suo stile la gloria degli antichi Professori, induce una innocente invidia ne' presenti, e prescrive a' Secoli futuri un ben degno esemplare d'essere imitato da chi si pregia d'aver uniti e fondo di sapere, e particolarità di buon gusto. Viva per tanto V. E. all'eternità delle glorie, e creda che quanto ho espresso in questo foglio non è quanto dovrei dirle, ma una sol'ombra di quante ho potuto significarle, in attestato di questa ossequiosissima venerazione che mi fa essere di ogni momento [...]».

1895 RAOUL MELONCELLI, *Conti, Francesco Bartolomeo*, in DBI.

1896 CLAUDIO STRINATI, *Calegari, Francesco Antonio*, in DBI.

1897 JANICE B. STOCKIGT, *"Afer Six Weeks": Music for the Churning Ceremonies of Maria Josepha, Electoral Princess of Saxony, and Queen of Poland*, in *Identity and Locality in Early European Music, 1028-1740*, a c. di Jansson Stoessel, Routledge, Londra-New York 2009, pp.191-210.

illustri musicisti di chiesa e teorici italiani contemporanei – per giudicare i concorrenti per il posto di maestro di cappella della chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli a Roma nel 1721.¹⁸⁹⁸

4. Giovanni Battista Beluschi (1755-post 1792)

Esponente della famiglia di musicisti che nella seconda metà del Settecento ebbe in gestione la cappella musicale del venerato santuario della Madonna del Rosario di Vimercate (MB), Giovanni Battista Beluschi nacque nel borgo brianzolo nel 1755 e nel 1769-70 prestò servizio come musico per le funzioni celebrate nelle chiese del suo paese;¹⁸⁹⁹ depositò successivamente nell'Archivio Plebano di Vimercate più di cinquanta partiture, profittando della presenza di parenti che ressero la locale cappella musicale nella seconda metà del Settecento.¹⁹⁰⁰ L'almanacco *Milano Sacro* nel triennio 1790-1792 lo attesta maestro di cappella della chiesa di S. Maria della Visitazione in S. Sofia e S. Girolamo; negli stessi anni fu attivo anche presso la chiesa di S. Bartolomeo.¹⁹⁰¹

5. Carlo Bigatti (1779-1853)

Carlo Bigatti nacque a Milano il 12 febbraio 1779 e vi morì il 2 novembre 1853. Il primo profilo biografico del musicista venne approntato dall'amico Carlo Gervasoni per la pubblicazione nella *Nuova teoria di musica* (1812);¹⁹⁰² stante il rapporto che legava i due, e persino il padre Aquilino cui fu affidata l'incisione della copertina del volume, Gervasoni dettaglia il *curriculum studiorum* del musicista e i suoi primi passi. Carlo Bigatti ricevette i rudimenti dell'educazione musicale da Vincenzo Canobbio, con il quale studiò per sette anni fra il 1786 e il 1793, per spostarsi poi a Bologna da padre Stanislao Mattei e a Loreto da Nicola Zingarelli. Il periodo di formazione del giovane Bigatti si concluse entro il 1801 quando debuttò come maestro di cappella componendo un *Gloria in excelsis per St. Pietro in Gessate 1801*.¹⁹⁰³ Nel medesimo anno il musicista si trasferì a Marsiglia per seguire alcuni allestimenti operistici: *Il Fantastico* (1804) e *Théodore et Yenny* (1808). Rientrato a Milano nel 1809 compose per il Teatro alla Scala l'*Amante prigioniero* (1809), per il teatro S. Radegonda l'*Albergo magico* (1811), per il teatro Re *La figlia riconosciuta* (1815) e *Astuzia contro astuzia* (1819). Nel 1811 subentrò ad Agostino Quaglia come maestro di cappella e organista del santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso, la seconda cappella milanese per importanza, assiduità delle funzioni con obbligo d'assistenza ed onorario meglio retribuito. L'anno successivo fu incaricato di comporre e allestire la musica per le funzioni centenarie in onore di S. Gaudenzio celebrate a Novara e nel 1816 figura fra i corrispondenti dell'organaro bergamasco Giuseppe Serassi nelle *Lettere sugli Organi*.¹⁹⁰⁴ Teso fra il rispetto della tradizione osservata¹⁹⁰⁵ e l'inevitabile assimilazione del linguaggio operistico risorgimentale,¹⁹⁰⁶ Carlo Bigatti intrattenne una corrispondenza epistolare con «i signori Professori e

1898 ELODIE ORIOL, *Les musiciens en activité: accès à l'emploi et rémunérations*, Publications de l'Ecole française de Rome, Roma 2021, pp. 264-67.

1899 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, p. 21.

1900 DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, EAD., *Le cappelle musicali della pieve di Vimercate in età barocca*, e EAD., *Storia delle cappelle musicali in Vimercate tra 16 e 19 secolo*.

1901 ASMi, AmFR, b. 1462.

1902 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, pp. 93-4.

1903 ASDM, I-Msc 48/1.

1904 SERASSI, *Sugli Organi. Lettere*.

1905 Un saggio della produzione osservata di Carlo Bigatti dalla quale traspare la lezione di padre Mattei e Zingarelli è il Kyrie composto nel 1812 per l'ottavario di S. Gaudenzio a Novara che fu successivamente stampato a Parigi, come annota il compositore sull'autografo (ASDM, I-Msc 4-3.1 47: *Fa min Kyrie et Christe a 4.tro voci, con i Cori Del Sig.M^o Carlo Bigatti composta espressam. ed eseguita il 18. Giugno 1812 all'ottavario nella città di Novara cadente ogni cento anni in onore di St. Gaudenzio e nella basilica di d.to Santo. Milano 1812. Inciso in Parigi da Mons.Petit il chisière l'anno 1818*). L'edizione fu effettivamente tirata da Carli nel 1819: *Kyrie eleison a quattro voci concertanti con coro, composto e dedicato al suo amico Spontini da Carlo Bigatti maestro di cappella della chiesa di Nostra Donna presso S. Celso a Milano*, Carli, Parigi 1819.

1906 La transizione fra l'estetica galante protratta sino agli inizi dell'Ottocento dalla sopravvivenza di Agostino Quaglia e Ferdinando Bonazzi con i relativi allievi e il monopolio del linguaggio operistico traspare dalle partiture di Monza, Quaglia,

dilettanti di Gand, nei paesi bassi» cui spedì, fra il secondo e il quarto decennio dell'Ottocento, non meno di trenta partiture di grandiose composizioni sacre per soli, coro e orchestra risalenti agli esordi della carriera milanese e al periodo marsigliese.¹⁹⁰⁷ Compositore fecondissimo, nella reggenza quarantennale della cappella del santuario di S. Celso Bigatti affiancò alla musica di propria invenzione anche opere di autori contemporanei: nei primi mesi di pubblicazione della *Gazzetta Musicale di Milano* stampò la recensione dell'esecuzione di un *Salve Regina* di Placido Mandanici (1799-1853) eseguito insieme alle litanie lauretane e *Tantum ergo* del maestro di cappella per un vespro solenne.¹⁹⁰⁸ Baluardo della corretta pratica organistica – benché agli esordi del proprio servizio seguì il rifacimento e allineamento alla nuova sensibilità bandistico-operistica dell'organo del santuario affidata al varesino Eugenio Biroldi – furono solo ragioni anagrafiche a non fargli meritare nel 1849 l'assegnazione della cattedra dell'istituendo corso d'organo nel conservatorio cittadino.¹⁹⁰⁹ Il necrologio apparso sulla *Gazzetta Musicale di Milano* il 13 novembre 1853¹⁹¹⁰ ripercorre retrospettivamente la carriera di Bigatti nel tentativo di una canonizzazione posta a beneficio delle nuove generazioni, ormai allineate ideologicamente e culturalmente con la retorica risorgimentale e operistica, tanto che la successione a quello che fu il suo posto in S. Celso vide vincitore Polibio Fumagalli (1830-1900) non perché fosse il migliore ma perché fu ritenuto il meno inadatto. Carlo Bigatti fu suo malgrado protagonista di un episodio sintomatico del clima di sospetto poliziesco instauratosi nelle chiese di Milano insieme al nuovo arcivescovo Gaisruck negli anni della Restaurazione. Celato dietro l'anonimato di un corrispondente indignato, Nicolò Eustachio Cattaneo lamenta con una lettera di denuncia alla redazione della rivista *Biblioteca Italiana* il malcostume liturgico-musicale endemico alle chiese della città stigmatizzando come caso emblematico quanto si verificò nella chiesa di San Marco il giorno di Santa Cecilia del 1818. La messa votiva per la patrona della musica e dei musicisti fu impreziosita da una pagina sinfonica di Beethoven¹⁹¹¹ come offertorio, da un discutibile mottetto su testo italiano composto dal locale maestro di cappella, Paolo Bonfichi, e da un *Credo*¹⁹¹² sproporzionato che

Minoja e Bozzi che Carlo Bigatti riduce, modifica e adatta per continuare a spenderle in liturgia ancora negli anni '30 d '40 dell'Ottocento che si trovano nel fondo musicale di S. Celso. Per un approfondimento si rimanda a MARNI, *La musica sacra a Milano fra il ventennio francese e l'episcopato del cardinale Gaisruck*.

1907 ASDM, I-Msc 47/2: di Carlo Bigatti in Marsiglia li 20 Gennaio 1804. Originale. 105. Domine Deus a Basso solo. Spedita una copia ai Sig.ri Professori e dilettanti della di Gand, nei paesi bassi.

1908 *Gazzetta Musicale di Milano* del 16 febbraio 1845: «L'egregio sig. Bigatti, autore di parecchie dotte e pure composizioni da chiesa e zelante maestro di Cappella di S. Maria presso S. Celso, sabato 9 corrente in quel Santuario diresse l'esecuzione della *Salve Regina* a tre voci del maestro Mandanici, che per la mistica espressione e pel squisito accordo delle voci produsse un religioso e commovente effetto. Nell'istessa occasione si ebbe il piacere di sentire le Litanie a quattro voci ed il *Tantum ergo*, componimenti in ogni loro parte degni della rinomanza e dell'ingegno del prelodato sig. Bigatti».

1909 I-Mc, Archivio di Presidenza, f. "1849".

1910 *Gazzetta Musicale di Milano* del 13 Novembre 1853: «Carlo Bigatti. Si spense esso pure, dopo lunga malattia. Funesta condizione dell'uomo di dover lottare di coraggio, di rassegnazione e di pazienza anche per scendere al sepolcro! Egli era nato a Milano il 22 febbrajo 1779. Giunto all'età di sette anni, ebbe le prime lezioni di pianoforte da Vincenzo Canobbio, pur milanese. Alcuni anni dopo, suo padre il mandò a Bologna alla scuola del padre Mattei per impararvi il contrappunto. Andò poscia a Loreto ove fu scolaro del celebre Zingarelli. Nel 1801 passò in Francia dove prese stanza per alcuni anni a Marsiglia, dove, tre anni dopo il suo arrivo, diede alle scene un'opera buffa intitolata il Fantastico. Nel mese di agosto 1808 compose pel grande teatro della stessa città un'opera francese *Théodore e Jenny*. Rimpatriato poco stante, scrisse per il teatro alla Scala, nel 1809, l'Amante prigioniero e per il carnevale 1811 l'*Albergo magico*, che fu rappresentato al teatro di Santa Radegonda. Dopo quest'epoca, diede fuori di sua fattura la *Scoperta inaspettata* e *Astuzie contro astuzie*. Abbiain di Bigatti parecchie sinfonie a grande orchestra, pezzi di musica vocale e istrumentale, messe e vespri. Le sue composizioni stampate sono le seguenti: 1 Un tema con otto variazioni per pianoforte – Offembach presso André. 2 Una sinfonia concertante per due corni. Ivi. 3 *O sacrum convivium* a tre voci senza accompagnamento. Ivi. 4 Una cavatina e un rondò dell'*Amante prigioniero*. Milano presso Ricordi. 5 La sinfonia della *Scoperta inaspettata* ivi. Carlo Bigatti fu per molti anni, a Milano, eccellente organista e maestro di Cappella di Nostra Signora presso San Celso. Noi non perdiamo in lui un luminare dell'arte musicale, uno di quegli uomini dei quali madre natura non offre si facili compensi, me deploriamo nella morte di quest'uomo uno zelante, illuminato e onesto cultore della musica vocale ed istrumentale, un solerte coltivatore de' buoni studij, un anello insomma di quella catena che l'anno 1853 ha crudelmente spezzata, e che non è facile, come da certuni si crede, il ricongiungere e il riannodare».

1911 La notizia e il testo riportato nella nota successiva sono già stati pubblicati i MATTEO MARNI, *Beethoven a Milano*, «Analecta Disjecta», I-2/3 (2020), pp. 1-3.

1912 I-Msc 51: *Credo a Quattro Concertato, con i cori del Sig. r M.ro Carlo Bigatti composto nella città di Marsiglia eseguito per la prima volta nella chiesa di S. t Marco in Milano, per la festa di S. t Cecilia Giovedì 22 Novembre l'anno 1818 con Cento parti di musica. Il primo originale trovasi nelle mani dei Sig.ri Professori e Dilettanti della città di Gand nei paesi bassi.*

attirò l'attenzione dell'anonimo articolista.¹⁹¹³ Fornendo la trascrizione di un tema, Cattaneo rivelò che Bigatti – il cui nome venne taciuto, benché confermato dal frontespizio di un manoscritto autografo dell'archivio di S. Celso – costruì l'*Et vitam venturi sæculi* con un frammento del Concerto n. 1 per Violino e Orchestra del *diabolico* Paganini.

6. Carl'Antonio Bonazzi (1725-1777)

I libretti delle cantate d'intermezzo alla disputa della Dottrina Cristiana eseguite annualmente nell'oratorio di S. Dalmazio¹⁹¹⁴ segnalano fra il 1751 e il 1770 l'assegnazione della composizione delle musiche a Carl'Antonio Bonazzi. Nato a Milano nel 1751, a ventisei anni risulta già impegnato come maestro di cappella del seminario arcivescovile, dal 1754 si fregia del titolo di maestro di cappella della basilica di S. Simpliciano; nel decennio successivo Bonazzi ottenne la direzione delle cappelle del seminario della Canonica e di S. Sepolcro dal 1761, di S. Maria Beltrade dal 1763,¹⁹¹⁵ di S. Maria di Carugate nel 1766,¹⁹¹⁶ dei SS. Cosma e Damiano alla Scala dal 1770 e di S. Babila negli ultimi mesi di vita. Morto improvvisamente il 28 settembre 1777, Carl'Antonio Bonazzi lasciò ai figli Felice e Ferdinando l'eredità, ancorché giovanissimi, delle cappelle musicali di cui aveva ottenuto la direzione.

7. Felice Bonazzi (1761-post 1792)

La redazione dell'almanacco *Milano Sacro* non si mostra molto precisa nell'assegnare a Carl'Antonio Bonazzi o ai suoi due figli musicisti, Felice e Ferdinando, la direzione di una decina di cappelle musicali negli anni convulsi della morte del padre e degli esordi dei fratelli ancora scolari di Francesco Pogliani. Felice Bonazzi nasce nel territorio della parrocchia di S. Salvatore allo Xenodochio nel 1761 e si forma con il padre Carl'Antonio fino a subentrargli, nel 1777, alla guida delle cappelle musicali dei SS. Cosma e Damiano alla Scala, di S. Maria Beltrade, del seminario arcivescovile e di quello della Canonica, di S. Sepolcro e di S. Simpliciano, aggiungendo anche la parrocchia residenziale di S. Salvatore allo Xenodochio. La maggior parte delle informazioni è riferita dall'almanacco *Milano Sacro*, mentre qualche notizia proviene dai documenti d'archivio: i confessi di pagamento per le prestazioni di maestro di

1913 *Lettera critica di un dilettante di musica scritta il giorno di Santa Cecilia al Direttore della Biblioteca Italiana*, «Biblioteca Italiana», XII (1818), pp. 356-59: «Era appena finita la sinfonia che s'intonò il CREDO. Il ritornello mi parve infatti il nunzio del verno. Il maestro (e non era punto quel medesimo della cantata sacra di Metastasio) volle far l'erudito con un po' di fugato, succedette un patetico, e poi un agitato, e poi un allegro, e poi... non vi dirò esattamente la successione di tutti questi tempi; vi dirò solamente che i pensieri musicali n'erano così scuciti, che quel povero simbolo degli Apostoli pareva propriamente scritto da dodici maestri diversi senza però l'aiuto dello Spirito Santo. Pazienza quando il maestro di cappella volle fare il sapiente e l'artificioso; egli non fu che nojevole; ma quando volle parer spiritoso ed esprimere la gioia cogli accenti musicali, egli attinse alle cantilene del trivio, e l'espressione fu allora bassa, volgare, intempestiva, indecente. — Indecente, sì signore, indecente! me ne richiamo al vostro giudizio e al vostro buon gusto. Vi mando la cantilena che valse di tema dominante a uno dei versetti di quel CREDO e che mi parve così notevole pel suo strano collocamento, ch'io tosto trassi di tasca la matita e la notai di fretta sotto il mantello, come voi notavate le ariette de' vostri Laponi. Questo, dissi fra me, è un tema da contraddanza perfetta, e bisogna farne tesoro onde regalarla a' miei colleghi del casino per le serate del futuro carnevale. — Come? una contraddanza nel CREDO? sì signore, una contraddanza bella e buona. — Eccovela. — La prima parte è tutta presa dal CREDO stesso, la seconda ve l'ho appiccicata io, perché era necessaria una seconda parte per l'intento prepostomi. Se credete di farne un dono ai vostri lettori, io ve ne fo arbitro. Sieno essi pure a parte del fondamento dei nostri giudizi e della giusta nostra indignazione in veder così profanato un genere di musica, che e pel luogo e pel soggetto, e per la circostanza deve esser colto a ispirare ben altra rimembranza che quella dei profani teatrali tripudi del carnevale».

1914 VISMARA, *Cantate per intermezzo. La parola e la musica nella dottrina cristiana a Milano*.

1915 ASMi, AmFR, b. 1555.

1916 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 dicembre 1766: «Domenica giorno 12 del corrente nella Chiesa di S. Maria di Carugate, titolo dell'Abbazia dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Vitalizio Borromeo [...] si cantò la Gran Messa [...] la quale fu accompagnata da scelto Coro di Musica, secondo il Rito Ambrosiano, fatta dal Sig. Carl'Antonio Bonazzi Maestro di Cappella nell'Insigne Basilica di S. Simpliciano, di S. Sepolcro e di Santa Maria di Carugate. Finita la Messa s'intuonò dal suddetto reverendissimo Sig. Preposto il solenne Te Deum, che poi fu proseguito, è terminato dalla Musica».

cappella e organista della chiesa di S. Maria Beltrade sono firmate da Felice Bonazzi fra il 1778 e il 1788,¹⁹¹⁷ a nome dei fratelli Bonazzi nel 1787 e 1788 la ricevuta di pagamento per l'onorario del maestro di cappella e organista di S. Salvatore allo Xenodochio è sottoscritta ancora da Felice.¹⁹¹⁸ Dal 1788 l'almanacco rileva un avvicendamento fra il fratello maggiore e il minore: passano a Ferdinando tutte le cappelle musicali e i posti da organista che sino all'anno precedente risultano coperti da Felice che dal 1789 scompare dai documenti di gestione delle chiese della città. La più tarda attestazione della sua attività risale al 1792, anno in cui a Milano avrebbe composto un Gloria destinato alle funzioni dei monaci benedettini svizzeri di Einsiedeln dietro interessamento di un oscuro Antonio Paravicini.¹⁹¹⁹

8. Ferdinando Bonazzi (1764-1845)

Ferdinando Bonazzi nacque il 22 luglio 1764 a Milano da Carl'Antonio e Teresa Galimberti e ricevette l'acqua lustrale nella chiesa di S. Salvatore allo Xenodochio. Insieme ai fratelli Giuseppe (1760-1771) e Felice fu avviato dal padre alla carriera di musicista di chiesa e, alla morte di questi, proseguì gli studi con Francesco Pogliani¹⁹²⁰ affiancando poi il fratello Felice nei molti incarichi che aveva ereditato dal genitore scomparso. Nel 1788 inoltrò alla fabbrica del Duomo una supplica per essere aggregato come organista futurista di Antonio Terzi e Agostino Quaglia, affermando di aver già accompagnato la cappella musicale della cattedrale durante le funzioni pontificali in sostituzione di uno dei due titolari;¹⁹²¹ la petizione fu accolta soltanto nel 1795¹⁹²² con il peggioramento delle condizioni di salute del maestro di cappella Carlo Monza, l'allontanamento da Milano di Nicola Zingarelli – che nel 1793 aveva ottenuto dalla veneranda fabbrica la 'futura' – e il ricorso alle prestazioni straordinarie del Quaglia. Dapprima coadiuvato dal fratello Felice, successivamente in autonomia, fra il 1785 e il 1795 Ferdinando Bonazzi accumulò parecchie piazze di maestro di cappella e organista che si liberarono alla morte di Francesco Pogliani e alla 'sparizione' – non si è potuto appurare se causata dalla morte o da un allontanamento dalla città per proseguire altrove la carriera musicale (nonostante non se ne trovino tracce) – del fratello Felice.

1917 ASMi, AmFR, b. 1557.

1918 ASMi, ArFR, b. 788.

1919 CH-E Ms. Mus. 3262: *In Attestato delle moltissime Obligazioni, che l'Antonio Paravicini di Milano professa al Revd.mo Padre Prevosto Dr Conrado Tanner, dedica, e presenta questo Gloria fatto espressamente comporre dal Celebre Sig:r Felice Bonazzi Compositore, e Maestro di Milano in quest'anno 1792.*

1920 GERVASONI, *Nuova teoria di Musica*, p. 97: «Ferdinando Bonazzi, primo organista del Duomo e della R. Corte di Milano, nato in questa città verso il 1764. Ebbe le prime istruzioni di Musica da suo padre; quindi studiò per lungo tempo sotto la direzione del maestro Francesco Pogliani. Col suo gran genio, raro talento e costante applicazione nella bell'Arte, riuscì un eccellente suonatore d'organo ed un bravissimo compositore di Musica ecclesiastica. Ben pochi vi sono in oggi che sappiano eguagliare l'abilità del Bonazzi nel sonare l'organo legato e fugato. Sarebbe a desiderarsi che questo virtuoso filarmonico trasmettesse il suo eccellente metodo a molti allievi».

1921 AVFD AS404BIS-F17-N01-D-1788-10-9: «Ferdinando Bonazzi Ser.e Umil. di VS. Ill.ma. Istruito nella musica specialmente per l'Organo dall'età sua più tenera avendo già più volte suonato l'Organo della Metropolitana con accompagnare anche a prima vista li Componimenti a otto Reali, si lusinga di essere capace per tale impiego. A tal fine però presentasi umilmente a V.S. Ill.ma supplicandola dell'efficace suo favore presso il rispettabilissimo Capitolo dell'Ammiranda Fabbrica a cui si degnamente presiede per ottenere la Futura dell'uno o dell'altro Organo offrendosi per dare lo sperimento della sua abilità o a sostenere il pubblico Concorso o a suonare a primo slancio per l'accompagnamento di qualsivisia de Pontificali gli venisse determinato. E della grazia»

1922 AVFD AS404IS-F17-N04-A-1795-12-29: «1795 il g.no di Martedì 29 del Mese di 10bre. Comunicati. Sendosi trasportata la providenza, ossia disposiz.ne sulla Supplica sporta dall'Organista S.r Ferdinando Bonazzi supplichevole di essere graziato della futura successo.ne all'impiego d'Organista di questa Metrop.na, offertosi di supplire tanto al pmo, che al 2do Organo della Med.ma Chiesa in occasione di Malatia di ciascun organista presentaneo, e ciò senza alcun interinale emolumento, come dal ricorso, ed ordinaz.ne dal gno 27 cad.te Mese, e ripigliatasi quest'Affare in occas.ne dal p.n.te Cap.lo, ritenuta l'offerta espressa in d.o ricorso, ed in consideraz.ne della esperienza già data dal d.o S.r Bonazzi, avendo supplito in varie altre occasioni di particolare impegno, così il V.do Cap.lo si a [sic!] determinato di allegarlo come lo stesso V.do Caplo lo ha elletto ed ellegge per acclamazione il S.r Ferdinando Bonazzi per Organista di questa Metropolitana.na da entrare alla p.ma vacanza sia dall'uno che dall'altro Organo con obbligo però dal Med.mo di servire gratis in supplemento al caso però soltanto di mallatia d'alcuno de detti presentameli Organisti, e per quelle altre occasioni che ne sarà incaricato precisam.te dal S.r Rett.e per tempo, e non altrim.ti; a ciò col salario competente alla qualità dell'Organo, che sarà rispettivamente vacante, verificato il caso della vacanza medesima, e nel rimanente cogli Obblighi prescritti dagli Ordini di questa Ven.da Fabb.ca».

Mediando fra le inesattezze pubblicate dall'almanacco *Milano Sacro* e il conforto offerto dalla documentazione archivistica Bonazzi risulta dal 1787-88 maestro di cappella delle chiese dei SS. Cosma e Damiano alla Scala,¹⁹²³ S. Maria Beltrade dove è anche organista e collauda il restauro dell'organo trasportato nel 1776 dal soppresso monastero di S. Cristina,¹⁹²⁴ del seminario arcivescovile, di S. Sepolcro e della basilica di S. Simpliciano. Nel 1789 aggiunge la cappella musicale del seminario della Canonica e quella della basilica di S. Stefano in Brolo dove subentra al defunto Pietro Valle;¹⁹²⁵ alla morte di Francesco Pogliani nel 1792¹⁹²⁶ viene eletto maestro di cappella della chiesa di S. Maria Podone e nel 1797 viene chiamato alla cappella di S. Babila con la morte di don Giorgio Formenti. Maestro di cappella di S. Maria Incoronata dal 1795, nel 1799 viene nominato organista della chiesa di S. Nazaro alla Pietrasanta che, soppressa la confraternita dell'Immacolata, era passata come sussidiaria nella giurisdizione della collegiata di S. Tomaso in Terramara.

A fronte delle difficoltà economiche incontrate fra il 1797 e il 1799 a causa della soppressione di alcune chiese di cui era maestro di cappella – SS. Cosma e Damiano alla Scala e il seminario della Canonica – e del ridimensionamento drastico delle pubbliche forme di culto, ottenuta nel 1799 la commessa di una nuova messa e di un *Te Deum* «con grandiosa musica, e sinfonia» in rendimento di grazie per l'effimero ritorno degli austriaci nella parentesi del 13 mesi,¹⁹²⁷ la morte di Carlo Monza spalancò a Bonazzi le porte del Duomo e della cappella reale, appena riaperta dopo la stipula del Concordato fra i consoli repubblicani e la Chiesa.¹⁹²⁸ Con la scomparsa di Monza il primo organista in carica, Agostino Quaglia, fu promosso maestro di cappella del Duomo senza concorso e il secondo organista Antonio Terzi ottenne la giubilazione: Bonazzi, che dal 1788 suonava in supplenza ai due organisti, ottenne finalmente l'agognata posizione¹⁹²⁹ da cui poté dispensare saggi di ortoprassi organistica assurgendo a custode della tradizione dello «stile grave e legato», indicato alle giovani generazioni come modello mentre l'assimilazione del nuovo linguaggio musicale operistico connotava la militanza della musica sacra nel turbine della corsa risorgimentale.¹⁹³⁰ Oberato dall'assistenza quotidiana alle funzioni capitolari e pontificali del Duomo, avanzando con l'età e trovandosi in difficoltà con allievi e sostituti che potessero suonare adeguatamente al suo posto, Bonazzi cominciò a dimettersi volontariamente da alcuni incarichi ecclesiastici che gli assorbivano troppo tempo e a fronte di modestissime rendite: nel 1803 si dimise da maestro di cappella della basilica di S. Simpliciano e nel 1817 si licenziò dalla basilica di S. Babila; nel 1806 lasciò il posto di

1923 ASMi, AmFR, b. 1857.

1924 ASMi, AmFR, b. 1555.

1925 ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro delle ordinazioni capitolari.

1926 ASMi, ArFR, b. 350.

1927 *Gazzetta enciclopedica di Milano* del 25 giugno 1799, la recensione è parzialmente trascritta da DELPERO, *Il "Giornale enciclopedico di Milano"*, p. 109.

1928 MARNI, *Domine, salvum fac Regem*.

1929 AVDF AS404BIS-N06-A-1803-05-19: «Si certifica dal Notaro Pro Cancelliere infras.to gualmante nella ordinazione fatta dall'Amministrazione della Fabbrica del Duomo di Milano il giorno 29 aprile 1803. Si contiene la seguente, cioè: Ripropostosi l'affare della già accordata giubilazione del secondo Organista del Duomo Antonio Terzi, e della promozione di Ferdinando Bonazzi alla Piazza di Primo Organista, e dalla nomina di Pietro Piazza a quella di secondo organista, e de' concerti stabiliti dal cittadino Amministratore Elli, perché la Fabbrica non abbia a soccombere a maggiore agguajo. È stato il tutto approvato; E quindi ritenuta la giubilazione del Terzi colla ritenzione dell'attuale di lui salario di £ 700; si nomina alla Piazza di Primo Organista il Cittadino Ferdinando Bonazzi col salario solito di £ 900, e si surroga al luogo del Terzi in secondo organista il Cittadino Pietro Piazza parimenti col solito salario sede.to di £ 700. Con che però durante la vita del detto cittadino Antonio Terzi, il Bonazzi non abbia a percepire che £ 700, ed il Piazza abbia soltanto annue £ 200 sopra le £ 900 del Bonazzi, le quali prestazioni si intendono decorribili col g.no primo 7bre prossimo passato rispetto al Bonazzi, e col giorno primo aprile prossimo passato rispetto al Piazza. Nella stessa occasione si è riproposto dal medesimo Cittadino Elli la convenzione di ristaurare il sistema di trasportare li Mantici in qualche giorno e Funzioni alle Tribune degli Organi per avere il loro accompagnamento, ritenuto che li detti Organisti si prestino senza alcuna spesa di altro emolumento, o ricognizione. È stato approvato»

1930 SCHULTESIUS, *Memoria sulla Musica da Chiesa*, p. 360: «Nella mia dimora in Milano, così mi scrisse l'anno scorso un mio caro ed intelligentissimo amico Italiano, ho con piacere osservato che l'erudito Maestro Sig. Agostino Quaglia non solo conserva in vigore il buono stile nella Musica ecclesiastica, ma che non permette che i due novelli Organisti eccellenti nella lor Arte, sig. Pietro Piazza, e sig. Ferdinando Bonazzi, si dipartano dal vero stile, inveterato già in quel Duomo, di suonare ognora legato, serio e grave, ed in un modo insomma, come io ho inteso reiteratamente, che seconda veramente la più pura divozione, pietà, e celeste consolazione. In altre chiese non ho avuta la pazienza di trattenermi per tutta intera una Ufficiatura, giacchè le Contraddanze, e Balletti, che eseguivano alcuni imperiti Organisti, erano per me insoffribili nel santo luogo».

organista della sussidiaria di S. Nazaro in Pietrasanta,¹⁹³¹ nel 1812 quello di S. Maria Beltrade e nel 1814 interruppe il rapporto con la chiesa di S. Maria Podone. Manterrà sino in tarda età la direzione della cappella di S. Stefano in Brolo e sino alla morte gli incarichi in seminario e in S. Sepolcro, giacché risiedeva all'ombra dei campanili della chiesa. Maturati oltre quattro decenni di servizio ininterrotto presso la cattedrale, nel 1836 – lasciata anche la direzione della cappella di S. Stefano – Ferdinando Bonazzi inoltrò per la prima volta la richiesta di giubilazione dall'incarico di primo organista del Duomo.¹⁹³² Saranno necessari altri cinque anni, il conforto di un certificato medico¹⁹³³ e la promessa di lasciare il posto a Carlo Boniforti (1818-1876), allievo della scuola della cattedrale ed erede naturale di Bonazzi, per convincere gli amministratori della fabbrica a giubilare l'anziano organista.¹⁹³⁴ Dopo aver fatto testamento il 9 dicembre 1840 Bonazzi poteva godersi una cospicua pensione di più di 1600 lire annue accordatagli dalla Fabbrica del Duomo e dalla Cappella di Corte.¹⁹³⁵ La morte, per causa naturali, lo colse il 18 novembre 1845 nella sua casa in via della Biblioteca 3146 alla ragguardevole età di 81 anni. La notizia del decesso del decano dei maestri di Cappella milanesi venne annunciata con un necrologio sul numero del 23 novembre della *Gazzetta Musicale di Milano*.¹⁹³⁶ L'epigrafe posta sulla facciata della chiesa di S. Satiro in occasione delle esequie celebrate il 20 novembre alla presenza di molti musicisti della città, di una folta rappresentanza del clero e dei colleghi della cappella del Duomo, riproposta nel 1888 nel volume dedicato ai benefattori dell'Ospedale Fatebenefratelli – cui Bonazzi legò un ingentissimo lascito di 73.000 lire italiane,¹⁹³⁷ – ritrae a tutto tondo la personalità dell'uomo e dell'artista Bonazzi: parco, liberale, integerrimo

1931 ASDM, Fondo archivistico di S. Nazaro Pietrasanta, f. "Personale": «Le mie occupazioni, e la scarsezza de' Supplenti Organisti mi obbligano con mio Sommo dispiacere a rinunciare la carica d'Organista, e Maestro di Cappella della Chiesa di S. Nazaro alla Pietra Santa: Prego pertanto V. Sig.a Riv.ma degnarsi comunicare tale mia risoluzione alla rispettabilissima Congregazione, e concedermi la dimissione per il principio del prossimo futuro anno 1806 porgendo ed a Lei, ed a tutta la Congregazione infinite scuse della mia sin d'ora usata servitù non già per mala volontà, ma per sola mancanza de' mezzi».

1932 AVFD AS404BIS-F17-N07-A-1836-05-13: «Rispettabilissima Amministrazione della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. Col giorno 29 Xbre 1836 va a compiersi il quarantunesimo anno di servizio del sottoscritto nella sua qualità di Primo Organista di codesta Metropolitana, come ne fa piena prova la qui unita copi autentica della relativa Ordinazione di codesta Veneranda Fabbrica del 29 Xmbre dello scorso anno 1795. L'avanzata età, e la vacillante salute del Supplicante l'obbligano ad implorare da codesta Rispettabilissima Amministrazione la intera sua giubilazione, che della grazia».

1933 AVFD AS404BIS-F17-N14-A-1840-10-15: «Certifica il sottoscritto che il Sig. Bonazzi Ferdinando, Organista della Metropolitana di questa Città, è ammalato da qualche tempo di tosse con catarro, di tremori universali, di incurvatura della spina dorsale con notevole infeeolimento delle forze muscolari: cuali (sic!) infatti mali non più suscettibili di cura, perché prodotti, e mantenuti dalla sua età avanzata, rendendo quindi il Sig. Bonazzi inabile a continuare il regolare di lui impegno delle proprie incombenze, giudico lo stesso meritevole di quiescenza».

1934 AVFD AS404BIS_F17_N08_A_S.D: «L'avanzata età che oltrepassa il Settantesimo sesto anno del primo Organista il Sr. Ferdinando Bonazzi per cui va a rendersi inabile al servizio della Cappella Musicale nel quale s'è resto sempre commendevole per il decorso di quarantatré anni: trentasei in qualità d'Organista stabile, e sette come gratuito supplementario futurista lo rendono meritevole, che s'aderisca alla supplica del medesimo presentata a questa Amministrazione di metterlo in istato di quiescenza non senza però insinuargli, che abbia prestarsi in caso di bisogno compatibilmente collo stato di sua salute. A tal effetto pertanto affine di combinare le viste economiche e per rivedere insieme sia l'oggetto idoneo al miglior servizio sarei d'avviso di far passare l'attuale secondo Organista all'Organo del primo Coro ritenendo però l'attuale stipendio sino alla mancanza del primo Organista il Sr. Bonazzi, e nominasi come Organista del secondo Coro il Sr. Carlo Boniforti, già allievo di questa scuola di Canto, soggetto primamente conosciuto dal Sr. Maestro, ed agli Organisti stessi come ne fanno fede gli attestati che sono uniti alla di lui Supplica per la di lui sperimenta perizia pratica, avendo supplito ei medesimo anche in funzioni di qualche impegno, e che altresì ha dato saggio di buon compositore di musica avendo parlato di lui i pubblici Fogli. Qualità che fu sempre richiesta in questi organisti assegnandovi per ora l'annuo stipendio di £400 fino tanto che si verifichi la vacanza».

1935 *Elenco di Benefattori degli Ospedali Fatebenefratelli*, pp. 94-5.

1936 *Gazzetta Musicale di Milano* del 23 novembre 1845: «Con dolore dobbiamo annunziare che Ferdinando Bonazzi, in questa sua patria non solo pel valore artistico ma ben anco per le rare qualità intellettuali e di cuore altamente stimato, il giorno 18 corrente cessò di vivere, oltrepassata la grave età di ottanta anni. Egli emerse siccome eccellente suonatore d'organo e corretto compositore di musica sacra. Per lungo tempo onorevolmente occupò il posto di primo organista del Duomo. Ben pochi lo poterono eguagliare nel suonare legato e fugato e nel preludiare; da tutti venne qualificato quale sostegno del profondo, grandioso e mistico genere che tanto bene nel sacro tempio conviensi al più vasto di tutti gli strumenti musicali. Giovedì nella chiesa di S. Satiro i cantori della cappella del Duomo, accompagnati dall'egregio maestro Piazza, resero omaggio all'ottimo collega. In questa mattina poi nella chiesa di S. Sepolcro altri cantanti devote preci a Dio innalzarono per la di lui anima».

1937 *Elenco di Benefattori degli Ospedali Fatebenefratelli*, p. 95: «A Ferdinando Bonazzi / pio e dotto maestro organista / raro esempio di costante amicizia / per bontà di cuore e facile cortesia / per candore modestia amabilità / carissimo a quanti il conobbero / che / in celibe stato modello d'illibato costume / la lunga vita di 81 anni / tutta consacrò al culto divino / il

nei costumi e vero cristiano, mise a frutto il patrimonio cumulado con onestà e previdenza¹⁹³⁸ beneficiando uno dei nuovi ospedali milanesi.

Ferdinando Bonazzi non lasciò solo un'eredità materiale all'Ospedale Fatebenefratelli ma anche una schiera di allievi che perpetuarono nei decenni centrali dell'Ottocento la lezione classicheggiante del dotto maestro, avverando con docenze e discepolanze una catena ininterrotta che vivificava l'estetica galante e la rigosità di Fioroni sino all'Ottocento inoltrato. Fra i musicisti noti che si formarono con l'organista del Duomo si annoverano Carlo Boniforti,¹⁹³⁹ Antonio Benedetto Giussani, Francesco Pagani,¹⁹⁴⁰ Gaetano Nava¹⁹⁴¹ e Stefano Ronchetti Monteviti (1814-1882).¹⁹⁴²

9. Paolo Bonfichi (1769-1840)¹⁹⁴³

Paolo Bonfichi nacque a Livraga (LO) il 17 dicembre 1769 e, dopo l'esordio da autodidatta, approfondì la propria formazione musicale a Parma, dove entrò nell'ordine dei servi di Maria, e a Roma distinguendosi come autore di musica per la liturgia e oratori destinati alla Chiesa Nuova degli oratoriani di S. Filippo Neri. Con le soppressioni degli ordini religiosi imposta dai francesi si ritirò come sacerdote secolare a Milano dal 1806 aspirando alla posizione di censore del nuovo conservatorio di musica. Pur componendo per corrispondenza partiture che sarebbero state eseguite nella Roma papalina negli anni della restaurazione, Bonfichi non si mosse da Milano dove, sebbene non avesse ottenuto incarichi al conservatorio – a causa, probabilmente, del suo stato clericale in un regime ostentatamente laicista – divenne responsabile dell'istruzione nel Lombardo-Veneto austriaco e tenne per vent'anni i posti di maestro di cappella delle chiese di S. Maria dei Servi e S. Marco. L'archivio parrocchiale della chiesa di S. Marco conserva nel proprio fondo musicale partiture autografe di Bonfichi riferibili alle devozioni praticate nella popolosa parrocchia di Brera nel secondo decennio dell'Ottocento: oltre a musiche per la festa patronale si sono conservate cantate per la festa della Madonna della Cintura e per la devozione al Crocifisso miracoloso un tempo collocato nella chiesa monastica di S. Prassede.¹⁹⁴⁴ Insieme a Carlo Bigatti fu protagonista della *scandalosa* funzione allestita in S. Marco il 22 novembre 1818 in onore di S. Cecilia, patrona dei musicisti, nella quale fu eseguito un mottetto teatrale composto da Bonfichi che, secondo l'"anonimo" estensore Nicolò Eustachio Cattaneo – era tanto stridente col contesto ecclesiastico che

ricco patrimonio con probità acquistato / morendo lasciava agli infermi / l'eredità per testamento / i beneficiati nella riconoscenza / i colleghi con segno di stima e d'amore / implorano da Dio pace e riposo».

1938 La fortuna economica di Ferdinando Bonazzi si basa non solo sui proventi dell'attività musicale nelle chiese di Milano ma anche su un patrimonio immobiliare oculatamente gestito: la *Gazzetta di Milano* del 28 maggio 1828 menziona una controversia giudiziaria che vide Bonazzi vincere contro alcuni locatari di beni immobili di sua proprietà nella città di Pavia.

1939 MICHELE CARLO CAPUTO, *Annuario generale della Musica*, Napoli, De Angelis 1875, p. 48: «Boniforti Carlo, professore di armonia, contrappunto e fuga al R. Conservatorio di Musica di Milano, è nato ad Arona (provincia di Novara) nel [1811]. Trasferitosi a Milano con la famiglia, il giovane Carlo fece tutt'i suoi studi musicali con Ferdinando Bonazzi, primo organista della Metropolitana e Maestro di Cappella dell'I. R. Palazzo di Corte, e nel 1841 succedette in tali al suo maestro quando questi fu giubilato. Dopo tre anni, a causa della gravezza del servizio e bramando seguir la carriera di compositore teatrale, il Boniforti ritenne il solo ufficio della Chiesa di Corte, che occupa tuttora riconfermatovi nel 1859 da Vittorio Emanuele».

1940 Seppur in anni diversi, Antonio Benedetto Giussani e Francesco Pagani furono allievi della scuola della cappella della cattedrale dove si formarono con Agostino Quaglia e Ferdinando Bonazzi.

1941 FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici*, Enrico Dalmazzo, Torino 1860, pp. 355-56: «Nava Gaetano. Figlio di Antonio Maria, già valente suonatore di chitarra francese, maestro di canto e buon compositore di musica, nacque in Milano il giorno 16 maggio 1802. Avviato di buon'ora alle scuole elementari, il padre suo lo applicava modestamente alla musica. Uno stimabile vecchierello, Luca Marchesi organista, gli dava i primi rudimenti di pianoforte; indi un Giovanni Rotondi, poi un Pietro Almasio, e qualche altro succedevansi di mano in mano che il giovinetto Nava veniva sviluppando meglio la sua inclinazione per l'arte musicale. Più tardi applicossi anche al solfeggio ed all'accompagnamento numerico sotto la direzione dell'Uboldi, e di Ferdinando Bonazzi, cantore il primo e distinto organista della Metropolitana il secondo»

1942 LODOVICO MELZI, *Cenni sul Regio Conservatorio di Milano*, Ricordi, Milano 1878, tomo V, p. 30.

1943 FRANCO C. RICCI, *Bonfichi, Paolo*, in DBI.

1944 PESTALOZZA, *Storia di una devozione: il crocifisso miracoloso di Santa Prassede a Milano*.

sarebbe mancato solo un applauso finale e il grido «bravo, bis!» al tenore per credere di essere all'opera.¹⁹⁴⁵ Come non bastasse, Cattaneo contesta l'eccesso di zelo del maestro di cappella di S. Marco che guastò l'esecuzione del mottetto affidata a un'orchestra di professionisti (il primo violino era Alessandro Rolla) battendo pedantemente e rumorosamente la *solfa*.¹⁹⁴⁶ Bonfichi fu anche organista virtuoso, progettista¹⁹⁴⁷ e collaudatore di organi,¹⁹⁴⁸ oltre ad essere uno dei corrispondenti di Giuseppe Serassi nelle *Lettere sugli Organi*: nel 1819 compose un concerto per organo e orchestra,¹⁹⁴⁹ per l'inaugurazione del nuovo organo Amati della chiesa di S. Maria dei Servi di cui era maestro di cappella.¹⁹⁵⁰ Alla morte di padre Stanislao Mattei (1825) il musicista tentò di concorrere per il posto di maestro di cappella della basilica di S. Petronio di Bologna ma la successione già designata non permise lo svolgimento di un regolare concorso: a Bonfichi, che fece ricorso presso il papa, furono offerte le direzioni della Cappella Giulia in S. Pietro o della cappella del santuario della Santa Casa. Il musicista scelse di trasferirsi a Loreto ove rimase alla guida della cappella musicale lauretana dal 1829 al 1839, per ritirarsi poi negli ultimi mesi di vita a Lodi, dove morì il 29 dicembre 1840.

10. Carlo Borroni (1680ca-† post 1747)

La prima attestazione di Carlo Borroni risale al 1703, quando concorre per il posto di maestro di cappella della collegiata di S. Stefano in Brolo senza vincere la 'ballottazione' in cui gli viene preferito Giuseppe Scaccabarozzi.¹⁹⁵¹ Nel 1720 ottiene la promessa della successione per 'futura' alla direzione della cappella musicale della basilica di S. Ambrogio, prestandovi servizio gratuitamente fra il 1720 e il 1724 ogni qualvolta il maestro titolare, Domenico Ambrogio Bramante, fosse impossibilitato ad intervenire personalmente;¹⁹⁵² accolta la richiesta di giubilazione presentata da Bramante nel 1726, Borroni non ottenne la futura ma gli fu preferito Giovanni Battista Sammartini.¹⁹⁵³ Carlo Borroni è documentato nel 1720 come organista della cappella reale¹⁹⁵⁴ e nel 1747 concorre invano per il posto di maestro di cappella del Duomo.¹⁹⁵⁵ Benché alcune fonti lo segnalino come maestro di Giovanni Battista Sammartini,¹⁹⁵⁶

1945 *Lettera critica di un dilettante di musica*: «Venendo alla musica della cantata, io vi parlerò francamente. Prescindendo sempre dal carattere sacro che non avea, essa mi piacque e fu gradita anche da tutti. Tutti mi fecero persuaso che quella era la miglior cosa udita fino allora. Essa mi parve di fatti una felice combinazione di reminiscenze teatrali, legate insieme con facilità, con chiarezza e con gusto, ed applicate alle parole, per quanto mai si poteva, da un maestro che non voleva o non sapeva adottar altro genere che il teatrale. Così pareva quella cantata un centone composto delle più belle idee di Cimarosa, di Paisiello, di Sarti e di tanti altri. Il gusto regnava sempre, la fantasia, la creazione non mai. Mi pareva di essere al teatro della Scala; fuorché m'annojava un po' meno. I ritornelli, i recitativi, l'istromentatura l'andamento della composizione, le melodie, tutto ricordava le scene e le quinte. La bella voce di Remorini spaziava maestosa fra le volte del Tempio e faceva contrasto con l'esile e non sempre intonata di un evirato cantore ch'io non conosceva e di cui mi fu poscia detto il nome. Cantava in quella composizione anche un tenore, e così quella cantata era a una, poi a due, poi a tre voci. Il maestro ebbe campo di sfoggiare tutti gli spedienti dell'arte, egli non usò che quelli del gusto; la musica sacra ammette l'artificio più della teatrale, ma il maestro non volle o non seppe attenersi che al genere della seconda. Finita quella cantata alla quale, per far parere agli uditori di seder davvero al teatro, non mancava che un battimento di mani frammisto alle grida del bravo, bravissimo; dopo un breve riposo s'intonò una sinfonia».

1946 *Lettera critica di un dilettante di musica*.

1947 CSB, 114 BoP e CSB 115 BoP: in due lettere degli inizi del 1814 Paolo Bonfichi discute questioni di tecnica organaria con Giuseppe II Serassi in vista dell'edificazione del nuovo organo della collegiata di S. Tomaso in Terramara in città.

1948 CSB, 119 BoP: nel 1820 i fratelli Serassi invitano Paolo Bonfichi a collaudare il nuovo organo della cattedrale di Piacenza. CSB, 121 BoP: il 19 aprile 1824 Paolo Bonfichi collauda il restauro dell'organo Serassi della chiesa prepositurale di S. Eustorgio di Milano.

1949 I-Mc A.42.9.12.

1950 CSB, 118 BoP: «Ora si stà mettendo un'organo nuovo grande con Eco nella Chiesa dei Servi sul Corso, che si è di nuovo restaurata nell'interno. I fabbricatori sono gli Amati di Pavia e di Monza. Vedremo come riuscirà. Il giorno 22. Del corrente si aprirà la Chiesa con grossa musica, ed io farò un concerto d'organo scritto a posta. Tanti saluti a tutta la vostra famiglia: addio».

1951 ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni capitolari.

1952 ASMi, ArFR, b. 122.

1953 ASMi, ArFR, b. 122.

1954 ASMi, ArFR, b. 122.

1955 *Sammartini e il suo tempo*, p. 18 e *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, p. 131.

1956 ADRIANO BASSI, *La musica in Lombardia nel 1700: salotti, teatri, associazioni*, Forni, Bologna 1992, pp. 58-9.

essendone stato predecessore alla ‘futura’ della cappella di S. Ambrogio, la notizia non è comprovata da fonti archivistiche. Negli anni '30 fu invece maestro di cembalo del conte Giorgio Giulini.¹⁹⁵⁷

11. Don Carlo Camillo Bramante (1640ca-post 1703)

I fratelli don Carlo Camillo e Domenico Ambrogio Bramante operarono come maestri di cappella in città fra la seconda metà del XVII secolo e i primi decenni del successivo. Don Carlo Camillo Bramante risulta in attività come maestro di cappella e organista in varie chiese di Milano per quasi mezzo secolo fra il 1657 e il 1703. Nel 1657 partecipa, vincendolo, al concorso per l'assegnazione del posto di maestro di cappella e organista della chiesa di S. Maria Beltrade, ove rimane in carica certamente sino al 1680, avendo la meglio su Francesco Fumasio e Francesco Gariboldi.¹⁹⁵⁸ Due anni più tardi subentra a Fumasio come maestro di cappella e organista della chiesa domenicana di S. Maria delle Grazie.¹⁹⁵⁹ Resse la cappella della chiesa del Luogo Pio di S. Giuseppe in Porta Nuova dal 1686 al 1703¹⁹⁶⁰ e nel 1671 dichiara di essere «iam a multis annis» organista della chiesa di S. Sepolcro, partecipando per devozione alla spesa necessaria alla realizzazione delle statue argentee dei SS. Ambrogio e Carlo che decorano l'altare maggiore del Duomo.¹⁹⁶¹ Nel 1659 il musicista riceve dal conte Vitaliano Borromeo la commessa di alcune musiche per un *Prologo* che sarebbe stato allestito nel giardino della villa di delizia dell'Isola Bella; per interessamento del Borromeo ottenne, fra gli anni '50 e '60, anche il posto di maestro di cappella della chiesa di S. Francesco Grande.¹⁹⁶²

12. Domenico Ambrogio Bramante (1660ca-1730ca.)

Fratello maggiore di Carlo Camillo, Domenico Ambrogio, di stato laico, nel 1695 è attestato come maestro di cappella della basilica porziana di S. Vittore al Corpo dal libretto dell'oratorio *La sterilità felice*, eseguito quell'anno nella collegiata di S. Stefano in Brolo a conclusione dell'ottavario in onore di S. Anna. Fra il 1696 e il 1726 fu maestro di cappella della basilica di S. Ambrogio; «attesa l'età molto avanzata e varie altre indisposizioni corporali»¹⁹⁶³ ottenne la giubilazione nel 1726 morendo verosimilmente poco dopo. Interpellato come giudice nel concorso per l'elezione del nuovo maestro di cappella del santuario di S. Maria presso S. Celso, nel 1697 trasmette il suo giudizio al capitolo dei delegati via lettera da Brescia.¹⁹⁶⁴ Potrebbe essere lui il 'Bramantino' – forse così soprannominato per distinguerlo dal fratello maggiore don Carlo Camillo – che nel 1694 prese parte alla composizione del centone *Arione* per il compleanno dell'imperatore Leopoldo I;¹⁹⁶⁵ salvo un improbabile caso di omonimia, il musicista milanese dovrebbe essere il «sig. Ab. Domenico Ant. Bramanti» che compose il libretto dell'oratorio *Jezabelle*¹⁹⁶⁶

1957 BRUSA-ROSSI, *Sammartini e il suo tempo*, p. 18

1958 ASMi, AmFR, b. 1555.

1959 ASMi, ArFR, b. 1401.

1960 MARNI, *Storia della Musica nel santuario di S. Giuseppe in Milano*.

1961 *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, XVI (1969), p. 261. Don Carlo Camillo Bramante, che si qualifica come organista della chiesa di S. Sepolcro già da molti anni, nel 1689 partecipa per devozione ai SS. Ambrogio e Carlo alla spesa per la costruzione delle due statue argentee poste ai lati dell'altare maggiore del Duomo.

1962 CARPANI, *Drammaturgia del comico*, pp. 52-54.

1963 ASMi, ArFR, b. 122: «Attesa l'età molto avanzata e varie altre indisposizioni corporali, a quali si trova sottoposto il S. Bramante, già da molto tempo Maestro di Capella e Organista di questa Insigne, Imperiale Basilica, non potendo senza grave incomodo esercitare personalmente la sua carica, il S. Gian Batt. Martno molto celebre in simile professione fattosi preventivamente proporre e raccomandare personalmente dal Conte Thaun figlio di S. Eccell.za il Sig. Conte Governatore, e dal Generale Valsatt».

1964 ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, f. "Musica e cantanti in genere al 1800".

1965 QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, pp. 516-17.

1966 *Jezabelle. Oratorio sacro da cantarsi nella chiesa di S. Appollinare nuovo di Ravenna per la solenne festa del glorioso taumaturgo S. Antonio di Padova, ecc., nell'anno 1730 il dì 13 giugno. Compositore della poesia il sig. ab. Domenico Ant. Bramanti, della musica il p. Alessandro Salvolini min. conv. maestro di cappella della S. Metropolitana di detta città*, Anton-Maria Landri, Ravenna 1730.

musicato dal francescano padre Alessandro Salvolini, maestro di cappella della cattedrale di Ravenna, ed eseguito per la festa di S. Antonio di Padova del 1730 nella chiesa di S. Apollinare di quella città.

13. Paolo Brambilla (1787-1849)¹⁹⁶⁷

Nato a Milano nel 1787, Paolo Brambilla si formò a Napoli e rientrò in città dove dal 1807 è indicato come maestro di cappella della chiesa di S. Simpliciano. Fecondo autore di opere buffe, i suoi lavori vennero messi in scena in vari teatri dell'Italia settentrionale: *L'apparenza inganna, o sia il portantino* (Varese 1811), *Il barone burlato* (Milano, Teatro Re 1816), *L'idolo birmanno, o sia il trionfo del bel sesso* (Verona 1817) e *Il carnevale di Venezia* (Torino 1819); fra il 1820 e il 1822 fu maestro al cembalo al Teatro Re, nel 1823 al Teatro Carcano. All'attività operistica e didattica come affermato insegnante di canto il Brambilla affiancò quella di maestro di cappella, mantenendo sino alla morte l'incarico in S. Simpliciano e guidando la cappella di S. Tomaso in Terramara nel triennio 1844-1846. *Il Pirata* del 1 settembre 1841 recensisce la messa da requiem celebrata nella chiesa cittadina di S. Maria dei Servi per Luigi Vestri (1781-1841), il più celebre attore drammatico del tempo, con musiche di Brambilla,¹⁹⁶⁸ il medesimo periodico nel numero del 6 ottobre 1846 ragguaglia circa la messa solenne con musiche del locale maestro di cappella approntata in S. Tomaso in Terramara per la festa della Madonna del Rosario.¹⁹⁶⁹ La voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, rifacendosi alla raccolta compilativa di Giovanni Masutto,¹⁹⁷⁰ colloca la morte di Paolo Brambilla nel 1838, tuttavia i duplicati dei registri dei sacramenti della parrocchia milanese di S. Maria della Passione ne annotano il trapasso il 5 febbraio 1849.¹⁹⁷¹

14. Giovanni Battista Brevi (1650ca.-1735)¹⁹⁷²

L'individuazione della città natale del Brevi resta ancora una questione aperta: la vulgata di natali milanesi sembra essere smentita da Giuliano Petteni, più propenso a rintracciare ascendenze bergamasche della famiglia Brevi supportando le proprie affermazioni con i primi incarichi professionali del musicista che, nella seconda metà degli anni '70 del Seicento, è attestato come organista della basilica di S. Maria Maggiore a Bergamo.¹⁹⁷³ La biografia di Giovanni Battista Brevi viene ricostruita da Petteni utilizzando le scarse informazioni stampate sui frontespizi dei libretti dei molti oratori sacri che gli sono sopravvissuti: documentazione archivistica e fonti a stampa concordano sulla data di approdo milanese del musicista bergamasco che, lasciato nel 1694 l'incarico di organista della Cattedrale di Bergamo, venne assoldato come maestro di cappella delle prestigiose chiese conventuali di S. Francesco Grande e S. Maria del Carmine. In quarant'anni di carriera milanese questo compositore fu maestro di cappella delle chiese di S. Antonio Abate, S. Dalmazio, S. Fedele, S. Francesco Grande, S. Marcellino, S. Maria del Carmine, S. Maria della Visitazione, della Congregazione del SS. Entierro e del Collegio Elvetico. Le voci del *Dizionario Biografico degli Italiani* e del *New Grove of Music* dedicate a Giovanni Battista Brevi non riescono a individuarne l'anno di morte e si limitano a raccogliere, quale ultimo riscontro bibliografico sul suo conto,

1967 CLARA GABANIZZA, *Brambilla, Paolo*, in DBI.

1968 *Il Pirata* del 1 settembre 1841: «La musica che vi si produceva dovevasi al maestro Paolo Brambilla, il cui nome, quando si parla di musica sacra, è un elogio, interpretavano le sue squisite ispirazioni, improntate di tutta quella mestizia e sublimità di concetti che la Religione addomanda, alcuni artisti e dilettanti [...] Il Miserere toccò i cuori e li eccitò alle lagrime. Toccante, di un effetto magico, si fu un coro di fanciulli; né il professore Merighi, cogli a solo del suo potente Violoncello, lasciò di andare al solito gli spettatori [...]».

1969 *Il Pirata* del 6 ottobre 1846: «Domenica nella nostra chiesa di S. Tommaso, per celebrare la Festa del SS. Rosario, si cantò una Messa del M^o Paolo Brambilla, il cui solo nome è un elogio. Tra i versetti del Gloria trovammo di ammiranda fattura il Qui sedes e il Quoniam ed il mottetto in italiano: il M^o Brambilla ha voluto mostrare di nuovo quant'egli sia innanzi nell'arte sua, e come in così difficile arriego sia meritevole di sedere al fianco dei Generali, dei Mayr, dei Mercadante e dei Coccia».

1970 GIOVANNI MASUTTO, *Maestri di Musica italiani del XIX Secolo*, Venezia, Cecchini 1884, p. 29: «Nel 1838 morì a Milano, lasciando una figlia che rifiuse per molti anni fra le più festeggiate prime donne d'Italia».

1971 ASDM, Sezione VIII, Duplicati dei registri della parrocchia di S. Maria della Passione.

1972 SERGIO MARTINOTTI, *Brevi, Giovanni Battista*, in DBI e SERGIO MARTINOTTI, *Brevi, Giovanni Battista*, in NGMo.

1973 GIULIANO PATTENI DONATI, *L'arte della musica a Bergamo*, Banca popolare Mutua di Bergamo, Bergamo 1930, p. 53.

la stampa veneziana dei *Tantum ergo* a voce sola del 1725 sul cui frontespizio l'autore si professa «maestro di Capella di molte insigni Chiese di Milano».¹⁹⁷⁴ Un documento della Confraternita milanese del Carmine trascritto da Fulvia Rizzato dirime la diatriba sull'anno del decesso del maestro di cappella, rivelando che un esordiente Giovanni Battista Sammartini chiese ed ottenne la futura per la cappella musicale del Carmine nel 1722 ma dovette attendere sino al 1734 per subentrare titolarmente al Brevi che morì soltanto nel 1735;¹⁹⁷⁵ l'avvicendamento fra Brevi e Sammartini non si ebbe solo al Carmine ma anche, dieci anni prima, in S. Fedele. La cronologia degli incarichi ecclesiastici ricoperti a Milano da Giovanni Battista Brevi si ricava non solo dai documenti d'archivio ma anche dalle edizioni a stampa delle sue composizioni sacre che fra il 1696¹⁹⁷⁶ e il 1725 pubblicò dapprima a Modena e poi a Venezia e dai libretti degli oratori che compose per Milano: *I funerali del Redentore* (1706), *L'innocenza difesa* (1708), *Davide al Tibirinto*, *Il depositario della divina onnipotenza* e *I sacri amplessi* (1709), *La sacra tragedia* (1713),¹⁹⁷⁷ *Cantate nella difesa generale di filosofia* e *Il dolore delli tre abbandoni* (1715).

15. Giovanni Battista Busti (1680ca-1747)

Giovanni Battista Busti concorse una prima volta per il posto di organista del Duomo vacante nel 1706 per la morte di Carlo Domenico Bugatti presentandosi come maestro di cappella della chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo e della Congregazione de' Cavalieri ospitata dai gesuiti di S. Fedele.¹⁹⁷⁸ Riuscì ad approdare in cattedrale soltanto nel 1716 alla giubilazione di Paolo Magni, primo organista e maestro di cappella di corte. Dal 1708 al 1733 Busti fu maestro di cappella della chiesa parrocchiale di S. Carpofo, dove aveva a disposizione otto musicisti e otto strumentisti che nelle solennità eseguivano musica policorale.¹⁹⁷⁹

16. Don Lodovico Caimo (16.-post 1701)

Presbitero milanese appartenente all'illustre casato dei Caimo, don Lodovico fu maestro di cappella della collegiata di S. Giorgio al Palazzo almeno fra il 1692, anno in cui figura nella miscellanea *Sacre armonie a voce sola* stampata a Milano da Francesco Vigone,¹⁹⁸⁰ e il 1701. Dal libretto dell'oratorio *Il trionfo della grazia* eseguito nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala in onore di S. Agostino si apprende che nel primo decennio del XVIII secolo don Lodovico Caimo era contemporaneamente maestro di cappella della collegiata di S. Giorgio al Palazzo e della chiesa degli agostiniani scalzi.

1974 *Tantum Ergo a voce sola Consagrati al merito impareggiabile in occasione de' suoi gloriosissimi Imenei dell'Illustrissimi Signori Il Signor Marchese D. Lorenzo Galeazzo Trotti, Signora Marchesa D. Paola Simonetti Trotti da Gio: Battista Brevi Maestro di Capella in molte insigni Chiese di Milano. Libro Primo. Opera Nona*, Fortuniano Rosati, Venezia 1725.

1975 RIZZATO, *La confraternita del Carmine*, p. 238. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a MATTEO MARNI, *Storia della Musica nella Chiesa di S. Maria del Carmine di Milano*, «Analecta Disjecta», II (2021) (1-7), pp. 1-6.

1976 *I Delirii d'Amor Divino. Cantate Morali a voce sola Consecrate alle Glorie Immortali dell'Illustrissimo, e Reuerendissimo Monsig.re Federico Caccia Nonzio Apostolico alla Maestà del Re' Catolico, et Arcivescovo di Milano da Gio: Battista Brevi Maestro di Capella dell'insigne Basilica di S. Francesco, e del Carmine in Milano. Libro Primo. Opera Quinta*, Fortuniano Rosati, Modena 1696; *La Devotione Canora. Motetti a voce sola Consagrati al Merito Souragrande dell'Illustrissimo Signor Conte Vitaliano Biglia Marchese del S. R. Impero, Conte di Saronno, Feudatario della Gerola, Mezzana, Guazora, e Campalestro, Signore di Caidate, Albizzate, e sue Pertinenze, e di Fersino, &c. da Giovanni Battista Brevi Maestro di Capella dell'Insigne Basilica di S. Francesco, e dell'Illustre Chiesa di S. Fedele della Compagnia di Gesù, e del Carmine in Milano*, Fortuniano Rosati, Modena 1699; *Delirii d'Amor Divino Cantate morali a Voce sola del signor Gio: Battista Brevi Maestro di Cappella nell'Insigne Basilica di S. Francesco, e del Carmine in Milano, Libro Primo. Opera Quinta. Seconda Impressione con aggiunta di due Cantate d'altri Autori*, Antonio Bortoli, Venezia 1706; *Tantum ergo a Voce sola* (1725).

1977 *La sacra tragedia da recitarsi nell'oratorio della beatissima vergine del suffragio diretta dalli RR.PP. Teatini di S. Antonio nel giovedì santo dell'anno 1713 posta in musica, e dedicata alla pietà impareggiabile delli riveritissimi signori dott. Giuseppe Maria Manzoni governatore, Carlo Federico Lazarone, e Bernardino Aglioli assistenti dello stesso oratorio da Gio. Battista Brevi maestro di capella in Milano*, Sitreri, Milano 1713.

1978 *Sei secoli di musica in Duomo*, p. 211.

1979 ASMi, ArFR, b. 526.

1980 *Sacre armonie a voce sola di diversi autori, consacrate al nome immortale dell'Illustriss., et Eccellentiss. Sig. il Sig. Filippo Farsetti, Dignissimo Podestà e Capitano di Crema da Federico Vigoni, Federico Vigoni, Milano 1692.*

17. Vincenzo Canobbio (1756-1832)

La notorietà del «bravo maestro di cembalo Vincenzo Canobbio milanese» – come fu definito da Carlo Gervasoni – deriva dal fatto che questi fu il primo insegnante di musica del più celebre Carlo Bigatti fra il 1786 e il 1793.¹⁹⁸¹ Negli stessi anni Canobbio era organista della collegiata di S. Tomaso in Terramara, nel cui fondo archivistico si è conservata una lunga petizione da questi inoltrata nel 1814 all'amministrazione al fine di essere confermato nel proprio incarico o di ottenere la giubilazione in vista della costruzione del nuovo organo Serassi. Complice la riedificazione dello strumento della chiesa, la fabbrica cercò di interrompere in tutti i modi il contratto con Canobbio auspicando allo stesso tempo che il nuovo strumento venisse suonato da un organista capace di valorizzarne al meglio la variopinta tavolozza timbrica. Il musicista, malato e preoccupato di perdere un sussidio fisso con cui affrontare gli ultimi anni di vita (ma sarebbe sopravvissuto quasi vent'anni a questa supplica inascoltata) giocò un'ultima e disperata carta appellandosi agli amministratori e adducendo come prova di fedeltà il fatto di non aver ceduto alle lusinghe del capitolo di S. Giorgio al Palazzo che lo avrebbe voluto come proprio organista.¹⁹⁸² Nel tentativo di conservare il posto anche una volta costruito il nuovo organo Serassi, Canobbio si rivolse privatamente ad alcuni monsignori del capitolo, senza immaginare che il responsabile del suo allontanamento fosse proprio don Francesco Gervasoni, canonico di S. Tomaso e fratello dell'autore della *Nuova teoria della musica*.¹⁹⁸³ Dissapori sorti nella gestione del patrimonio familiare provocarono la rottura dei rapporti tra i fratelli Gervasoni, tanto che Carlo lamentò a Giuseppe Serassi, costruttore del nuovo organo, di non essere stato informato dal fratello curato di S. Tomaso e questi, dal canto suo, non voleva assumere Carlo (riparato nel mentre a fare il maestro di cappella a Borgo Taro perché il padre l'avrebbe voluto avvocato e non musicista) come successore del licenziato Canobbio.¹⁹⁸⁴ Carlo Bigatti,

1981 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 93.

1982 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, f. "Personale": «Ill.mi Sig.ri Amm.ri, Sono già ventisei anni, ed alcuni mesi, dacché venne in ricorrente incaricato per Organista della chiesa di S. Tommaso in Milano, e che prestossi, giusto il dovere, con tutta l'assiduità e l'attenzione al disimpegno di tale incumbenza, come ne possono far vede i Sacerdoti alla stessa Chiesa addetti. Passato qualche tempo, uno de' Principali fra i Sacerdoti in allora dedicati al servizio della chiesa di S. Giorgio in Palazzo tentò con reiterate istanze di obbligare detto Organista ad assumere somigliante incarico anche per quella Chiesa, ma egli non curando ne' il vistoso interesse ne' la situazione più favorevole per la di lui casa rifiutò assolutamente una tale proposizione per non abbandonare, ne' lasciare imperfetto il suo servizio di quella Chiesa, che egli tanto pregiava, e la quale dimostrossi tanto soddisfatta della di lui persona. Dopo di tutto questo sentesi al presente il sottoscritto intonare all'orecchio di rinunciare spontaneamente a tale incarico, quasi che, o non fosse più capace di sostenerlo, o che la sua condotta ve lo avesse demeritato. Non trovasi quindi egli in grado di prestarsi a tale rinuncia, se non quando venisse assicurato della continuazione del suo onorario tanto per garantire decorosamente la sua condotta dopo il servizio di tanti anni, quanto per assicurare con ciò in parte la sua sussistenza, senza di che ne proverrebbe un sensibile discapito, lusingandosi che non sarà tenuto per ardimentoso, o fuor di proposito un tale progetto essendo esso giustificato dalla consuetudine stante, non lontani [cancellatura] di taluni, a quali anche con molto minor tempo di servizio, venne assegnata l'intera giubilazione. Il Supplicante subordina a codesti Rispettabili Sig.ri Amministratori questi suoi riflessi appoggiati ad una storia di fatto riposando primariamente nella esperimenetata loro saviezza, e bontà, ben persuaso che sapranno nel tempo stesso e garantire il suo decoro, ed assicurare la sua sussistenza. Vincenzo Canobbio Supplicante».

1983 CSB, 364 GeF: «Riguardo poi al Sig.r Canobbio egli è vero che hà rinoncato al posto non per altro Mottivo, se non perché inabilitato a disimpegnare bene le fonzioni trovandosi di presente paralitico, e sarebbe stato messo già da Anni prima in libertà, se io non avessi procurato di scusarlo coll'incolpare l'Organo Cattivo, ed a voce parlerò più diffusamente».

1984 CSB, 359 GeC: «Io ho la disgrazia di avere in Milano un fratello, cioè il Sig.r D.n Francesco Gervasoni Canonico Curato di S.t Tommaso in terra mala, il quale già da qualche tempo mi ha dato a dividere d'aver ben poca o niuna premura tanto per me, che per la mia povera famiglia. Colla pubblicazione del mio Carteggio Musicale ho cominciato a decadere della grazia dello stesso: il motivo è stato perché nell'ultima lettera di tale Carteggio Prima Edizione, ove si parla delle mie vicende, ho mentovato il fallimento del mio primo fratello maggiore, che fu appunto la cagione per cui ho dovuto abbracciare la professione della Musica, avendo perduta la mia sostanza paterna. Il suddetto Sig.r Canonico Curato teme forse, che se io, o qualche mio figlio, si stabilisse i Milano, potesse esser per lui una cosa poco soddisfacente, e poco onorevole. In somma questo mio buon fratello (che io rispetto come religioso di sana morale, ma che d'altra parte io biasimo pe' suoi pregiudizi e petegolezzi nelle vicende politiche) poteva giovarmi in varie circostanze, poteva far avere l'impiego dell'Organo di S.t Tommaso sua Parrocchia al mio figlio, che lo avrebbe disimpegnato al pari di qualunque altro organista di genio; ma invece ha tenuto meco un contegno il più vago, il più curioso. Basta dire solamente, che non si è ne meno degnato di scrivermi, che nella sua Chiesa si faceva un nuovo Organo: questo posto in opera, mi fu notificato da diversi amici; ma egli contro ogni urbanità si guardò bene di farmene alcun cenno, e ne meno poi di fare alcun invito né a // me, né al figlio per venire a suonarlo, od almeno a sentirlo! Io non mi curo

allievo devoto, conservò la memoria del suo antico maestro rilevando, forse acquistando come segno di carità e concreto sovvenire, una ventina di partiture autografe di Canobbio che sono state depositate nell'archivio del santuario di S. Celso. Le datazioni vergate sui manoscritti risalgono anche ad anni in cui Canobbio non era ancora organista della collegiata di S. Tomaso, comprovandone l'attività e il servizio presso altre chiese della città che non è stato possibile individuare.

18. Giovanni Cantù (17.-1769)

Il libro delle ordinazioni capitolari della collegiata di S. Tomaso in Terramara annota il 2 marzo 1769 la morte del maestro di cappella della chiesa, Giovanni Cantù; lacune nella conservazione del patrimonio archivistico non consentono di risalire al contratto di assunzione per circoscrivere il *terminus post quem* il musicista fu assunto.¹⁹⁸⁵ Le più antiche notizie sul suo conto risalgono al 1740 quando concorse per il posto di organista in Duomo senza essere eletto.¹⁹⁸⁶ Dagli archivi e dalle fonti non riemergono altre menzioni sino al 17 giugno 1754 quando diresse proprie composizioni per la messa solenne e il vespro in onore di S. Giovanni Nepomuceno che si celebrarono in S. Francesco Grande,¹⁹⁸⁷ mentre nei primi giorni di settembre gli fu affidata la commissione delle nuove musiche eseguite a «più Cori di Musica, e Sinfonia intervenuti per le solenni funzioni di consacrazione e apertura del rinnovato oratorio di S. Bernardino alle Ossa».¹⁹⁸⁸ Il libretto dell'oratorio *L'incorrotto cadavere di S. Francesco di Paola*¹⁹⁸⁹ presenta Cantù come maestro di cappella delle chiese di S. Francesco di Paola, S. Vittore al Corpo, S. Tomaso in Terramara, SS. Cosma e Damiano alla Scala, S. Girolamo, S. Protaso ad Monacos e S. Carpofo, benché l'esemplare superstite non rechi l'indicazione dell'anno. L'almanacco *Milano Sacro* conferma quanto stampato sul frontespizio del libretto registrando fra il 1761 e il 1769 il musicista come maestro di cappella dei SS. Cosma e Damiano alla Scala, S. Francesco di Paola, S. Tomaso in Terramara e S. Vittore al Corpo. Biblioteche musicali italiane, svizzere, tedesche e ceche conservano partiture di Cantù che, pur a fronte di una scrittura a parti reali, mediante l'adozione di espedienti quali effetti d'eco o imitazione fra famiglie di strumenti differenti lasciano intuire un funzionamento adeguato anche in regime di collocazione stereofonica sui poggioli o sulle cantorie posticce.¹⁹⁹⁰

19. Bartolomeo Castelli (1640ca-post.1697)

Bartolomeo Castelli fu capostipite di una stirpe di musicisti meneghini attivi fra la seconda metà del Seicento e gli anni '60 del Settecento. Nel 1679, qualificato come maestro di cappella della basilica di S. Vittore al Corpo, è membro dell'Accademia Armonica degli Erranti ospitata a Pavia nel Palazzo

di simili ostentazioni, anzi vorrei poter convincere il suddetto mio fratello Curato della buona pace, e dell'amore che a lui professo, non che della decisa volontà dell'animo mio di corrispondere seco lui in qualunque incontro sempre più bene»

1985 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

1986 *Sei secoli di musica in Duomo*, p. 43.

1987 *Ragguagli di Varj Paesi* del 3 luglio 1754: «Giovedì scorso 17 dello scaduto Mese nell'Insigne basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, preceduto il Consueto Triduo, la solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga. [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Signor Cantù Maestro di Cappella di questa Città. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannoni, e triplicata de' Fucili di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Veters, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con benedizione del SANTISSIMO SACRAMENTO».

1988 *Ragguaglio del solenne triduo celebrato nel mese di settembre dell'anno MDCCLIV*.

1989 *L'incorrotto cadavere di S. Francesco da Paola dagli eretici Ugonotti abbruciato col fuoco di croci e di crocefissi. Componimento drammatico sagro da cantarsi in Milano nella chiesa de' RR.PP. Minimi nel solenne ottavario solito celebrarsi ad onore del detto santo. La musica è del sig. Giovanni Cantù maestro di capella della detta chiesa, della Basilica Porziana di S. Vittore, della chiesa collegiata di S. Tomaso in Ter'amara, di S. Damiano presso la Scala, di S. Gerolamo, S. Protaso, S. Carpofo etc.*, Mazzucchelli, Milano [s.a.].

1990 *Il Chirio a 4° con Sinfia e Trombe da Caccia* di Dresda (SLUB, Mus. 4975-D1,1) mostra negli interventi concertati degli oboi e dei violini soli efficaci effetti imitativi.

Menocchi¹⁹⁹¹ per cui compone la musica de *La dissonanza in concerto*.¹⁹⁹² Nello stesso anno e nel 1681 figura fra gli autori di mottetti radunati dall'editore milanese Carlo Francesco Vigone nella *Nuova Raccolta de Motetti Sacri a voce sola di diversi eccellenti autori*.¹⁹⁹³ Maestro di cappella della chiesa parrocchiale di S. Carpofo dal 1684 al 1694,¹⁹⁹⁴ nel 1694 partecipò senza vincere al concorso che elesse Giovanni Maria Appiani alla guida della cappella del Duomo.¹⁹⁹⁵ A Bartolomeo Castelli, maestro di cappella della collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala, si rivolse un gruppo di nobili devoti che nel 1691 volle solennizzare la canonizzazione di nuovi santi dell'ordine francescano nella chiesa dei riformati di S. Maria del Giardino: non potendo decorare le funzioni con polifonia e strumenti, stante la consuetudine del ramo più rigorista della famiglia dei frati minori, i benefattori affidarono a Castelli non solo la composizione delle nuove musiche ma anche il reclutamento dei musicisti e la direzione delle funzioni dell'ottavario.¹⁹⁹⁶

20. Giovanni Francesco Castelli (16.-1703)

Figlio o fratello di Bartolomeo, Giovanni Francesco Castelli risulta in attività nell'ultimo decennio del XVII secolo come maestro di cappella della collegiata di S. Stefano in Brolo fra il 1694 e il 1703, anno della morte.¹⁹⁹⁷ I frontespizi di alcuni libretti superstiti lo descrivono contemporaneamente come maestro

1991 SUSANNA ZATTI, Teatro scenografici a Pavia nel XVIII secolo: l'Homodei e la nascita del "Nobile Condominio", «Bollettino della Società Pavese di Storia patria», XLVII (1995), pp. 265-74.

1992 *La dissonanza in concerto. Comparsa nella pubblica Academia Armonica dell'Erranti eretta in Pania, in casa dell'illustrissimi signori regio, e ducal senatore di Milano Giacomo, & iure consulto collegiato Francesco fratelli Menochii*, Carlo Francesco Magri, Pavia 1679.

1993 *Nuova Raccolta de Motetti Sacri a voce sola di diversi eccellenti autori. Dati in luce da Carlo Federico Vigoni, consagrati all'Illustriss. Sig.^r e Sig.^{re} Patrone Col.^{mo} il Sig.^r Conte Giuseppe Maria Arconati &c*, Francesco Vigone, Milano 1679 e *Nuova Raccolta de Motetti Sacri a voce sola di diversi eccellenti autori. Dati in luce da Carlo Federico Vigoni. Consagrati al nome immortale dell'Illustriss.^{mo} Sig.^r Conte Pirro Gratiani Conto di Sarzano, Gentil'huomo della Camera Segreta, & Ambasciatore per l'Altezza Serenissima del Sig. Duca di Modena in Milano &c*, Francesco Vigone, Milano 1681.

1994 ASMi, ArFR, b. 526.

1995 *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, p. 64

1996 P. ANGELICO CANEVESE DI MILANO, *Il giardino di Milano*, pp. 15-69: «Sembravano duoi vaghi cespugli di questo Giardini destinati alli canti, & a suoni delle S. Muse. Non volevano li Padri permettere, che nella loro Chiesa si cantasse in Musica, perché frà Riformati di S. Francesco non si costuma canto figurato, e però pensavano di celebrare quest'ottava solenne col canto fermo solito della Religione, ma perché li Benefattori, che hanno tanta parte in questa funzione studiorno tutti li modi, acciò per questa volta se gli concedesse, e tanto seppero, e dire, e fare, protestando questo essere negotio della loro devotione, alla quale non dovevano fare contrasto li Padri, trattandosi della maggior gloria de' Santi, interponendovi anche l'amerevole, ma premurosa istanza di qualche Princepe, non poterono mostrarsi più renitenti li Religiosi, senza taccia d'ostinazione impropria. Elessero quelli Signori per questa faccenda il Signore Bartolomeo Castelli, maestro di Capella della Reggia, e Ducale Chiesa della Scala, la di cui virtù per essere degnamente celebrata dall'eccellenza delle sue sollevatissime compositioni, non ha bisogno d'essere essaltata dalla debolezza di questa povera penna così scarsa di lumi, & infatti in queste otto giornate ha fatto pompa entro un sacro Giardino del suo esperimentato valore, mutando ogni giorno compositioni, e modi, tanto nelli canti, quanto nelle Sinfonie; Ma sempre con uguale leggiadria, e maestri allettando alla devotione de Santi il Popolo, che in numeroso concorso veniva ad udirle con le prove della sua virtù, che tanto più si rendeva ammirabile, quanto più rari erano li Musici, che havea scelto, tutti de' più conspici di questa Città. [...] Trovandosi il Signore Maestro di Capella al penultimo giorno del suo leggiadrissimo Ottavario produsse una compositione di Musica non inferiore ad alcuna delli giorni passati, per la quale obbligava ogni ascoltante à confessare, che senza alterare il concetto, che s'era fatto della sua virtù, si palesava sempre per un grande Virtuoso. [...] Li Benefattori fecero accrescere notabilmente il numero delli Musici, tanto de Cantori quanto degli istromenti, e col numero delle Parti moltiplicate, accrebbero la singolarità della festa, nella quale bene si vidde, che quel Sig. Maestro di Capella, mai à bastanza lodato, se ben più volte ramemorato Sig. Bartolomeo Castelli, haveva una abbondantissima provisione di compositioni Musicali per regalare al delicatissimo palato de curiosi, mentre doppò haveva nella musica di tanti giorni riportato somma lode da tutta la Città, in questo ultimo risvegliò la maraviglia degli Uditori l'insolita melodia, che fece risuonare in questo Sacro Giardino. Alla Messa solenne, che se bene come l'altre volte fù cantata solo à due Chori, erano però questi così copiosi di musici, che avrebbero potuto riempire molti altri. [...] In questo si compì l'Ottavario con solennissimo Vespero con Musica ancora più numerosa di parti, sebben sempre dell'istesso Signore Maestro di Capella. [...] La Musica [per l'ufficio generale dei defunti il giorno successivo all'ottavario] fù particolare, ma propria della funtione lugubre, curiosa però, in modo, che la dove nell'ottavario riempiva ogni cuore di gioia, in questo giorni gli flebili accenti de Musici, risvegliando la compassione in ogni spirito, cavavano dalle pupille lagrime di tenerezza pietosa à pro di quelle tormentate anime».

1997 ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni Capitolari: 24 giugno 1703: « Congregati [...] Propostosi che attesa la morte del Sig. Francesco Castelli organista che fu di questa Collegiata, la di cui Fabrica vien assistita da q.to Conspicuo Capitolo delli pres.ti Sig.ri Congregati, era espediente passare all'ellettione d'altro soggetto in suo luogo, et

di cappella in S. Stefano,¹⁹⁹⁸ S. Francesco Grande, S. Giovanni in Laterano¹⁹⁹⁹ e S. Maria Segreta. L'oratorio *Il martire di desiderio* (1700)²⁰⁰⁰ fu composto o riallestito per la chiesa dei francescani di Cremona. Un omonimo Francesco Castelli nel 1707 risulta iscritto alla Congrega de' Musici.²⁰⁰¹

21. Michelangelo Cas(t)elli (17..-1761)

La varietà della grafia del cognome di questo musicista, che nelle medesime fonti viene indicato come Castelli o Caselli, non consente di appurarne con certezza eventuali legami di parentela con Bartolomeo e Francesco Castelli, attivi negli anni a cavaliere fra Sei e Settecento. Nipote e forse allievo del sacerdote organista don Agostino Cernerio, Caselli gli subentra come organista della collegiata di S. Tomaso in Terramara, mantenendo l'incarico sino alla morte sopraggiunta nel 1761.²⁰⁰² Partecipando al concorso per l'elezione del secondo organista del Duomo – da cui uscì vincitore – nel 1740 si professa maestro di cappella della chiesa di S. Marco e organista in S. Tomaso. La sua giubilazione da primo organista della cattedrale nel 1760 promosse Giovanni Battista Corbella al primo organo e consentì di assumere Johann Christian Bach al secondo.²⁰⁰³

22. P. Giandomenico Catenacci (1718-1796)

Padre Giandomenico Catenacci – attestato anche come Cadenazzi, Catenacio e Cattenacci – nacque a Milano nel 1718 ed entrò nel convento cittadino di S. Angelo ove ricevette, insieme con gli ordini sacri, anche i rudimenti della composizione e della pratica organistica forse dal correligionario padre Narciso da Milano. La lunga parabola biografica del frate musicista si protrae per tutto il Settecento sino alla morte nell'aprile del 1796, pochi giorni prima dell'invasione giacobina che avrebbe soppresso e alienato il convento in cui il religioso aveva trascorso l'intera esistenza.²⁰⁰⁴ Nonostante le fonti settecentesche e la

essendosi letti tre memoriali a questo effetto sporti dalli Sig.ri Carlo Baliano, Carlo Borrone e Giuseppe Scaccabarozzi, onde essendo stati giudicati tutti e tre egualmente meritevoli, li Pref.ti SS.ri Congregati sono venuti alla solita ballottatione nella quale essendo prevalso il detto Sig. Scaccabarozzi alli detti Baliano e Borrone detto Sig. Scaccabarozzi, è restato eletto in luogo del fu Sig.r Fran.co Castelli, come per la presente li pref.ti Sig.ri Congregati lo hanno elletto et eleggono Capitularmente in luogo del defonto con il solito salario che si pagava al med.mo fu Organista Castelli, anche detto Sig.r Scaccabarozzi sia tenuto all'osservanza delli Capitoli, à quali era tenuto detto fu Sig.r Castelli secondo li modi sporti dal Ven. Cap.lo dei SS.ri Can.ci di q.ta Collegiata in occasione dell'ellectione del detto fu Sig. Castelli cioè di sonare l'organo tutte le domeniche, et altre feste dell'anno, tanto alla Messa quanto al Vespero delle Vigilie dell'Epifania, Sabato Santo, Vigilia di Natale e Pentecoste, alla mattina alla Messa, e Vesperi, vigilia delli SS.ti Tutellari della Chiesa, quando si canta [illeggibile] à primi vespri, come pure la Vigilia dell'Assontione, tutte le feste rispondere con l'Organo all'hinno e al cantico della Notte di Natale, agli Esercizj Spirituali quarant'hore, tanto nell'espositione, come nella deposizione del SS.mo ed in qualsivisa fontione del SS.mo da farsi d'ord.ne dell'eminent.mo Arcivescovo, o per disposizione del Capitolo di detta Collegiata [...].

1998 *Le glorie della Fede, e della Speranza* (1699).

1999 *Il sole in arresto overo Giosuè in difesa de' Gabaoniti e rovina de' Cananei. Oratorio allegorico da dirsi ad onore del gran Santo de' miracoli Antonio da Padova in occasione del solenne ottavario che si fa celebrare a gloria di detto santo nella chiesa parrocchiale di San Giovanni Laterano da molti particolari suoi divoti. Dedicato all'ill.mo [...] conte Pirro Giuseppe Visconte, Borromeo, Arese, grande di Spagna [...]. Musica del sig. Francesco Castelli maestro di capella dell'insigne coll. di S. Steffano Maggiore di Milano etc. - In Milano : nella Reg. Duc. C., Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1700.*

2000 *Il martire del desiderio. Oratorio da recitarsi nella chiesa de mm. rr. padri Conventuali di S. Francesco, in Cremona, nella festa del santo di Padoa [...] Musica del sig. Francesco Castelli, Ghisolfi, Milano 1700.*

2001 RIVA, *La Congregazione de' Musici di Milano.*

2002 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2003 ALLORTO, *Gli anni milanesi di Johann Christian Bach.*

2004 L'individuazione degli estremi biografici di padre Catenacci è stata resa possibile dallo spoglio della stampa periodica milanese pubblicato per la prima volta da DELPERO, *Il "Giornale enciclopedico di Milano"*, p. 64 ove viene trascritto il necrologio comparso sul *Corriere di Gabinetto* di Milano del 16 aprile 1796: «Nella scorsa settimana in età d'anni 78 cessò di vivere nel convento di S. Angelo il celebre maestro di musica padre Giovanni Domenico Catenacci milanese della Regolare Osservanza di S. Francesco. La perdita di un uom sì valente per la bontà de' suoi costumi, non che per la sodezza delle molte ecclesiastiche sue produzioni musicali più volte annunziate su questi foglj, viene da tutti compianta e segnatamente da' suoi allievi, che in

documentazione archivistica aprano qualche squarcio sulla vita di padre Catenacci soltanto a partire dagli anni '70 del Settecento, probabilmente a causa della preminenza del padre Narciso di poco più anziano, questi nel 1779 fu nominato perito nel concorso per l'elezione del nuovo maestro di cappella del Duomo,²⁰⁰⁵ ricalcando le orme del correligionario padre Narciso, chiamato a giudicare i concorrenti per il posto di primo organista nel 1740, e di padre Francesco Urio di S. Francesco, interpellato per la medesima occasione nel 1713.²⁰⁰⁶ Non a caso Joseph Fétis (1784-1871) nel 1833 definisce padre Catenacci erede e successore di Gianandrea Fioroni,²⁰⁰⁷ non riferendosi alla *piazza* di maestro di cappella della cattedrale meneghina – nella quale subentrò Giuseppe Sarti – ma alla *auctoritas* di caposcuola della locale pratica contrappuntistica, mentre Carlo Gervasoni, tratteggiandone un primo medaglione biografico, lo esalta come paladino dell'ortoprassi organistica.²⁰⁰⁸ Sulla *Biblioteca Italiana* del 1823 Giuseppe Carpani (1751-1825) lamenta come il conte Gregorio Orloff nel *Saggio sopra la storia della musica in Italia dai tempi più antichi sino ai giorni nostri* (1823)²⁰⁰⁹ abbia trascurato di menzionare musicisti milanesi insigni quali un Pietro Valle, un Melchiorre Chiesa e persino «il milanese padre Catenacci austero compositore da chiesa, e di cui abbiamo alle stampe delle fughe molto studiate e stimate per organo, morto sullo scadere del prossimo passato secolo».²⁰¹⁰ La consapevolezza della necessità di riservare alla musica da chiesa un registro comunicativo distinto, l'unione della dimensione orizzontale e verticale – trascendente e immanente – che si avvera nella liturgia, motiva quanti vivificarono una tradizione prendendo le distanze da affrettate aperture irrazionali. Questo fine sembra aver mosso anche padre Catenacci che, non pago della considerazione di cui godeva presso i molti allievi e i colleghi milanesi, investe le energie degli ultimi suoi anni per consegnare alle stampe il *vademecum* del buon organista e musicista di chiesa. Memore dell'onorata carriera di didatta,²⁰¹¹ il francescano non sceglie la forma del dotto trattato ma guarda alle esigenze concrete di chi si trovava a dover disimpegnare le incombenze liturgiche, offrendo due raccolte di sonate e di versetti per organo utili sia per la messa bassa che per la messa cantata. Affidando la stampa delle sue musiche al calcografo Giovanni Battista Giussani (1752-1821), padre Catenacci non solo contribuì alla ripresa dell'editoria musicale milanese dopo un secolo di stallo²⁰¹² ma assicurò alle sue composizioni un'ampia e rapida diffusione. Il fine della riaffermazione dell'ortoprassi organistica nel

attestato di gratitudine al loro maestro sabato scorso suffragarono la di lui anima con officio solenne condecorato da una pompa religiosa e scelta musica».

2005 *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, p. 138.

2006 MARNI, *Storia, teoria e pratica della musica nei conventi*, p. 31.

2007 FRANCOIS JOSEPH FÉTIS, *Curiosità storiche della musica in Italia, Germania, Francia ed Inghilterra*, Paolo Ripamonti Carpano, Milano 1833, p. 8: «Ora scenderemo a considerare in primo luogo lo stato in cui si trova la musica in Italia, non possiamo a meno di gettare sul passato uno sguardo pieno di nazionale orgoglio e doloroso insieme, non già perché l'arte abbia cessato in questa sua prediletta terra di progredire eminentemente, per ciò che sta in se stessa, verso la perfezione, ma perché in vece d'essersi con proporzioni eguali aumentati i mezzi e le fonti del musicale sapere, si sono in generale diminuiti; eccezione fatta di Milano e di poche altre città ove si mantengono apposite scuole. [...] tra i maestri di cappella Fioroni, che ebbe come successore l'ottimo padre Catenacci, Salvini a Siena, Mei a Livorno, oltre San Martini, Santarelli, Bertoni, Valotti e Casali. Di professori teorici v'erano Giambattista Martini, Giovenale Sacchi, Vincenzo Manfredini, Paolucci, Catenacci e Valotti».

2008 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 112: «Catenacci padre Gian-Domenico, della regolare osservanza di S. Francesco, nativo di Milano, ed ivi morto da alcuni anni. Fu questi un valente precettore per istruire nel contrappunto, e soprattutto nella vera maniera di sonare l'organo legato e fugato. Le sue sonate d'organo in fuga, che egli medesimo fece stampare a Milano nel 1791, e che dedicò al sig. Marchese D. Giuseppe Castiglioni, fanno conoscere quanto egli fosse versato nella Scienza armonica».

2009 *Saggio sopra la storia della musica in Italia dai tempi più antichi fino ai nostri giorni del S. Con. Greg. Orloff*, Benedetto Coronati, Roma 1823.

2010 *Biblioteca Italiana*, XXIX (1823), pag. 300.

2011 Il necrologio di padre Catenacci comparso sul *Corriere di Gabinetto* del 16 aprile 1796 menziona l'attestato di gratitudine degli allievi del francescano manifestato attraverso l'offerta di una solenne messa con musica. L'attività didattica del religioso non deve essere rimasta confinata alla sola formazione dei frati se GERVASONI, *Nuova teoria di Musica*, p. 103 dedica un profilo biografico all'oscuro Carlo Caggiati «Nativo milanese, eccellente organista, uno de' migliori allievi del valoroso Padre Giandomenico Catenacci minor osservante. Egli mantiene all'organo la maestà e gravità che a questo strumento si conviene, e dimostra soprattutto il suo raro talento nella vera maniera di sonare legato e fugato: maniera in oggi tanto generalmente dimenticata».

2012 Nell'*Avvertimento al Sonator d'Organo* anteposto da padre Catenacci alla prima edizione delle *Sonate d'Organo* del 1791 si legge infatti: «Così il Sig. Gio. Battista Giussani potrà viepiù perfezionarsi nell'arte di incidere la Musica, della quale questa è la prima prova, che esibisce al Pubblico. Approfittatene, e vivete felici».

momento in cui questa più sembrava mostrare segni di contaminazione giustifica il mezzo della stampa, che potrebbe contrastare con il carattere mite e remissivo d'un degno figlio di S. Francesco. Tracce del temperamento di padre Catenacci emergono fra le righe nelle lettere dedicatorie ai mecenati delle prime due edizioni, il marchese don Giuseppe Castiglioni e il conte Bartolomeo Arese Lucini, e negli avvertimenti agli organisti che accompagnano tutte e quattro stampe: più che il senso del dovere è una vocazione che lo spinge a superare una connaturata ritrosia. Rivolgendosi ai mecenati che hanno sovvenzionato la rischiosa impresa della realizzazione dei primi due volumi il francescano ripercorre il *topos* letterario della lettera dedicatoria arricchendola di elementi programmatici e quadretti edificanti. Il marchese don Giuseppe Castiglioni, nume tutelare della stampa del 1791,²⁰¹³ non è solo il piacevole interlocutore di «discorsi eruditi, e veramente degni di Voi, sulla natura, e varietà de' Musicali concerti» ma anche «l'ornatissimo Signore, che tratto tratto v'involate alle domestiche mura per portarvi alla Chiesa»; nella prefazione del 1792 il conte Bartolomeo Arese Lucini ammonisce il religioso rammentando che l'unica preoccupazione deve essere la glorificazione dell'Altissimo e la promozione del «religioso decoro alle Ecclesiastiche Funzioni, alla pubblica pietà».²⁰¹⁴ Teoria e pratica s'intrecciano nelle prefazioni anteposte all'edizione delle *Sonate d'Organo* del 1791, la prima al mecenate e la seconda a quanti approfitteranno dell'opera di padre Catenacci: con il dedicatario si discetta di questioni stilistiche e della santità del luogo, mentre il *Sonator d'Organo* viene istruito sulla destinazione liturgica delle 19 composizioni proposte che devono implicitamente essere interpretate come pietra di paragone nella scelta di un repertorio in grado di risvegliare «affetti di verace pietà, e devozione».²⁰¹⁵ Il piano editoriale proseguì nel

2013 *Sonate d'Organo del P. Gian-Domenico Cattenacci della Regolare Osservanza di S. Francesco in Milano dedicate al merito impareggiabile dell'Illustrissimo Sig. Marchese don Giuseppe Castiglioni*, Giovanni Battista Giussani, Milano 1791. Lettera dedicatoria al marchese Castiglioni: «Illustrissimo Signore! Le maniere affabili, ed al sommo obbliganti, onde vi degnaste più volte accogliermi cortese in vostra Casa, e meco trattenermi per lunga pezza di tempo, quando in discorsi eruditi, e veramente degni di Voi, sulla natura, e varietà de' Musicali concerti, quando tratteggiando, dirò così, con mano maestra i migliori pezzi, che, in genere di Sinfonia, a giorni nostri formano la delizia d'Italia, e fors'anche d'Europa; siccome mi hanno sempre rapito ad ammirare il fino, e purgato vasto discernimento non meno, che la distinta vostra abilità, ed inclinazione per la Musica; così mi riempiono di dolce lusinga che non l'avrete a male se mi piglio la libertà di dedicarvi una piccola mia operetta, che pubblico colle stampe. Comprende questa diciotto Sonate d'Organo da me composte, non già per sollecitare le orecchie di chi ascolta, per allettarle, e sorprenderle con profusioni di passaggi, anche ripetuti, ed intralciati ad arbitrio; ma bensì per muovere il cuore di chi concorre alle Chiese per assistere alla celebrazione de' più Augusti Misterj con una melodia, che abbia sempre un non so che dell'antica sua gravità, e la cui variazione nasca sempre dalle modificazioni diverse del medesimo soggetto, non da cose, che sieno ad esso straniere, o ripugnanti. Così, a mio giudizio, esige il decoro della Casa del Signore, così la pensate anche Voi, ornatissimo Signore, che tratto tratto v'involate alle domestiche mura per portarvi alla Chiesa, ove vi compiacete nell'ascoltar chiunque in aria maestosa e grave accompagna coll'Organo le Ecclesiastiche Funzioni. Se l'esito di queste povere mie fatiche corrisponda, o nò, allo scopo che mi sono prefisso nello intraprenderle, Voi, cui le offro, e le consacro, me ne dovrete essere il giudice. E in tanto, giacchè la vostra modestia non mi permette di ricordarle, come vorrebbe il costume, i Fasti de' prodi vostri Maggiori, e le luminose doti di Voi, e della ben degna vostra Consorte, permettetemi almeno che con pienezza di stima, e sommissione mi vi si protesti, Di V. S. Illustrissima, Milano S. Angelo 1791, Umilissimo Obbligatissimo Servo F. Gian-Domenico Cattenacci Minor Osservante».

2014 *Sonate d'Organo del P. Gian-Domenico Cattenacci della Regolare Osservanza di S. Francesco in Milano dedicate al merito impareggiabile dell'Illustrissimo Sig. Dott. Colleg. Conte don Benedetto Arese Lucini*, Giovanni Battista Giussani, Milano 1792. Lettera dedicatoria al conte Arese Lucini: «Le più belle arti, e le scienze anche le più dilettevoli, da Uomini di soda pietà, e maschia virtù dotati, furono tra noi presso che in ogni stagione, e sono la Dio mercè tutt'ora principalmente adoperate a decoro e culto sempre maggiore di quell'Augusta Religione Santissima, la quale chi ha senno e probità verace si gloria di professare col labbro non meno che colle più edificanti azioni. Voi Illustrissimo Signore, Voi qui accenno rispettosamente al Pubblico per vivo esempio e prova di una sì consolante verità. Zitto, mi dice la saviezza vostra, l'indice al labbro graziosamente appressando; date solo gloria a Dio, oppure tacete... Obbedirò, premendo sotto silenzio e nobiltà, e virtù, e le tante e poi tante dignitosissime cariche, e pregi, e fasti, e meriti che Voi amate velare, ed all'altrui lodevole ammirazione a tutto potere nascondere. Ma se occultare non si può quell'attivo, fervoroso, e costantissimo zelo e impegno, che praticamente nodrite a sostegno e gloria della vera Pietà e Religione, degnatevi anche permettermi che sotto la propizia scorta de' vostri Auspici io pure, ad oggetto di promuovere quanto so e posso il religioso decoro delle Ecclesiastiche Funzioni, alla pubblica Pietà e Religione esponga il presente armonico mio frutto, e dell'atto istesso con tutta sincerità di rispetto, e divozione, e stima abbia l'onore di protestarmi. Di V. S. Illustrissima Milano S. Angelo 1792 Umilissimo Obbligatissimo Servidore F. Gian-Domenico Cattenacci Min. Osservante».

2015 *Sonate d'Organo* (1791), *Avvertimento al Sonator d'Organo*: «L'autore. Vi presento, giudizioso Filarmonico, un Libretto, che contiene diciotto Sonate d'Organo. Le prime sei sono d'OFFERTORIO, cui potrete accrescere, e raddoppiare le consonanze secondo che esige il motivo, e l'andamento. Seguono in appresso sei sonate d'ELEVATIONE, ed altre sei di POST-

1794 con la pubblicazione dei due fascicoli di versetti per organo in tutte le tonalità, mentre la morte dell'autore e i disordini causati dalla quasi concomitante occupazione della città e ducato di Milano impedirono il completamento del disegno originario con il licenziamento dell'ultimo volume contenente messe per voci e organo. Percepita da subito come partiture paradigmatiche, le sonate per organo di padre Catenacci circolarono anche in coeve copie manoscritte²⁰¹⁶ insieme ad altra sua musica sacra che, sfruttando il circuito francescano, oltrepassò le mura della città di Milano. Disperso il fondo musicale del convento milanese di S. Angelo, sopravvivono partiture di composizioni sacre del musicista francescano nel fondo musicale del santuario di S. Celso, nell'archivio parrocchiale di S. Marco, a Bergamo, Brescia, Vigevano e Ostiglia. Le attestazioni delle cronache settecentesche e del *Diario* di Borroni sulla produzione contrappuntistica e di stile osservato di padre Catenacci trovano conferma nella consistenza delle sopravvivenze di interi cicli di antifone per le funzioni del triduo pasquale,²⁰¹⁷ di uffici funebri e falsobordoni per salmi.²⁰¹⁸ L'archivio diocesano di Vigevano raccoglie il *corpus* più consistente di partiture di padre Catenacci: intonazioni dell'*ordinarium Missae*, *Tantum ergo*, *Te Deum*, salmi del vespro, magnificat e messe intere a tre voci e organo che, stanti le indicazioni vergate sui frontespizi, dovrebbero essere approdate in città – forse in cattedrale, forse nel locale convento francescano – vivente l'autore. Il fondo musicale della chiesa di S. Marco di Milano, parrocchia territoriale a cui tornarono il tempio di S. Angelo e relativo convento dopo le soppressioni, conserva un *Credo* «del mai abbastanza lodato P. Catenacci» e altre composizioni anonime che gli potrebbero essere attribuite. Come il correligionario bolognese padre Giambattista Martini, anche il francescano milanese fu teorico e didatta: per l'insegnamento del solfeggio e del canto ad allievi e confratelli ideò alcuni canoni su testo italiano e dialettale;²⁰¹⁹ per i sollazzi carnevaleschi del convento di S. Angelo – ricordati anche da Borroni²⁰²⁰ – padre Catenacci compose almeno sei *Trii buffi* che sono pervenuti in duplice compia al Conservatorio di Milano²⁰²¹ e nel fondo musicale della famiglia Borromeo all'Isola Bella.

23. Don Agostino Cernerio (16..-1739)

Sacerdote milanese, don Agostino Cernerio – si incontra anche la grafia alternative Cernesio – è maestro di cappella e organista della chiesa di S. Nicolao nel 1682;²⁰²² agli inizi del XVIII secolo diviene organista della collegiata di S. Tomaso in Terramara e resta in carica sino al 1739 quando ottiene la giubilazione e attraverso la pratica della 'futura' insedia il nipote Michelangelo Caselli.

COMUNIO, e finalmente una Sonata Pastorale. Altro io non pretendo coll'esibirvi questo mio Saggio Armonico, se non che esporvi in pratica il mio sentimento, il mio genio rapporto al suonare maestoso, e sodo, che conviene sì bene alla Casa del Signore, ed è sì analogo agli augusti Misterj, che vi si celebrano. La Chiesa, come ognuno sa, è luogo d'Orazione, ed il Cattolico, che vi concorre, non debb'essere dissipato, ma gli è d'uopo bensì il raccoglimento, onde gli si risvegli in cuore affetti di verace pietà, e divozione. Se queste produrranno l'effetto, per il quale le ho composte, ne sarà lode a Dio; ed in compenso del vostro aggradimento, ho pronte altre Sonate da pubblicare. Così il Sig. Gio. Battista Giussani potrà vieppiù perfezionarsi nell'arte di incidere la Musica, della quale questa è la prima prova, che esibisce al Pubblico. Approfittatevene, e vivete felici. F. G. D. Cattenacci M.O.».

2016 La prima parte della raccolta di sonate per organo del 1791 è tramandata anche in due copie manoscritte recanti sei sonate conservate nella biblioteca dell'abbazia di Montecassino (ms. 6-F-16/5a-f) e al Conservatorio di Milano (I-Mc, Nosedà D 70-8).

2017 *Responsory per li Mattutini della Settimana santa del R. P. Catenacci a 3 voci* (I-BGc, Mayr 278.3).

2018 Un *Adoramus te, Christe*, un *Miserere* e dei moduli salmodici in falsobordone a tre voci sono conservati nel fondo musicale del santuario di S. Celso in carte non catalogate.

2019 I-BGi, Piatti-Lochis 85555. Si riportano, a titolo esemplificativo, gli incipit testuali degli otto canoni: *Comincio solo a cantare do re re do, Fra Martin salì su, Mi vien a noia il solfeggiar, Il mio grillo va cantando, Perché vezzi rai tanti vigor, Per voi mi struggo, Bigoli e lasagnette, Non nobis Domine*.

2020 BORRONI, *Diario milanese*, N. 37 suss. (1779), pp. 8-10.

2021 La biblioteca del Conservatorio di Milano custodisce due dei sei *Trii buffi* di padre Catenacci, *Il conscia lavecc* e *La cuccagna del Verzee* (I-Mc, Nosedà D 70-10) nei quali l'autore musica testi in dialetto milanese sui produttori di pentole delle valli alpestri del lecchese e sulle leccornie esposte sui banchi del mercato cittadino del Verziere.

2022 ASMi, ArFR, b. 742.

24. Francesco Cesati Cozzi (17...-post 1789)

Affidatario della composizione della musica per le cantate d'intermezzo alla disputa della Dottrina Cristiana per il 1751, Francesco Cesati Cozzi è qualificato come maestro di cappella della chiesa parrocchiale di S. Eufemia.²⁰²³ Il libretto di una *Cantata* eseguita nella chiesa del monastero di S. Maria degli Angeli delle Cappuccine l'8 settembre 1759 lo menziona ancora come maestro di cappella di S. Eufemia;²⁰²⁴ nel 1773 concorse per il posto di maestro di cappella e organista della chiesa di S. Eusebio, vacante per la morte di Giovanni Battista Corbella, ma gli fu preferito don Giorgio Formenti.²⁰²⁵ Nel 1789 è ancora in attività come organista della chiesa di S. Marcellino.²⁰²⁶

25. Melchiorre Chiesa (1719-1783)²⁰²⁷

Contrariamente a quanto pubblicato dalla voce dedicatagli nel Dizionario Biografico degli Italiani, Melchiorre Chiesa non nacque a Firenze attorno al 1740 ma a Milano nel 1719 e morì in città nel 1783 nella giurisdizione territoriale della parrocchia di S. Lorenzo Maggiore, chiesa di cui fu maestro di cappella per più di vent'anni.²⁰²⁸ Fra il 1760 e il 1761 subentrò a don Antonio Piantanida come maestro di cappella della collegiata di S. Lorenzo Maggiore e del suo oratorio di S. Aquilino,²⁰²⁹ di S. Giorgio al Palazzo e di S. Maria presso S. Satiro; alla morte di Giovanni Battista Corbella divenne maestro di cappella del convento domenicano di S. Eustorgio; almeno dal 1777 diresse la cappella del capitolo di S. Maria della Scala, riparato in S. Fedele dopo la demolizione dell'antica collegiata per far posto alla costruzione del nuovo Teatro alla Scala; anche in questo teatro il Chiesa fu secondo maestro al cembalo dall'inaugurazione del 1778 alla morte. Parallelamente a una discreta produzione sacra con brani per l'ordinario della messa, del vespro e mottetti che compartecipano del gusto galante e della prassi invalsa nelle chiese di Milano della metà del XVIII secolo,²⁰³⁰ Melchiorre Chiesa fu prolifico autore di sinfonie a piena orchestra e sonate notturne per i trattenimenti della sociabilità aristocratica meneghina. Nel 1812 Carlo Gervasoni ne conserva la memoria dedicandogli un cenno nella *Nuova teoria della musica* in cui menziona «sei trii stampati a Londra»²⁰³¹ che mostrano la circolazione europea della produzione cameristica milanese nella tipica forma della sonata notturna in due movimenti.²⁰³² Le poche sopravvivenze di sonate per clavicembalo di Melchiorre Chiesa aprono uno spaccato sull'attività didattica del musicista milanese nei

2023 VISMARA, *Cantate per intermezzo*, p. 124.

2024 *Cantata da recitarsi ad onore della gloriosa natività di nostra signora nella chiesa di Santa Maria degli Angeli delle RR. MM. Cappuccine presentata alla nobilissima dama Giulia Dall'Orto*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1759.

2025 ASMi, AmFR, b. 1550.

2026 ASMi, AmFR, b. 1553.

2027 CESARE ORSELLI, *Chiesa, Melchiorre*, in DBI.

2028 Pompeo Cambiasi pubblica sulla *Gazzetta di Milano* del 12 agosto 1897 alcuni stralci di registri di spesa del Regio-Ducal Teatro di Milano dai quali emergerebbe che nel 1738 a *Melchior Chiesa* furono pagate quattro arie composte per i balli. Non essendo citata la collocazione archivistica dei documenti trascritti non è possibile verificare la veridicità dell'informazione, rilevando altresì che allora il musicista avrebbe avuto solo diciannove anni.

2029 ASMi, AmFR, b. 1462.

2030 Un elenco dei titoli dei mottetti superstiti di Melchiorre Chiesa ne mostra l'adesione alla coeva prassi milanese. *Surgit amica aurora*, *Auræ sacratis amoris*, *Jam canorus tubæ* e *Eja! Chori intonate* sono mottetti afferenti al genere della beata contemplazione angelica e del desiderio delle nozze mistiche con il Redentore, *Arva colles arva montes* afferisce alla tipologia di mottetti trapuntati di riferimenti alla natura lussureggiante, *In tetro horrendo carcere*, *Sum offensa ad arma* e *Qua plagata fera ad mortem* rimontano alla famiglia di mottetti in cui viene deplorata la condizione di peccato persistente mentre alla schiera dei mottetti in tempesta afferiscono *De torrente maris unda*, *Celo tonanti* e *In hoc mare tempestoso*.

2031 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 117: «Chiesa Melchiorre, nativo di Milano, si distinse in ciascun genere di Musica, e soprattutto nell'istruire nel cembalo, nell'organo e nel contrappunto. Sono conosciuti vantaggiosamente di sua composizione sei trii stampati a Londra. Egli è morto in Milano nel 1783».

2032 L'edizione londinese citata da Gervasoni dovrebbe essere *Sei trii per due Violini, e Basso composti dal Sig.^r Melchior Chiesa e dedicati all'Illustrissimo Sig.^r Hoyer Fiscale da uno dei più Umili di lui servitori*, Welcker, Londra [1775]. Sull'onda del successo tale raccolta fu ristampata dopo poco tempo a Parigi: *Sei trio per due Violini e Basso composti dal Sig.^{or} Melchior Chiesa Maestro di Capella della Città di Milano Novamente stampati a spese di G. B. Venier*, Venier, Parigi [s.d.]. Il frontespizio dell'edizione parigina specifica che la parte del primo violino può essere eseguito indifferentemente da un oboe o da una flutta.

palazzi del patriziato urbano, benché negli archivi musicali italiani ed esteri non siano così numerose le partiture di sue sonate tastieristiche che se si sono conservate, se paragonate con autori coevi apparentemente più prolifici quali Giovanni Battista Sammartini, Giovanni Battista Corbella o Felice Piazza. Dopo la morte di Sammartini e Fioroni, prima dell'affermazione definitiva di Carlo Monza e Agostino Quaglia, Chiesa era considerato il massimo musicista di chiesa cittadino, tanto da essere convocato insieme al teorico milanese padre Giandomenico Catenacci a giudicare il concorso che elesse Giuseppe Sarti come nuovo maestro di cappella del Duomo nel 1779.²⁰³³

26. Giovanni Colombo (17...-post 1782)

L'almanacco *Milano Sacro* documenta fra il 1761 e il 1782 l'attività di Giovanni Colombo quale maestro di cappella delle chiese di S. Antonio Abate, S. Barnaba, S. Maria dei Servi e del Collegio Elvetico. Allestendo e coordinando le funzioni nella chiesa teatina di S. Antonio Abate, Colombo si trovò a collaborare nel 1773 con Mozart che propose la prima esecuzione del mottetto *Exultate, jubilate* e, negli anni successivi, con il giovane Cherubini e con gli acclamati «primi uomini» di teatro che, come da tradizione, si prestavano a cantare nuove composizioni predisposte da lui o da illustri compositori di passaggio per la festa patronale del 17 gennaio. Oltre a qualche partitura che è sopravvissuta, l'unico riferimento all'attività chiesastica di Giovanni Colombo si ritrova nella *Gazzetta di Milano* del 26 gennaio 1780.²⁰³⁴ I programmi delle accademie organizzate nel Collegio Longone affidato alle cure dei barnabiti nei pressi della chiesa di S. Alessandro in Zebedia indicano come compositore delle musiche eseguite dai nobili convittori il maestro Giovanni Colombo nel 1756 e 1757.²⁰³⁵

27. Giovanni Battista Corbella (1709-1773)

Giovanni Battista Corbella fu una delle figure più interessanti del Settecento musicale milanese, attivo come maestro di cappella, organista, virtuoso di cembalo, didatta e insegnante nei collegi nobiliari. Nato a Milano nel 1709 da Giulio – cembalaro²⁰³⁶ aggregato alla Congregazione de' Musici dal 1707²⁰³⁷ – Corbella si formò in città e ottenne i primi incarichi poco più che ventenne; sposò Teresa Balliani, figlia del maestro di cappella del Duomo.²⁰³⁸ Approdato alla cappella della chiesa francescana di S. Maria della Pace alla morte di Giovanni Maria Marchi (1730), Corbella compose gli oratori per l'ultimo giorno della novena in onore di S. Antonio di Padova celebrata in quella chiesa almeno nel 1731 (*L'impiego di anni ridotto in momenti*) e 1732 (*La gara delle virtù nel render immortale l'ammirabil lingua di Sant'Antonio da Padova*);

2033 *Sei secoli di musica in Duomo*, p. 104.

2034 *Gazzetta di Milano* del 26 gennaio 1780: «Lunedì 17 del corrente mese, giorno dedicato a S. Antonio Abate, ne fu celebrata nella Chiesa titolare del Santo, con la solita pompa da' Reverendi Patri Teatini la Festa, resa vieppiù solenne dal grazioso intervento de' Signori Virtuosi Marchesi, Valentino Adamberger, e Quistapace, Attori del Dramma, che nel corrente Carnovale si rappresenta nel Teatro grande alla Scala, e del Soprano Copoli, con avervi cantato il Sig. Quistapace ne' primi Vespri un Mottetto, ed alla mattina pure della Festa il Sig. Marchesi un Mottetto di novissima composizione del Sig. Maestro Luigi Cherubini, ed altro Mottetto il Sig. Adamberger, e vicendevolmente diversi Versetti; E fu altresì al dopo pranzo cantato da' Signori Adamberger, Quistapace e nostro Grandati un Salmo, composizione novissima del Sig. Maestro di Cappella della Chiesa sudetta Giovanni Colombo, di cui fu anco il rimanente della Musica, e non composizione il tutto dell'altro Sig. Maestro, come falsamente fu esposto».

2035 DAOLMI, *Le creature di Prometeo*.

2036 Pompeo Cambiasi trascrivendo alcuni documenti di gestione del Teatro Regio-Ducale di Milano per il biennio 1737-38 sul numero del 12 agosto del 1897 della *Gazzetta Musicale di Milano* segnala pagamenti versati a Giulio Corbella per il nolo dei cembali ad uso del teatro. Le monache angeliche di S. Paolo Converso nel 1768 pagano la manutenzione annuale dei propri cembali ad un Corbella (ASMì, AmFR, b. 2465).

2037 RIVA, *La "Congregazione de' Musici" di Milano*.

2038 ASMì, AG Popolazione PA, b. 1773.

nel 1736²⁰³⁹ e 1739²⁰⁴⁰ gli fu affidata l'intonazione delle cantate d'intermezzo alla disputa della Dottrina Cristiana in S. Dalmazio. Assunto quale secondo organista del Duomo nel 1736 – promosso al primo organo nel 1740, ebbe come secondo organista fra il 1760 e il 1762 Johann Christian Bach – il musicista risulta contemporaneamente maestro delle cappelle di S. Angelo, S. Eustorgio, S. Giovanni in Conca²⁰⁴¹ e S. Pietro in Gessate.²⁰⁴² Nel 1740 viene eletto maestro di cappella della chiesa di S. Giovanni in Laterano²⁰⁴³ e nel 1741 subentra a Giuseppe Valtolina in S. Maria del Paradiso;²⁰⁴⁴ dal 1755 è attestato come organista di S. Eusebio,²⁰⁴⁵ dal 1761 *Milano Sacro* lo segnala in S. Eustorgio e S. Maria della Sanità dei Crociferi, dal 1762 in S. Maria in Araceli e dal 1766 in S. Raffaele. Se non si disponesse delle molte notizie documentali riemerse dagli archivi per ricostruire la vicenda biografica e gli incarichi di maestro di cappella e organista ricoperti contemporaneamente da Corbella, le partiture di un unico *Tantum ergo*²⁰⁴⁶ e del mottetto *Placide nos spirate tranquille*,²⁰⁴⁷ conservate nell'abbazia svizzera di Einsiedeln, non renderebbero giustizia ad un musicista che nei medesimi anni fu secondo soltanto a Giovanni Battista Sammartini per quantità di impegni concomitanti. Charles Burney nel luglio 1770 lo sente sonare in Duomo e ne elogia lo stile confacente alla gravità dello strumento e alla tradizione invalsa in cattedrale:²⁰⁴⁸ da questa attestazione, dal suo impiego come maestro di cembalo al Collegio de' Nobili gestito dai gesuiti in Porta nuova fra il 1754 e il 1765²⁰⁴⁹ e dalle nove sonate cembalistiche che gli sono sopravvissute nel manoscritto antologico MS. 1 m/tt dell'Archivio del Seminario di Brescia²⁰⁵⁰ Corbella emerge come il cembalista più virtuoso della sua generazione.

2039 *La pace e la giustizia, cantate per intramezzo alla disputa generale della Dottrina Cristiana che tiene in S. Dalmazio il sig. Dalmazio Moroni della Scuola de' giovani di S. Lorenzo in Torrigia nel giorno 7 febbrajo 1736 con l'emblema che rappresenta gli ornamenti del Tempio di Gerusalemme depositati nel Tempio della Pace in Roma [...] poste in musica dal sig. Giovanni Corbelli maestro di cappella di S. Angelo, di S. Maria della Pace, di S. Eustorgio, di S. Pietro in Gessate, ed organista della Metropolitana*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1736.

2040 *L'astrologia e la curiosità, cantate per intramezzo alla disputa generale della Dottrina Cristiana tenuta in S. Dalmazio dal sig. Paolo Carcano della Scuola de' giovani di S. Eustorgio nel giorno 7 febbrajo [...] Musica del sig. Giovanni Corbelli maestro di cappella di S. Angelo, di S. Maria della Pace, di S. Eustorgio, della chiesa ducale di S. Gio. in Conca, ed organista della Metropolitana*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1739.

2041 ASMi, ArFR, b. 1283.

2042 ASMi, ArFR, b. 788.

2043 ASMi, ArFR, b. 604.

2044 ASMi, ArFR, b. 667.

2045 ASMi, AmFR, b. 1550.

2046 CH-E 435.4.

2047 CH-E 149,2-1.

2048 BURNAY, *The present state of Music*, p. 80: «[in Duomo] There are two organists; M. J. Bach, before his arrival in England, was one of them; at the present the first organist is Signor G. Corbeli; he is reckond a very able man in his profession; I heard him play several times, in a masterly grave style, suited to the place and instrument».

2049 Il nome di Giovanni Battista Corbella è stampato insieme a quelli degli altri docenti di strumento, ballo, scherma, recitazione ed eloquenza nei programmi delle accademie allestite nel Collegio de' Nobili di Porta Nuova conservati fra i fascicoli non catalogati dei *Ragguagli di Varj Paesi* e della *Gazzetta di Milano* depositati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano.

2050 ASB, MS. 1 m/tt. Si tratta di un manoscritto miscelaneo che contiene tre fascicoli legati: una copia manoscritta delle Sonate op. V di Corelli, dei solfeggi di Leonardo Leo e nella terza parte un fascicolo in copia calligrafica di sonate cembalistiche di area prevalentemente milanese. Il manoscritto, intitolato *Parte Terza / Sonate Diverse / di / Varj Autori* risulta così composto: 1, Giovanni Battista Corbella, Sonata in Do maggiore (Allegro – Largo – Allegro); 2, Corbella, Sonata in Fa maggiore (Allegro-Largo – Allegro); 3, Corbella, Sonata in Do minore [Giga]; 4, Corbella, Sonata in Si bemolle maggiore; 5, Anonimo, Sonata in La minore; 6, Corbella, Sonata in Sol maggiore; 7, Anonimo, Sonata in Do maggiore; 8, Fioroni, Sonata in Re maggiore; 9, Anonimo, Sonata in Sol maggiore; 10, Fioroni, Sonata in Mi bemolle maggiore; 11, Corbella, Sonata in Sol maggiore; 12, Paladino, Sonata in Sol maggiore; 13, Anonimo, Sonata in Sol maggiore; 13, Anonimo, Sonata in Sol maggiore; 14, Anonimo, Sonata in Sol minore; 15, Anonimo, Sonata in Si bemolle maggiore; 16, Anonimo, Sonata in La maggiore; 17, Anonimo, Sonata in Do maggiore; 18, Piazza, Sonata in Re maggiore; 19, Sonata in Fa maggiore; 20, Sammartini [*recte*, Gaetano Piazza], Sonata in Sol maggiore; 21, Anonimo, Sonata in Fa maggiore; 22, Porpora, Sonata in Fa maggiore; 23, Anonimo, Sonata in Sol maggiore; 24, Agnesi-Pinottini, Sonata in Sol maggiore; 25, Piazza, Sonata in Fa maggiore; 26, Corbella, Sonata in Sol maggiore (Allegro – Largo); 27, Paladino, Sonata in Fa maggiore; 28, Antonio S. Martino, Sonata in La maggiore (Presto – Presto); 29, Corbella, Sonata in Fa maggiore.

28. Giacomo Cozzi (1676-1740ca.)

Un Carlo Cozzi figura come organista e maestro di cappella della basilica di S. Simpliciano alla metà del XVII secolo: non sembra, pertanto, improbabile ipotizzare legami di ascendenza con il Giacomo Cozzi, che nacque a Milano nel 1676.²⁰⁵¹ Nel 1706 partecipò al concorso per il posto di primo organista del Duomo senza vincerlo, qualificandosi come maestro di cappella della collegiata Regio-Imperiale di S. Maria della Scala e della chiesa di S. Eustorgio. Nel 1710 compose l'oratorio sacro *Il mondo redento da Cristo*,²⁰⁵² dal cui libretto a stampa risulta essere maestro di cappella oltre che nella chiesa di S. Maria della Scala e di S. Eustorgio, anche di S. Pietro in Gessate; nel medesimo anno scrive la musica per l'oratorio *La fede trionfante nel cieco nato*²⁰⁵³ rappresentato il venerdì di quinquagesima nel Collegio de' Nobili gestito dai Gesuiti, di cui si dice maestro di cappella. Da una controversia insorta nel 1714 fra gli amministratori della chiesa del Luogo Pio di S. Caterina in S. Nazaro Maggiore e il capitolo della medesima basilica si apprende che almeno fra il 1705 e il 1715 Giacomo Cozzi fu maestro di cappella della collegiata di S. Giorgio al Palazzo e del vicino oratorio di S. Marta.²⁰⁵⁴ Nel 1719 compose con Giuseppe Vignati e Carlo Balliani il centone *Ambleto* per il Teatro Regio-Ducale, nel 1726 un oratorio dedicato a S. Giovanni Nepomuceno insieme ai colleghi Giuseppe Paladino, don Giovanni Maria Macchi, Giovanni Battista Sammartini, Francesco Messi e Ignazio Balbi.²⁰⁵⁵ Ascritto alla Congrega de' Musici come prefetto nel 1707, nel 1734²⁰⁵⁶ ne risulta ancora membro; fra i musicisti di chiesa più stimati della sua generazione, Cozzi viene chiamato nel 1714 a giudicare il concorso per l'elezione del nuovo maestro di cappella del Duomo insieme a Bartolomeo Mantelli.²⁰⁵⁷

29. Don Carlo Ambrogio dell'Orto (16...-post 1714)

Se la laconica dicitura *Orto* accanto all'aria *Da chi amor disprezza* riportata sul libretto del centone *Arione* rappresentato nel 1694 nel Teatro Regio-Ducale di Milano si riferisce al sacerdote don Carlo Ambrogio dell'Orto, organista del Duomo dal 1706 al 1713, costituirebbe la più antica notizia della sua attività. Concorrendo per il posto di organista in cattedrale il sacerdote si presenta come maestro di cappella delle chiese di S. Antonio Abate, S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte e S. Maria della Passione.²⁰⁵⁸

30. Melchiorre De Vincenti (1739-1810)²⁰⁵⁹

Nato a Milano nel 1739, Melchiorre De Vincenti fu protetto dalla contessa Maria Giuseppa Castelbarco d'Adda, nata Visconti; dapprima si formò nella città natale con Gaetano Piazza, successivamente si trasferì a Bologna alla scuola di padre Giambattista Martini dove si trattenne fra il marzo 1759 e il settembre 1760. Il disegno della sua benefattrice di ottenergli la successione come maestro futurista di Sammartini alla cappella di corte s'infranse contro la contingenza dei fatti. Trasferitosi temporaneamente a Venezia nel seguito della contessa Castelbarco d'Adda – a questo periodo si riferisce il libretto *La virtù*

2051 AVFD, AS404BIS 1706.

2052 *Il mondo redento da Cristo, e riformato dal patriarca S. Benedetto. Oratorio sacro da recitarsi nell'insigne tempio di S. Pietro in Gessate de rr. monaci dell'ordine sudetto il 21. marzo secondo venerdì di quadragesima giorno del medesimo Santo. Posto in musica del sig. Giacomo Cozzi maestro di capella della real chiesa di S. Maria della Scala di Milano*, Francesco Vigone, Milano 1710.

2053 *La fede trionfante nel cieco nato. Oratorio sacro da cantarsi nel collegio de nobili della Compagnia di Giesu' in Milano, il venerdì dopo la quinquagesima. Opera del sig. Giacomo Cotio*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1710.

2054 APN, Chiese ed Altari in Milano. S. Caterina in S. Nazaro, b. 20 e MATTEO MARNI, *Storia della Musica nella Collegiata di S. Giorgio al Palazzo in Milano*, «Analecta Disjecta», I/4-5 (2020), pp. 1-6.

2055 QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, pp. 521-22.

2056 RIVA, *La Congregazione de' Musici di Milano*.

2057 TOFFETTI, *Messi, Francesco Antonio*.

2058 *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, pp. 64 e 211

2059 Per un approfondimento sulla biografia del compositore, sul suo periodo di formazione bolognese, sugli incarichi milanesi e il periodo alessandrino si rimanda al recente saggio di MARNI, *Studiare sotto sì gran maestro*.

*svelata*²⁰⁶⁰ nel quale il giovane compositore è definito «egregio Maestro di Capella Milanese» – con lei fece ritorno a Milano ove cercò di ritagliarsi una nicchia nell'affollato agone ecclesiastico. L'attività di maestro di musica di palazzo della contessa, incaricato di comporre, fornire e dirigere nuove musiche per le accademie e le occasioni di sociabilità offerte nel palazzo urbano e nella villa di delizia trovano conferma nella consistente presenza di sinfonie, sonate notturne e concerti fra le partiture superstiti note del musicista. Con la compiacenza della nobile benefattrice al De Vincenti fu offerta nel 1769 la commessa delle musiche per la festa annuale di S. Giovanni Nepomuceno celebrata in S. Francesco Grande: alla luce della visibilità e della positiva accoglienza della sua prestazione fu eletto dopo qualche settimana maestro di cappella della collegiata di S. Tomaso in Terramara, incarico che mantenne sino al 1771. Approdato ad Alessandria tenne sino alla morte la direzione della cappella della locale cattedrale e fu riferimento per la vita musicale della città, data la nota e indiscutibile ascendenza del suo maestro padre Martini, con cui rimase in contatto epistolare sino alla di lui morte.²⁰⁶¹ Per il teatro di Alessandria compose due opere: *Adriano in Siria* (1768)²⁰⁶² e *Alessandro nelle Indie* (1778).²⁰⁶³

31. Don Dionigi Erba (16..-1737)²⁰⁶⁴

Il nome del sacerdote milanese don Dionigi Erba ricorre in qualche testo musicologico associato a un *Magnificat* da cui Handel avrebbe tratto materiale utile per il suo *Istrael in Egypt*, insieme ad altri prestiti dal francescano milanese padre Francesco Antonio Urio e da Alessandro Stradella. Sulla scorta di un *corpus* di manoscritti appartenuti ai compositori di Halle, nel 1908 Percy Robinson sostenne che, durante il viaggio in Italia compiuto dal Sassone fra il 1707 e il 1709, questi avrebbe copiato musiche di don Dionigi Erba, padre Francesco Urio e Alessandro Stradella per rielaborarli, trent'anni più tardi, in oratori e altri brani di musica sacra.²⁰⁶⁵ Lo stesso studioso, nel 1935, alla luce di più attente osservazioni pubblicò sulla rivista *Music and Letters* l'articolo *Handel, or Urio, Stradella, and Erba* in cui attribuiva allo stesso Handel la composizione del *Magnificat* in precedenza attribuito a don Dionigi Erba e del *Te Deum* tradizionalmente associato a padre Francesco Urio, notando incongruenze stilistiche tanto nel linguaggio musicale quanto nella confezione dei manoscritti. Robinson ipotizza che muovendosi in Italia per raggiungere Roma, Handel abbia soggiornato qualche tempo a Milano o nella villa di delizia della famiglia Castelbarco dove avrebbe composto il *Magnificat* e il *Te Deum* per celebrare gli eventi militari dell'autunno 1709, prima di ricevere la qualifica di kapellmeister di *Hannover* nel 1710.²⁰⁶⁶ La presunta attribuzione a don Dionigi Erba di un *Magnificat* riciclato da Handel non è l'unica incognita da risolvere nella biografia di questo sacerdote musicista, giacché sia Ragni che Donà suggeriscono legami di parentela tra il maestro di cappella del santuario di S. Celso e il cardinale Benedetto Erba Odescalchi, arcivescovo di Milano dal 1712 al 1736, che ne sarebbe stato addirittura il fratello minore. La voce dedicata all'arcivescovo ambrosiano nel Dizionario Biografico degli Italiani²⁰⁶⁷ menziona correttamente solo il fratello Baldassarre, così come secondo i canoni e le convenzioni dell'epoca non sarebbe stato conveniente per un esponente dell'alto patriziato milanese dedicarsi alla carriera musicale come professionista e non come dilettante. Sbaragliando la concorrenza di Francesco Castelli, don Dionigi Erba ottiene il posto di maestro di cappella e organista del santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso nel dicembre 1697 ove, insieme

2060 *La virtù svelata. Componimento drammatico a tre voci del Sig. F. S. R. Accademico Aspirante, ed Infocato. La Musica è del Sig. Melchior De Vincenti, egregio Maestro di Capella Milanese*, [s.e.], Venezia 1763.

2061 *Le fonti musicali in Piemonte. La provincia di Alessandria*, a c. di Stefano Baldi, LIM, Lucca 2014, pp. XXIX-XXXII.

2062 *Adriano in Siria. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Solerio d'Alessandria con l'occasione della solita fiera d'ottobre dell'anno 1769. Dedicato a sua eccellenza il sig. D. Giano Bellegarde conte d'Autremont [...] luogotenente generale nelle Armate di s.m. e governatore della città e provincia d'Alessandria*, Ignazio Vimercati, Alessandria 1769.

2063 *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro della città d'Alessandria in occasione della solita fiera d'ottobre 1778. Sotto la protezione di s.s.r.m.*, Ignazio Vimercati, Alessandria 1778.

2064 TIZIANA RAGNI, *Erba, Dionigi*, in DBI. La voce è stata successivamente tradotta in inglese da MARIANGELA DONÀ - DANIELE BORRONI, *Erba, Dionigi*, in NGMo.

2065 PERCY ROBINSON, *Handel and his Orbit*, Sherratt&Huges, Londra 1908.

2066 PERCY ROBINSON, *Handel, or Urio, Stradella and Erba*, «Music and Letters», XVI-4 (1935), pp. 269-77.

2067 BENEDETTA BORELLO, *Erba Odescalchi, Benedetto*, in DBI.

alle ordinarie incombenze liturgiche quotidiane, si distinse per la composizione delle *Cantate in lode del SS. Sacramento* eseguite ogni anno durante le solenni esposizioni eucaristiche che si svolgevano nei giorni del carnevale ambrosiano nel giro delle Quarant'ore. La sopravvivenza dei libretti di talune annate delle cantate eucaristiche su testo italiano ha condizionato i primi studiosi che hanno tentato di fissare gli estremi biografici del musicista collocandone la morte in concomitanza della data di pubblicazione del più recente fra i libretti eucaristici superstiti; don Dionigi Erba non morì nel 1729, bensì nel 1737. Nel 1692 alcuni suoi mottetti sono inseriti nella raccolta miscellanea delle *Sacre armonie a voce sola* stampata da Francesco Vigone, nel 1694 partecipò alla stesura del centone *Arione* dato al Teatro Regio-Ducale di Milano e l'anno successivo compose un atto dell'*Antenio in Roma*, dato al teatro di Novara.²⁰⁶⁸

32. Gennaro Fasanotti (1771-1833)

Salvo un curioso caso di omonimia, il musicista che nei giorni festivi suonava l'organo in chiese e basiliche lavorava come commesso dell'Ufficio delle Vettovaglie e delle Strade del Comune di Milano,²⁰⁶⁹ mostrando come nei decenni a cavaliere della rivoluzione francese il dilettantismo musicale non fosse più un appannaggio esclusivamente aristocratico. Gennaro Fasanotti è attestato come organista della basilica di S. Ambrogio dal 1803 al 1809, in S. Vittore al Corpo nel biennio 1808-1809, in S. Satiro dal 1810 e in S. Giuseppe dal 1827 sino alla morte.²⁰⁷⁰

33. Giovanni Lorenzo Fascetti (1707-1787)

Nato a Lucca nel 1707,²⁰⁷¹ Giovanni Lorenzo Fascetti partecipò ad alcuni allestimenti teatrali nella sua città natale lavorando insieme a Giacomo Puccini senior²⁰⁷² e compose musiche per le funzioni della festa delle Tasche prima di trasferirsi a Milano attorno al 1740.²⁰⁷³ Eletto maestro di cappella e organista del santuario di S. Maria presso S. Celso nel 1755 mantenne l'incarico sino alla giubilazione ottenuta nel 1782. Oltre alle assidue incombenze liturgiche per il primo santuario mariano della città, Fascetti compose musiche straordinarie per il triduo eucaristico straordinario del carnevale ambrosiano nella festa patronale dell'Assunta. L'incendio che divorò l'archivio musicale di S. Celso poche settimane dopo la giubilazione di Fascetti e l'immissione di Agostino Quaglia come 'futurista' ha provocato la perdita di tutte le partiture forniti dai precedenti maestri di cappella del santuario. Poche composizioni di Fascetti sono approdate attraverso i consueti canali nell'archivio dell'abbazia svizzera di Einsiedeln, fra queste un *Kyrie*²⁰⁷⁴ destinato a chiese officiate in rito romano – il santuario di S. Celso seguiva il rito ambrosiano – a testimonianza di concomitanti impieghi in chiese gestite da ordini religiosi o confraternite.

34. Don Francesco Fayno (16..-post 1700)

Gli atti della visita pastorale condotta dal cardinale arcivescovo Federico Visconti (1681-1693) rilevano don Francesco Fayno come organista della collegiata di S. Nazaro in Brolo nel 1690²⁰⁷⁵ e segnalano che nel 1682 il medesimo sacerdote suona gratuitamente tutti i sabati sera al vespro nell'oratorio dei SS. Rocco

2068 QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, pp. 516-17.

2069 *Utile giornale, o sia Guida di Milano per l'Anno 1826*, Giovanni Bernardoni, Milano 1826, p. 251.

2070 MARNI, *La musica sacra a Milano durante l'età napoleonica*.

2071 DOMENICO AGOSTINO CERÙ, *Cenni storici dell'insegnamento della musica in Lucca*, Tipografia Giusti, Lucca 1871, p. 61.

2072 *Teramene* (1744) e *Tarquinio Collatino* (1747).

2073 LUIGI NERICI, *Storia della Musica in Lucca*, Tipografia Giusti, Lucca 1879, p. 277.

2074 CH-E 456,11.

2075 ASDM, V.P. Miscellanea XVI.

e Romano in Porta Orientale a motivo di una sua devozione nei confronti di un'immagine miracolosa della Madonna esposta in quella chiesa;²⁰⁷⁶ nel 1700 risulta essere organista di S. Martino in Compito.²⁰⁷⁷

35. Francesco Fiorino (1690ca-post 1758)

Francesco Fiorino si formò alla scuola della cappella del Duomo fra il 1703 e il 1707 (terminando convenzionalmente il percorso di studi alla scuola della cattedrale a 17 anni il musicista dovrebbe essere nato attorno al 1690), fu successivamente organista della chiesa dei SS. Vittore e 40 Martiri fra il 1708 e il 1724,²⁰⁷⁸ mentre nel 1719 partecipò al concorso per il posto di maestro di cappella della collegiata di S. Stefano Maggiore, senza vincerlo.²⁰⁷⁹ Sino al 1726 fu maestro di cappella dell'esoterica congregazione del SS. Entierro in S. Fedele: di questo impiego, nel quale precedette Giovanni Battista Sammartini, rimangono i libretti di due oratori composti per il ciclo quaresimale di quell'anno, *L'agonia di Gesù orante*²⁰⁸⁰ e *Gesù abbandonato e tradito*.²⁰⁸¹ Dal 1724 al 1726 fu maestro di cappella anche della chiesa del Real Castello e nel 1734 risulta ancora aggregato alla Congregazione de' Musici in S. Fedele.²⁰⁸² Nel 1754 e il 1758 è attestato come maestro di cappella della cattedrale di Como.²⁰⁸³

36. Gianandrea Fioroni (1716-1778)

Molto è stato pubblicato sul musicista che dalle cantorie della cattedrale seppe farsi apprezzare come maestro di cappella consapevole del proprio ruolo e dell'inserimento in una tradizione secolare, come custode del *modus scribendi* più ortodosso e come didatta zelantissimo.²⁰⁸⁴ Allievo di Leonardo Leo a Napoli, con la benedizione di padre Giambattista Martini, Fioroni ottenne nel 1747 la direzione della cappella musicale del Duomo di Milano;²⁰⁸⁵ nel 1761 subentrò a Michelangelo Caselli in S. Marco e nel 1775 a Sammartini in S. Alessandro in Zebedia. Sebbene la fama di Fioroni fosse legata principalmente alla produzione di musiche di stile osservato per la cattedrale – apprezzata da Charles Burney²⁰⁸⁶ e dai Mozart durante i rispettivi soggiorni milanesi – il maestro di cappella del Duomo seppe padroneggiare

2076 ASDM, V.P. Miscellanea XVI.

2077 ASMi, AmFR, b. 1522.

2078 ASMi, AmFR, b. 1570

2079 ASDM, Archivio parrocchiale di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2080 *L'agonia di Gesù orante, cantata prima da recitarsi alla sera il primo venerdì di quaresima nella reale ed imperiale congregazione del SS.mo Entierro in S. Fedele. Musica del Sig. Francesco Fiorino maestro di cappella del Santissimo Entierro e real Castello*, Domenico Bellagatta, Milano 1726.

2081 *Gesù abbandonato e tradito nell'orto, cantata seconda da recitarsi alla sera il secondo venerdì di quaresima nella reale ed imperiale congregazione del SS.mo Entierro in S. Fedele. Musica del Sig. Francesco Fiorino maestro di cappella del Santissimo Entierro e real Castello*, Domenico Bellagatta, Milano 1726.

2082 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

2083 ROSSI-BRUSA, *Sammartini e il suo tempo*, p. 39.

2084 Benché riporti qualche inesattezza, il primo riferimento è alla voce di CRISTINA CICCAGLIONE BADI, *Fioroni, Giovanni Andrea*, in DBI; per una voce aggiornata e corretta si rimanda a MARIATERESA DELLABORRA, *Fioroni, Gianandrea* in NGMo. Il primo profilo biografico dedicato a Fioroni nel quale si menziona la formazione napoletana alla scuola di Leonardo Leo è stato tracciato nel 1812 da GERVASONI, *La nuova teoria della musica*, pp. 139-40, successivamente ripreso nel 1883 da MUONI, *Gli Antignati organari insigni e serie dei maestri di cappella del Duomo di Milano*. Sammartini e Fioroni, i Dioscuri del Settecento milanese – occupano una posizione preminente negli scritti di Barblan, Mompellio e Sartori dedicati alla musica da chiesa del XVIII nella *Storia di Milano* Treccani. I primi contributi monografici che indagano aspetti specifici della produzione e della biografia di Fioroni sono stati prodotti da MARIATERESA DELLABORRA, *Giovanni Andrea Fioroni (1716-1778) e un suo mottetto a otto voci*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», IV (1987), pp. 412-477, EAD., *Fioroni accademico e maestro alla Metropolitana tra Milano e Bologna*, «Quadrivium» III-2 (1992), pp. 61-91, EAD., *Quattro sonate per cembalo di Giovanni Andrea Fioroni, musicista "metropolitano"*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», III (1993), pp. 457-463; altri studi sono stati condotti da COLLARINE, *Fioroni nel fondo musicale di Einsiedeln*, e MARCO ROSSI, *Gianandrea Fioroni, maestro di cappella in Duomo a Milano: le versioni del "Salve Regina" nel repertorio liturgico mariano*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 191-212. Nel delineare la figura di Fioroni si privilegeranno, in questa sede, le notizie inedite.

2085 TOFFETTI, *Padre Martini e il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra*.

2086 BURNEY, *The Present State of Music*, p. 80.

anche la retorica galante componendo «a più Cori di Musica, e Sinfonia» in stile concertato per la festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande del 1748, banco di prova per il musicista da poco insediato in Duomo;²⁰⁸⁷ nel 1755 fu invitato nuovamente per la medesima occasione;²⁰⁸⁸ nel 1753 insieme ad Antonio Negri e Sammartini compose le musiche per il triduo in onore del beato Giuseppe da Copertino allestito in S. Francesco Grande.²⁰⁸⁹ La famiglia Erba lo scritturò nel 1759 per la messa in rendimento di grazie e il *Te Deum* cantati in S. Sepolcro per la creazione cardinalizia di Antonio Maria Erba Odescalchi;²⁰⁹⁰ e nel luglio 1768 con Sammartini compose e diresse le musiche per l'ottavario in onore di S. Serafino da Montegranaro, celebrato dai cappuccini nella loro chiesa dell'Immacolata fuori Porta Orientale.²⁰⁹¹ Fioroni fu anche autore di oratori e cantate proposte nelle chiese di Milano e della Lombardia: compose le musiche per l'annuale disputa teologica di S. Dalmazio (*Il padrone, e l'agricoltore della vigna evangelica*, 1750)²⁰⁹² e per i cicli di cantate quaresimali del SS. Entierro in S. Fedele nel 1770;²⁰⁹³ nel 1768 musicò delle cantate in lode della nuova santa Francesca di Chantal commissionate dalle monache di S. Maria della Visitazione che furono riprese anche dalle correligionarie di Alzano Lombardo (BG)²⁰⁹⁴ e altre cantate offerte nella chiesa annessa all'orfanotrofio di S. Martino per la canonizzazione di S. Girolamo Emiliani, fondatore dei padri somaschi.²⁰⁹⁵ Musicò per Como nel 1766 una cantata per l'insediamento del vescovo Giambattista Mugiasca sulla cattedra episcopale lariana.²⁰⁹⁶ Anche se oberato di impegni ecclesiastici e didattici, per il carnevale 1755 compose la *Didone* rappresentata al Teatro Regio-Ducale, dedicandola al duca di Modena.²⁰⁹⁷ Nel vasto catalogo di Fioroni insieme alla produzione per il Duomo, all'altra musica sacra, alle cantate e al titolo operistico figurano sinfonie, sonate notturne e musica

2087 *Ragguagli di Varj Paesi* del 10 luglio 1748: «Giovedì 27 dello scorso Giugno nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, dopo la precedenza di un divoto Triduo con l'esposizione, e benedizione del Santissimo Sacramento, si è fatta celebrare dalla Eccellentiss. Congregazione di S. Giovanni Nepomuceno, eretta in detta Basilica, una solenne, e decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne apparato di tutta quella vasta Basilica, dopo l'intervento privato di S. E. il Sig. Conte Ferdinando Bonaventura di Harrach Governatore, e Capitano Generale della Lombardia Austriaca ec. ec. [...] di diede principio alla Messa cantata a più cori di scelta Musica composta nuovamente dal Sig. Fioroni Maestro di Cappella di questa Metropolitana; al Sanctus della quale, si fece il solito, in questo Real Imperial Castello la scarica di 24 pezzi di Cannoni; ed alla sera, dopo il Vespro cantato dalli medesimi Cori di scielta Musica, e Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del Santissimo Sacramento».

2088 *Ragguagli di Varj Paesi* del 2 luglio 1755: «Domenica giorno 22 dello scaduto Mese nell'Insigne basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, preceduto il Consueto Triduo, la solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga. [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Signor Gianandrea Fioroni Maestro di Cappella di questa Metropolitana. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannoni, e triplicata de' Fucili di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Veters, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con benedizione del SANTISSIMO SACRAMENTO».

2089 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 giugno 1753.

2090 *Ragguagli di Varj Paesi* del 3 ottobre 1759.

2091 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1768.

2092 *Il padrone, e L'agricoltore della vigna evangelica. Cantate per intramezzò alla disputa generale della dottrina cristiana, che tiene in S. Dalmazio il signor Francesco Pensa della scuola de' giovani eretta nella Metropolitana, nel giorno sette febbrajo 1750*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1750.

2093 *Della passione di Gesù Cristo signor nostro cantata nel primo venerdì della Quaresima per la reale imperiale Congregazione del SS.mo Entierro in S. Fedele. Maestro di capella ... è il sig. Giambattista Sammartino. La musica è composizione del sig Gio. Andrea Fioroni*, Giuseppe Mazzucchelli, Milano 1770. E' probabile che sia questo l'oratorio che Fioroni cantò e suonò per intero a Charles Burney nel luglio 1770 durante il suo passaggio da Milano: «From hence I went home with Signor Fioroni, who was so obliging as to shew me all his musical curiosities, he had before done me the favour to shew me those in the Sacristia, and he now played over and sung to me a whole oratorio of his own composition» (BURNEY, *The present State of Music*, pp. 81-2).

2094 BORRANI, *Diario milanese* N. 27 (1768) suss., pp. 21-47: «Cadauna delle dette Messe fu accompagnata da n. 30 dei più distinti Professori di Canto, e di Sinfonia, diretti dal Sig. Fioroni Maestro di Capella. Finalmente nel dopo pranzo furono alternativamente recitati in Musica ogni giorno due Oratorj, che in Poesia italiana commendavano le eroiche gesta della Santa; quindi v'era un concerto di stromenti, il canto delle Litanie, e del Tantum ergo, e per ultimo davasi col SS.mo la benedizione».

2095 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 agosto 1768.

2096 *Cantata per musica nella pubblica accademia del Pontificio Collegio Civico Gallio per l'assunzione al vescovado di Como di monsignor Giambattista Mugiasca*, Staurengi, Como 1766.

2097 *La Didone abbandonata, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnovale dell'anno 1755. Dedicato a sua altezza serenissima il duca di Modena ... / [compositore della musica il sig. Giannandrea Fioroni]*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1755.

per cembalo che testimoniano la sua attività come didatta e maestro di musica nelle residenze del patriziato cittadino. I compendi di erudizione ottocentesca segnalano come allievi di Fioroni alla scuola della cattedrale Carlo Monza,²⁰⁹⁸ Agostino Quaglia,²⁰⁹⁹ Luigi Marchesi,²¹⁰⁰ Luigi Piccini,²¹⁰¹ Bonaventura Terreni,²¹⁰² Isidoro Piantanida,²¹⁰³ Quirino Gasparini,²¹⁰⁴ Gian Domenico Perotti,²¹⁰⁵ Francesco Salari,²¹⁰⁶ Vincenzo Manfredini,²¹⁰⁷ Alessandro Rolla.²¹⁰⁸ Pur non avendo pubblicato un trattato o raccolto organicamente i propri precetti, un manoscritto di recente edizione consente di conoscere il metodo d'insegnamento adottato dal maestro di cappella del Duomo di Milano²¹⁰⁹ e la sua indiscussa nomea di contrappuntista ortodosso è riconosciuta, pochi anni dopo la morte, dal trattatista vercellese Carlo Giovanni Testori.²¹¹⁰

37. Don Giorgio Formenti (17.-1802)

L'abate Giorgio Maria Formenti appartiene alla nutrita schiera dei chierici milanesi, regolari e secolari, che sino alle soppressioni hanno popolato le cantorie delle chiese della città come maestri di cappella, organisti o maestri di coro. La prima attestazione dell'attività musicale di Formenti risale al 1769, quando partecipò – senza vincere – al concorso per l'elezione del nuovo maestro di cappella della collegiata di S. Tomaso in Terramara da cui uscì vincitore Melchiorre De Vincenti.²¹¹¹ Alla morte di Giovanni Battista Corbella (1773) gli subentrò come maestro di cappella della chiesa parrocchiale di S. Eusebio,²¹¹² negli anni successivi cumulava incarichi divenendo organista della chiesa del Carmine nel 1775,²¹¹³ di S. Raffaele dal 1788²¹¹⁴ e, come registrato da *Milano Sacro*, maestro di cappella di S. Maria Incoronata dal 1790, S. Babila e S. Maria al Paradiso dal 1791. La *Gazzetta di Milano* del 31 luglio 1776 recensisce la festa di S. Cristoforo celebrata a Saronno in occasione della quale venne eseguito «l'elegante Componimento della Messa, e Vespro a più Cori di scelta Musica, stata recentemente composta dal Sig. Abate Giorgio Maria Formenti Maestro di Cappella Milanese, ed eseguita dai più esperti Professori».²¹¹⁵ Come attestato dalla documentazione archivistica della chiesa del Carmine, don Giorgio Formenti morì nel 1802; gli sopravvive la partitura del mottetto a canto solo e sinfonia *Barbara mors*.²¹¹⁶

38. Glicerio Galbusera (1775-1843)

Musicista milanese di cui non si hanno molte notizie: dal 1806 al 1810 fu organista della chiesa di S. Maria Incoronata,²¹¹⁷ per alcuni mesi del 1808 suonò in supplenza al Carmine²¹¹⁸ e dal 1815 alla morte venne

2098 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 190.

2099 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 243.

2100 ARESI, "In note velocissime". *Vita e arte di Luigi Marchesi*, pp. 26-31.

2101 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 228.

2102 MARNI, *Studiare sotto sì gran maestro*.

2103 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 230.

2104 WALTER MARZILLI, *Gasparini, Quirino*, in DBI.

2105 FRANCESCO PASSADORE, *Perotti, Gian Domenico*, in DBI.

2106 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, pp. 261-62.

2107 GIACOMO FORNARI, *Manfredini, Vincenzo*, in DBI.

2108 MARIATERESA DELLABORRA, *Rolla, Alessandro*, in DBI.

2109 OTTAVIO BERETTA, *Una nuova fonte della trattatistica musicale settecentesca: le "Regole per il contraponto del signor Fioroni, maestro di capela di Milano"*, LIM, Lucca 2010.

2110 TESTORI, *L'Arte di scrivere a otto reali e supplemento alla musica ragionata*.

2111 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2112 ASMi, AmFR, b. 1550.

2113 MARNI, *Storia della musica nella chiesa di S. Maria del Carmine*, p. 3.

2114 ASMi, ArFR, b. 780.

2115 *Gazzetta di Milano* del 31 luglio 1776.

2116 I-Mc M.S. ms. 96.1,

2117 MARNI, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica*.

2118 APMC, f. III.

assunto quale maestro di cappella e organista in S. Maria alla Porta aggiungendo, dal 1841, l'incarico di organista della chiesa sussidiaria di S. Maurizio al Monastero Maggiore.²¹¹⁹ Impiantato il culto di S. Luigi Gonzaga nella chiesa di S. Maria alla Porta, di cui era maestro di cappella, Glicerio Galbusera nel 1829 diresse un nuovo inno al Santo commissionato dalla fabbriceria al compositore romano Pietro Persichini (1755-1837).²¹²⁰

39. Don Paolo Gerosa (16..-post 1721)

Il sacerdote Paolo Gerosa partecipò nel 1719 al concorso per l'elezione del nuovo maestro di cappella della collegiata di S. Stefano Maggiore;²¹²¹ il frontespizio del libretto dell'oratorio *La clemenza e il zelo* lo vede maestro di cappella della chiesa di S. Pietro Celestino almeno nel 1721.²¹²²

40. Benedetto Antonio Giussani (1795-1839)

Benedetto Antonio Giussani nacque a Milano nel 1795 dall'editore di musica Giovanni Battista (1752-1821), stampatore delle quattro raccolte di sonate e versetti per organo di padre Catenacci e di altre pionieristiche edizioni musicali tirate in città sul volgere del XVIII secolo.²¹²³ I Giussani avevano già dato musicisti di chiesa e cantori della cappella del Duomo sin dalla fine del Seicento, perciò sia l'editore che il figlio musicista sono inseriti in una tradizione artistica e professionale che li assimila ad altre famiglie meneghine. Allievo di Agostino Quaglia e Ferdinando Bonazzi alla cappella della cattedrale, nel 1817 Giussani risulta aver completato gli studi dal momento che si offre al capitolo del santuario di S. Maria presso S. Celso come maestro coadiutore e futurista a Carlo Bigatti, nel caso questi avesse voluto perseguire con maggior assiduità la carriera operistica.²¹²⁴ A dimostrazione dell'avvenuto percorso di formazione in Duomo e dell'assimilazione dello stile più confacente alla chiesa, Giussani deposita nell'archivio musicale del santuario di S. Celso alcune partiture che copia di proprio pugno dai fondi della cappella della cattedrale. Ottenuta la direzione delle cappelle di S. Babila dal 1822, S. Alessandro in Zebedia e S. Maria presso S. Satiro nel 1826 e S. Giorgio al Palazzo nel 1835, il giovane maestro mostra non solo di aver facile accesso al repertorio più ortodosso in uso in Duomo, ma di saper comporre musica poliorale nello stile pieno proprio della cattedrale. Benché non ne sia stato maestro di cappella, l'archivio parrocchiale della chiesa di S. Marco di Milano conserva un *Te lucis ante*, un *Inviolata*, un *Ecce quam bonus*, un *Cum invocarem te*, un *Domine probasti* per coro e organo più un *Qui habitat in adiutorio Altissimi*, un *Pange lingua*, un *Nunc dimittis* e un *In te Domine speravi* a due cori e organo.

41. Francesco Landriani (1755-1822)

Francesco Landriani è tardo esponente di una famiglia milanese che per quasi due secoli ha dato maestri di cappella e cantori: visse alla fine del Seicento un Carlo Antonio Landriani di cui la Calcografia Musica

2119 APMP, f. "Organo e Organisti".

2120 STEFANO ROSSI, *Della vita del Cav. Pietro Persichini*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1854, p. 21: «Fu così che egli provava di molta compiacenza in sentirsi ripetere per le chiese, e per le accademie si pubbliche si private il suo Stabat Mater, il Dies irae e, soprattutto, il suo Miserere che domandato in Milano, destava eziandio colà il più deciso entusiasmo. Venne altresì richiesto da detta città nel 1829 di un inno a grande orchestra in onor di S. Luigi che fu spedito a Glicerio Galbusera. E non mi nascondeva il buon vecchio che quando legga su canti della città l'avviso che nella tale, o tal altra festa battevasi la musica del Persichini, egli se ne sentia più che d'ogni altro piacere ristorato ed invigorito».

2121 ASDM, Archivio parrocchiale di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2122 *La clemenza e Il zelo. Cantate per intramezzo alla disputa generale della dottrina cristiana tenutasi in S. Dalmazio dal sig. Antonio Farina della scuola de giovani di S. Maria delle Grazie li 7. febbrajo 1721. Poste in musica dal m.r. sig. Paolo Gerosa*, Pietro Francesco Nava, Milano 1721.

2123 MARNI, *Giovanni Battista Giussani (1752-1821) and Music Publishing in Milan*.

2124 ASDM, fondo archivistico di S. Celso, f. "Amministrazione-Musicisti dal 1800".

Sacra pubblicò una messa da requiem e che risulta attivo come cantante d'opera negli anni '80;²¹²⁵ un Carlo Francesco Landriani, basso, fu musico della a servizio della cappella del convento di S. Maria della Pace e in S. Giovanni in Conca,²¹²⁶ collaborò anche con quella del Duomo di cui fu vicemaestro alla metà del Settecento²¹²⁷ e fu protagonista di alcuni allestimenti operistici al Teatro Regio-Ducale.²¹²⁸ Francesco Landriani nacque a Milano nel 1755 e la prima notizia relativa ad un suo impiego ecclesiastico risale al 1791, quando risulta organista della chiesa di S. Marco, nel cui archivio si conserva un suo *Inviolata* per voci e organo;²¹²⁹ l'anno successivo sottoscrisse il contratto per il posto di maestro di cappella e organista della chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo che tenne sino alla morte.²¹³⁰ Nel 1798 fu nominato maestro di cappella della chiesa collegiata di S. Maria della Passione,²¹³¹ dal 1801 al 1807 ricoprì la medesima piazza in S. Maria del Carmine,²¹³² nel solo 1801 in S. Maria Segreta, dal 1810 in S. Giorgio al Palazzo (da cui fu dimesso nel 1817 a causa della tarda età e della costruzione del nuovo organo)²¹³³ e nel 1815 in S. Tomaso,²¹³⁴ fra il 1806 e il 1822 fu organista della chiesa di S. Giuseppe, aggregata come sussidiaria alla parrocchia del Carmine.²¹³⁵ Parallelamente all'attività ecclesiastica, Francesco Landriani è attestato come maestro al cembalo delle accademie allestite nel 1795 a Palazzo Isimbardi²¹³⁶ e l'*Almanacco imperiale* del 1817 lo registra come maestro di musica dell'orfanotrofio femminile delle Stelline.²¹³⁷

42. Giuseppe Leoncino (16...-1722)

Giuseppe Leoncino (o Leonzino) fu organista del capitolo – e non della confraternita del SS. Sacramento – della collegiata di S. Tomaso in Terramara dal 1680 al 1690;²¹³⁸ per due volte fu organista della chiesa parrocchiale di S. Sisto, dal 1692 al 1707 e nuovamente sino al 1722.²¹³⁹ Almeno nel biennio 1686-1687 fu musico basso della cappella del santuario di S. Celso,²¹⁴⁰ nel 1707 risulta aggregato alla Congregazione de' Musici.²¹⁴¹

43. Giuseppe e Michele Lessona

Giuseppe e Michele Lessona, padre e figlio, fra il 1741 e il 1766 furono maestro di cappella e organista della chiesa agostiniana dei SS. Cosma e Damiano in Monforte. I due condussero contemporaneamente la carriera di docenti di cembalo e salterio al Collegio Longone: Michele è attestato nel 1755 come insegnante di salterio dal libretto dell'accademia *Palaestra de' Tessali*,²¹⁴² mentre di Giuseppe, di cui si sono

2125 Carlo Antonio Landriani cantò nel ruolo di Fabio ne *I due Cesari* (1688) di Giovanni Legrenzi e di Arione nell'omonimo centone (1694), nel 1698 fu Tolomeo in *Le gare del regno tra Tolomeo e Cleopatra* di Antonio Sartorio.

2126 ASMi, ArFR, b. 736.

2127 BAM, A 11 suss.

2128 Carlo Francesco Landriani impersonò Jasingo nel *Gianguir* di Giovanni Porta dato al Teatro Regio-Ducale di Milano nel 1732 e Annio ne *La clemenza di Tito* di Francesco Peli allestito a Monaco di Baviera nel 1736.

2129 ASMi, AmFR, b. 1883.

2130 APFP, Fondo archivistico di S. Bartolomeo, f. "Organo e Organisti".

2131 ASMi, AmFR, b. 442.

2132 APMC, f. III.

2133 APGP, f. "Personale".

2134 ASDM, Fondo archivistico di S. Tomaso, Libro mastro della sacrestia.

2135 APMC, f. "Santuario di S. Giuseppe".

2136 CARLO ANTONIO VIANELLO, *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*, Libreria Lombarda, Milano 1941, p. 265.

2137 *Almanacco Imperiale per l'Anno MDCCCXVII*, Imperial-Regia Stamperia, Milano 1817, p. 495.

2138 ASDM, Archivio parrocchiale di S. Tomaso, Libro delle ordinazioni capitolari.

2139 ASMi, AmFR, b. 1567.

2140 ASDM, Archivio di S. Celso, Musici e Organisti al 1800.

2141 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

2142 *Palaestra de' Tessali presso l'antro dell'insigne centauro. Azione accademica contenente gli esercizi di lettere, e d'arti cavalleresche, sostenuta da' signori convittori del Collegio de' nobili regio imperiale Longone*, Pietro Francesco Malatesta, Milano 1755.

conservate sonate cembalistiche in un manoscritto miscelaneo praghese, nei medesimi anni è docente di clavicembalo al Collegio Longone.²¹⁴³

44. Ambrogio (18.-1868) e Serafino Lombardi (18.-post 1852)

I fratelli Ambrogio e Serafino Lombardi furono attivi come organisti e maestri di cappella nei decenni centrali dell'Ottocento. Ambrogio subentrò nel 1826 a Carlo Francesco Piazza come organista della chiesa dell'Annunciata alla Ca' Granda lavorando simultaneamente per altre strutture assistenziali e ospedaliere della città come musicista di chiesa e maestro di musica.²¹⁴⁴ *Milano Sacro* lo indica come organista della chiesa di S. Babila fra il 1832 e il 1836 e maestro di cappella della collegiata di S. Giorgio al Palazzo sino all'elezione di Paolo Sperati nel 1846. Serafino Lombardi fu organista della chiesa di S. Marco dal 1840 al 1849,²¹⁴⁵ passando poi a S. Raffaele e S. Rocco fuori Porta Romana. I fratelli Lombardi pubblicarono congiuntamente con l'editore milanese Giovanni Martinenghi una messa da requiem stampata attorno alla metà degli anni '60 dell'Ottocento.

45. Paolo Magni (1650ca-1737)²¹⁴⁶

Paolo Magni fu un musicista milanese attivo per oltre mezzo secolo come maestro di cappella, organista, compositore e maestro di musica di famiglie del patriziato cittadino. Presente durante gli allestimenti musicali sull'Isola Bella per volere di Vitaliano Borromeo dagli anni '70 del Seicento,²¹⁴⁷ dal 1686 al 1716 fu organista in Duomo e fra il 1697 e il 1718 maestro di cappella di Corte; fu chiamato insieme a Domenico Ambrogio Bramante nel 1697 a giudicare il concorso per l'elezione del nuovo maestro di cappella del santuario di S. Celso.²¹⁴⁸ Sopravvisse quasi vent'anni come maestro di cappella di Corte e organista del Duomo giubilato, morendo il 21 febbraio 1737. Oltre alla musica sacra stampata a Milano dai Vigone fra gli anni '70 e '80 del Seicento²¹⁴⁹ gli sopravvivono una quindicina di libretti di opere, accademie e cantate celebrative allestite nei decenni a cavaliere dei due secoli²¹⁵⁰ che lo fanno emergere come il maggior operista milanese del suo tempo; nel 1707 e 1734 è aggregato alla Congrega de' Musici.²¹⁵¹

2143 *Paride riconosciuto. Azione accademica contenente gli esercizi di lettere, e d'arti cavalleresche sostenuta da' Signori Convittori del Collegio de' Nobili Regio Imperiale Longone*, Pietro Francesco Malatesta, Milano 1750.

2144 MARNI, *Organi e organisti nella Ca' Granda*.

2145 APM, f. "Personale".

2146 DAVIDE DAOLMI, *Magni, Paolo*, in DBI e THOMAS WALKER, *Magni, Paolo*, in NGMo.

2147 CARPANI, *Drammaturgia del Comico*.

2148 ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, f. "Musicisti e Organisti al 1800".

2149 Musiche di Paolo Magni sono state stampate nella *Nuova raccolta de Motetti a voce sola* pubblicata da Francesco Vigone nel 1681.

2150 *Enea in Italia. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro Nuovo di Milano l'anno 1686*, Francesco Vigone, Milano 1686 (centone con musiche di Magni, Francesco Pollarolo, Francesco Ballarotti e Carlo Ambrogio Lonati); *Endimione. Favola per musica fatta rappresentare al signor D. Emanuele Fernandez di Velasco nella città di Lodi*, Carlo Antonio Sevesi, Lodi 1692 (opera composta insieme a Giacomo Griffini); *Scipione Africano. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Milano l'anno 1692*, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1692 (opera composta con Paolo Magni e Nicolò Minato); *L'Aiace. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Milano l'anno 1694*, Carlo Federico Gagliardi, Milano 1694 (opera composta con Francesco Ballarotti, Pietro D'Averara e Carlo Ambrogio Lonati); *Il Radamisto overo la Fede nelle sventure. Drama per musica del marchese Pietro Francesco Manfredo Trecchi, da recitarsi nel Regio Teatro di Milano*, Francesco Vigone, Milano 1695; *L'Etna festivo* (1696); *L'Aiace. Drama per musica del signor A. D'Averara, da rappresentarsi nel nuovo Teatro Capraria l'anno 1697* Roma, Giovanni Vannacci, Roma 1697 (ripresa del titolo milanese del 1694); *Ariovisto. Drama musicale da recitarsi nel Regio e Ducal nuovo Teatro di Milano l'anno 1699*, Federico Gagliardi, Milano 1699 (opera allestita insieme a Francesco Ballarotti e Giacomo Antonio Pertì); *Admeto re di Tessaglia. Melodramma da recitarsi nel Regio Teatro di Milano*, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1702 e *L'Agrippina. Drama per musica da recitarsi nel Regio Teatro di Milano*, Carlo Federico Gagliardi, Milano 1703.

2151 ASMi, AG Culto P.A., b. 1504.

46. Giovanni († post 1806) e Lodovico Mantegazza († post 1795)

Probabilmente imparentati, Ludovico e Giovanni Mantegazza furono due organisti attivi a Milano negli anni a cavaliere fra Sette e Ottocento, il primo è attestato all'organo della chiesa parrocchiale di S. Maria alla Porta dal 1770 al 1795,²¹⁵² ricoprendo contemporaneamente il medesimo incarico in S. Maria delle Grazie almeno nel 1790,²¹⁵³ l'altro fra il 1797 e il 1806 fu organista della chiesa di S. Marco.²¹⁵⁴

47. Bartolomeo Mantelli (16..-post 1716)

Bartolomeo Mantelli partecipò al concorso per l'elezione del maestro di cappella della chiesa di S. Maria del Carmine nel 1694;²¹⁵⁵ nel medesimo anno collaborò alla stesura del centone *Arione* con molti altri maestri di cappella milanesi. Esprimendo il proprio giudizio per il concorso indetto per l'elezione del nuovo maestro di cappella in Duomo nel 1714 si presenta come maestro di cappella della chiesa di S. Simpliciano,²¹⁵⁶ carica che ricopriva almeno dal 1692, come dichiarato nella raccolta delle *Sacre armoie a voce sola* stampate da Vigone. La più tarda attestazione risale al 1716, anno in cui compone e dirige un *Te Deum* e le musiche per un festeggiamento allestito nella chiesa di S. Maria di Loreto fuori da Porta Orientale per la nascita del figlio dell'imperatore.²¹⁵⁷

48. Giovanni Maria Marchi (1689-1740)²¹⁵⁸

Giovanni Maria Marchi fu dapprima allievo della cappella musicale del Duomo fra il 1705 e il 1707, successivamente organista della cattedrale dal 1713 alla morte. Fra il 1707 e il 1722 è organista della chiesa di S. Sisto, sua parrocchia di residenza,²¹⁵⁹ dai libretti degli oratori che gli sopravvivono risulta maestro di cappella di S. Maria della Pace dal 1720 al 1731 e in S. Maria della Passione dal 1731 al 1740. Nell'ultimo periodo della sua vita fu anche apprezzato operista componendo fra il 1733 e il 1737 quattro opere per il teatro Regio-Ducale di Milano e il Teatro S. Samuele di Venezia.²¹⁶⁰ L'archivio musicale dell'abbazia di Engelberg conserva le partiture di tre Gloria composti da Marchi negli anni '30: uno a quattro voci e organo senza strumenti,²¹⁶¹ gli altri due in stile concertato e con oboi obbligati,²¹⁶² mostrando l'adesione del musicista alla retorica del nascente stile galante che proprio in quella congiuntura stava fiorendo.

49. Carlo Mariani (17..-post 1799)

Organista della chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta dal 1786 al 1795, litigò spesso con i propri committenti circa la presenza di altri organisti che suonavano per devozioni di benefattori a funzioni non comprese nel suo calendario degli obblighi.²¹⁶³ Prima del 1796 assunse l'incarico di organista della cappella reale e, con il ritorno effimero degli austriaci nel 1799, avanzò formale richiesta per essere reintegrato nel proprio

2152 ASMi, AmFR, b. 1554.

2153 ASMi, ArFR, b. 1435.

2154 ASMi, AmFR, b. 1882.

2155 ASMi, AmFR, b. 1372.

2156 *Sei secoli di musica nel Duomo*, p. 96.

2157 ASMi, AmFR, b. 1928.

2158 PIERO WEISS, *Marchi, Giovanni Maria*, in NGMo, *Sammartini e il suo tempo*, pp. 81-3 e MARIELLA BUSNELLI, *Notizie inedite su Giovanni Maria Marchi (1689-1740)*, «Fontes Artis Musicae», XXXI/4 (1984), pp. 233-39.

2159 ASMi, AmFR, b. 1567.

2160 *Il Catone in Utica* (Milano, 1733), *La generosità politica* (Venezia 1736), *Emira* (Milano, 1737) e *La clemenza di Tito* (Milano, 1737).

2161 CH-EN, Ms. A 436.

2162 CH-EN, Ms. A 437 e A 438.

2163 ASMi, AmFR, b. 1491 e ASMi, AG Culto PA, b. 1089.

ruolo;²¹⁶⁴ alla riapertura della cappella nel 1801 Carlo Mariani non figura fra i musicisti reintegrati e il posto di maestro di cappella viene fatto coincidere con quello di organista nella persona di Ferdinando Bonazzi.²¹⁶⁵

50. Francesco Antonio Messi (1677-1759)

Il cavaliere Francesco Antonio Messi nacque a Milano nel 1677,²¹⁶⁶ si formò e mosse i primi passi nel capoluogo ambrosiano ove partecipò alla stesura dell'oratorio centone *La morte delusa* nel 1703, per poi trasferirsi a Roma almeno fra il 1706 e il 1709 dove figura essere autore di quattro oratori sacri: *Thamar vindicata* (1706), *Balthasar's epulum et interitus* (1708), *Isach immolatus* (1708) e *Il trionfo del divino Amore* (1709). Ritornato in patria, forse preceduto da un passaggio a Casale Monferrato, concorse nel 1714 alla piazza di maestro di cappella del Duomo di Milano qualificandosi genericamente come «maestro di cappella di molte chiese», ma gli fu preferito Carlo Balliani. Nel medesimo anno e nel 1715 compose le musiche per gli oratori che si eseguivano nella chiesa di S. Domenico di Cremona²¹⁶⁷ e in S. Maria della Rosa durante la novena di Natale; dal frontespizio dei libretti lo si ritrova maestro di cappella della stessa chiesa di S. Maria della Rosa, di S. Maria della Grazie e S. Maria Fulcorina. Nel 1717 e 1740 gli fu affidata la composizione degli intermezzi per la disputa annuale della Congregazione della Dottrina Cristiana in S. Dalmazio: *La fama e l'invidia* e *L'idolatria e la religione*.²¹⁶⁸ Partecipò nel 1719 al concorso per l'elezione del maestro di cappella della collegiata di S. Stefano Maggiore dal quale risultò vincitore, sgominando la concorrenza di Giovanni Maria Marchi, Francesco Fiorini, don Paolo Gerosa e Giovanni Maria Mazzucchelli.²¹⁶⁹ Il capitolo di S. Stefano nel 1742 accetta la proposta del musicista Pietro Valle che si propone come successore futurista al Messi ormai anziano – aveva 65 anni – dovendo poi attendere altri sedici anni prima di subentrargli titolarmente.²¹⁷⁰ Le condizioni del musicista non dovevano essere comunque significativamente compromesse, dal momento che nel 1747 partecipò al concorso per l'elezione del maestro di cappella del Duomo componendo i brani d'obbligo e sostenendo le prove previste dal regolamento.²¹⁷¹ Per ragioni anagrafiche gli fu preferito Gianandrea Fioroni, tuttavia la considerazione che Messi godeva nell'ambiente musicale milanese è testimoniata dalla sua partecipazione nella giuria dei concorsi indetti per l'individuazione di nuovi musicisti della cappella della cattedrale almeno sino al 1753. I documenti dell'archivio parrocchiale della collegiata di S. Stefano vedono il maestro di cappella ottuagenario ancora in attività nel 1758,²¹⁷² alternando i pagamenti per le celebrazioni ordinarie e quelle con il concorso di musica straordinaria fra il titolare e il futurista. La morte lo colse all'età di ottantadue anni il 1 dicembre 1759 dopo più di sei decenni d'attività di cui restano alcune testimonianze negli archivi milanesi. A differenza di altri colleghi di cui sono sopravvissute partiture di composizioni sacre di stile concertato con l'accompagnamento della sinfonia, del cavaliere Messi si conservano una

2164 ASMi, AG, Culto PA, b. 1079.

2165 MARNI, *Domine, salvum fac Regem*.

2166 Nella argomentatissima voce di MARINA TOFFETTI, *Messi, Francesco Antonio*, in DBI – cui si farà riferimento per ricostruire il profilo del musicista, ove non diversamente specificato – gli estremi biografici vengono desunti e approssimati dai frontespizi dei libretti e dalle ultime attestazioni dell'attività del cavaliere Messi. Attraverso le ordinazioni capitolari della collegiata di S. Stefano Maggiore e l'atto di morte rinvenuto nei registri dei sacramenti della medesima parrocchia si possono in questa sede finalmente restituire le corrette date di nascita e morte del compositore. ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro dei Morti IV 1752-1765: «Millesettecentocinquantanove alli primo dicembr. Sig. Caval. Francesco Messa d'anni ottantadue circa che fu marito della Sig.ra Antonia Astolfi prima munito de santissimi Sacramenti, morto, e sepolto in questa Chiesa».

2167 *L'annucato di S. Chiesa rappresentato in S. Tomaso d'Aquino quinto dottore della Chiesa oratorio sagro da cantarsi nella chiesa di S. Domenico di Cremona nella festa dello stesso santo solennizzata da padri studenti dell'Ordine de' Predicatori nel 1714. li 28. genaro consegnato alle glorie del loro angelico maestro. Poesia d'un diuoto del Santo posta in musica dal sig. canaglier Messi, Ferrari, Cremona 1714.*

2168 VISMARA, *Cantate per intermezzo*.

2169 ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2170 ASDM, Fondo archivistico di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2171 *Sei secoli di musica in Duomo*, p. 106.

2172 ASDM, Archivio parrocchiale di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni Capitolari: «[22 luglio 1758] Lettosi il memoriale del S. Messa Maestro di Capella col quale adimanda vengano supplite le fonzioni alle quali era tenuto il d.to Sig. Messa attesa la sua indisposizione ed età decrepita».

decina di brani liturgici per due, tre o quattro voci e organo obbligato e dei falsobordoni che mostrano il disimpiego ordinario delle liturgie domenicali o festive non solenni da parte di un ridotto drappello di cantori accompagnati dal solo organo. Il manoscritto I-Msc 2.11 del fondo musicale del santuario di S. Celso di Milano tramanda la tipica *missa brevis* per il rito ambrosiano articolata nei due soli momenti contemplati – *Gloria* e *Credo* – in una versione à *Quattro, Breve e Concertata* che rispecchia il gusto, l'uso e la prassi della prima metà del XVIII secolo, conciliando una buona disponibilità di evirati cantori²¹⁷³ cui affidare le parti di soprano e contralto con la necessità di contenere le tempistiche sia per marcare l'ordinarietà della destinazione che per consentire ai musicisti e al maestro di intervenire in altre funzioni concomitanti; l'archivio musicale della cattedrale di Vigevano custodisce il corrispettivo di una *missa brevis* a quattro per il rito romano, con l'aggiunta del *Kyrie*, senza *Sanctus* e *Agnus Dei*, soprannominata *La Messina*.²¹⁷⁴ Il resto della musica nota di Messi prevede un organico differente e meno pretenzioso: il terzetto composto da 2 tenori e un basso, che aveva il doppio vantaggio non solo di essere meno dispendioso per le amministrazioni delle chiese ma anche di poter coinvolgere nel canto chierici, sacerdoti o religiosi. Tanto il fondo musicale del santuario milanese di S. Celso quanto il *corpus* di manoscritti musicali della Biblioteca Ambrosiana non consentono d'individuare la provenienza originaria o la destinazione dei manoscritti musicali superstiti del cavaliere Messi, giacché le messe da *requiem* e i responsori per l'*officium defunctorum* musicano la versione ambrosiana dei testi liturgici per coro di voci virili e organo.

51. Ambrogio Minoja (1752-1825)²¹⁷⁵

Ambrogio Minoja nacque ad Ospedaletto Lodigiano il 22 ottobre 1752; si formò dapprima a Lodi con Secondo Anselmi poi, trasferitosi a Napoli, completò gli studi con Nicola Sala. Nel 1786 debuttò al Teatro alla Scala con *Tito nelle Gallie*²¹⁷⁶ e l'anno successivo compose per il Teatro Argentina di Roma l'*Olimpiade*.²¹⁷⁷ Conquistato il favore del pubblico milanese nei contesti teatrali, accademici ed ecclesiastici, Minoja divenne protagonista della vita musicale cittadina non solo assurgendo alla carica di primo cembalo del Teatro alla Scala, ma ottenendo la direzione della cappella del capitolo regio-imperiale di S. Maria della Scala traslato in S. Fedele. A differenza di altri musicisti che si mostrarono più coerenti al proprio temperamento, Minoja con l'avvento dei francesi scelse di collaborare con gli occupanti come censore degli spettacoli propagandistici da rappresentare alla Scala e negli altri teatri.²¹⁷⁸ Nel 1797 vinse il concorso per la composizione della miglior sinfonia celebrativa in memoria del generale Hoche. Benchè nella parentesi effimera dei tredici mesi intervenisse come maestro di cappella per funzioni straordinarie allestite in rendimento di grazie per il ritorno degli austriaci e a suffragio delle truppe imperiali, già il 26 maggio 1805 compose ed eseguì in Duomo per l'incoronazione di Napoleone a Re d'Italia un *Veni Creator* e un *Te Deum*.²¹⁷⁹ Minoja beneficiò della committenza reale per la composizione della musica della *Cantata pel fausto ingresso in Milano* di Napoleone nel 1806 e nell'anno successivo gli fu destinata la cattedra di composizione al neonato Imperial-Regio Conservatorio. Affermato didatta, il Minoja subentrò come censore del Conservatorio a Bonifazio Asioli, che al loro ritorno gli austriaci avevano espulso dal Lombardoveneto perché straniero, essendo originario del Ducato di Parma. Al Minoja si deve il ricovero nella biblioteca del Conservatorio delle partiture composte per le funzioni della cappella reale e per le accademie palatine di Eugenio di Beauharnais.²¹⁸⁰ Uomo per tutte le stagioni, Minoja seppe conservare gli incarichi ecclesiastici come maestro di cappella della collegiata di S. Maria della Scala in S. Fedele e

2173 MARNI, *Luigi Marchesi musicista contralto*.

2174 I-Vgc, [senza collocazione], *Kyrie, Gloria e Credo in mi min. e a 4 voci e Org. del Cavaglier Messi detta La Messina*.

2175 SILVIA GADDINI, *Ambrogio Minoja*, in DBI.

2176 *Tito nelle Gallie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala il carnevale dell'anno 1787. Dedicato alle ll.aa.rr. [...] arciduca Ferdinando [...] e [...] Maria Ricciarda Beatrice d'Este*, Giovanni Battista Bianchi, Milano 1787.

2177 *Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro a Torre Argentina il carnevale dell'anno 1788. Dedicato alle dame romane*, Michele Puccinelli, Roma 1788.

2178 PALIDDA, *D'un bel canto patrio francese* e EAD., *Urban Spectacle in Republican Milan*.

2179 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 188.

2180 MARNI, *I fondi musicali napoleonici*.

della basilica di S. Vittore per quasi quarant'anni. Pur essendo andate perdute le partiture delle grandiose composizioni predisposte per l'incoronazione milanese di Napoleone, Carlo Bigatti depositò nel fondo musicale del santuario di S. Celso le due partiture autografe dei salmi *Deus in nomine*²¹⁸¹ e *Dixit Dominus*²¹⁸² risalenti all'ultimo scorcio del Settecento; nel decennio napoleonico Minoja collaborò anche con la cappella palatina fornendo alcuni mottetti a grande orchestra su testo italiano per le funzioni celebrate nella chiesa di S. Gottardo.

52. Carlo Mojolo (17...-† post 1763)

Oscuro maestro di cappella attivo nel biennio 1762-1763 nelle chiese di S. Maria Beltrade²¹⁸³ e S. Maria Fulcorina.

53. Carlo Monza (1735-1801)²¹⁸⁴

Nato a Milano nel 1735 da una famiglia che aveva già prodotto maestri di cappella, musicisti di chiesa e cantori,²¹⁸⁵ Carlo Monza si formò con Gianandrea Fioroni²¹⁸⁶ e prima di votarsi agli impegni ecclesiastici fu un prolifico autore teatrale che compose 19 titoli operistici fra il 1758 e il 1786. Esordì ventitreenne con l'*Olimpiade* al Regio-Ducale di Milano nel 1758,²¹⁸⁷ l'anno successivo per il medesimo teatro compose *Sesostri Re d'Egitto*,²¹⁸⁸ nel 1764 *Achille in Sciro*²¹⁸⁹ e nel 1765 il *Temistocle*.²¹⁹⁰ Nel 1766 scrisse per il Teatro Regio di Torino l'*Oreste*,²¹⁹¹ tre anni più tardi l'*Adriano in Siria* per il S. Carlo di Napoli²¹⁹² e il *Demetrio* per il Teatro delle Dame di Roma.²¹⁹³ Per il carnevale 1770 rappresentò a Roma *Il finto cavalier parigino* al Teatro Valle²¹⁹⁴ e *Germanico in Germania* al Teatro delle Dame;²¹⁹⁵ l'anno successivo a Bologna per la stagione di

2181 I-Msc 88.16.

2182 I-Msc 89.1.

2183 AmFR, b. 1557.

2184 ANDREA GARAVAGLIA, *Monza, Carlo*, in DBI.

2185 Un Pietro Paolo Monza viene assunto come tenore della cappella di corte nel 1741 (ASMi, AG Culto PA, b. 1079), un Giovanni Ambrogio Monza è aggregato alla Congrega de' Musicisti nel 1737 e negli anni '60 è basso nella cappella di S. Maria del Carmine, Gaetano Monza – fratello di Carlo – fu un valente violoncellista. Un omonimo Carlo Monza, sacerdote, fu attivo come operista alla fine del Seicento e successivamente maestro di cappella della cattedrale di Vercelli.

2186 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 190.

2187 *L'olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano, nella primavera del corrente anno 1758. Dedicato alla generosa nobiltà milanese*, Giovanni Montano, Milano 1758.

2188 *Sesostri re d'Egitto. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1760. Dedicato a [...] il duca di Modena [...] amministratore e capitano generale della Lombardia Austriaca*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1759. L'esecuzione venne recensita dai *Ragguagli di Varj Paesi* del 26 dicembre 1759: «In questa sera anderà sopra le Scene di questo Regio Ducale Teatro il primo Dramma per il presente Carnevale, intitolato Sesostri Re d'Egitto, posto in Musica dal Signor Carlo Monza, nostro Milanese, frammezzato da Balli d'invenzione del Sig. Sunte, ornato con ben intese Decorazioni disegnate, e dipinte da' Fratelli Galleari altro volte lodati, e con Abiti bene adattati, fatti dal Sig. Francesco Mainini».

2189 *Achille in Sciro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1764. Dedicato a [...] il duca di Modena [...] capitano generale della Lombardia austriaca*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1764.

2190 *Il Temistocle. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1766. Dedicato a sua altezza serenissima il duca di Modena [...] amministratore e capitano generale della Lombardia Austriaca*, Giovanni Montani, Milano 1765.

2191 *Oreste. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1766. Alla presenza di s.s.r.m.*, Onorato Derossi, Torino 1766.

2192 *L'Adriano in Siria. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 4 novembre 1769, festeggiandosi li gloriosi nomi del cattolico monarca delle Spagne, della maestà della regina nostra signora e di s.a.r. il principe d'Asturias ed alla s.r.m. di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano dedicato*, Francesco Morelli, Napoli 1769.

2193 *Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1769. Dedicato all'inclito popolo romano*, Lorenzo Corradi, Roma 1769.

2194 *Il finto cavalier parigino. Intermezzi in musica a quattro voci da rappresentarsi nel Teatro alla Valle degl'illustriss. sig. Capranica nel carnevale dell'anno 1770. Dedicati a sua eccellenza la sig. principessa D.na Ippolita Boncompagni Ludovisi Rezzonico*, Lorenzo Corradi, Roma 1770.

2195 *Germanico in Germania. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame il carnevale dell'anno 1770. Dedicato all'inclito popolo romano*, Lorenzo Corradi, Roma 1770.

carnevale andarono in scena l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck insieme ad *Aristo e Temira* di Carlo Monza.²¹⁹⁶ Per il carnevale 1771 debuttò a Milano *La Ninetti*,²¹⁹⁷ nel 1772 a Roma l'*Antigono*,²¹⁹⁸ e nel 1775 nuovamente a Milano con *Alessandro nelle Indie*,²¹⁹⁹ proseguendo il filone egiziano diede *Cleopatra* al Regio di Torino²²⁰⁰ e *Demofoonte* ad Alessandria nel 1776,²²⁰¹ *Cajo Mario* al S. Benedetto di Venezia per la festa dell'Ascensione del 1777.²²⁰² Per la festa patronale di Alessandria compose *Enea in Cartagine* nel 1784,²²⁰³ per il carnevale del medesimo anno *Ifigenia in Tauride*²²⁰⁴ – l'ultimo titolo milanese dato non più al Regio-Ducale ma al nuovo Teatro alla Scala – e pochi mesi prima di vincere il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano, *Erifile* al Teatro Regio di Torino.²²⁰⁵ Titoli di Carlo Monza ebbero riprese nei teatri di Foligno, Pavia, Modena, Venezia, Alessandria e Londra.

Pur votato alla carriera operistica Carlo Monza riuscì a condurre parallelamente l'attività di maestro di musica delle famiglie del patriziato meneghino – come evidenziato dalle molte raccolte di sonate notturne e trii stampati a Londra,²²⁰⁶ dalle sonate per cembalo, dalle sinfonie e dalla testimonianza di Cola de li Piccirilli (*alias* Pietro Verri) in merito al Monzino maestro di cembalo²²⁰⁷ – e maestro di cappella in parecchie chiese prima di ridurre progressivamente gli incarichi per dedicarsi alla sola cappella del Duomo. L'almanacco *Milano Sacro* lo attesta maestro di cappella in S. Babila, S. Calimero, S. Maria Segreta e S. Nazaro Maggiore dal 1761, S. Giovanni in Conca dal 1773, S. Maria del Carmine e S. Maria delle Grazie dal 1775 alla morte di Sammartini, S. Marco dal 1778 alla morte di Fioroni, S. Maria dei Servi dal 1782, S. Barnaba e S. Fedele dal 1783, S. Maria della Pace dal 1789 dopo la morte di Pietro Valle, S. Antonio Abate dal 1795; dal 1788 fu maestro di cappella della chiesa di S. Maria della Rosa.²²⁰⁸ Alla morte di Giuseppe Vignati, con la promozione di Giovanni Battista Sammartini a maestro di cappella di corte nel 1769 il Monza subentrò come organista e, nel 1775, divenne a sua volta maestro di cappella al posto

2196 *Orfeo ed Euridice e Aristo e Temira. Drammi per musica da rappresentarsi in Bologna nel nuovo Pubblico Teatro nella primavera dell'anno 1771*, Sassi, Bologna 1771.

2197 *La Nitteti. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnovale dell'anno 1771. - Dedicato al sua altezza serenissima il duca di Modena, Reggio, Mirandola ec. ec. amministratore e capitano generale della Lombardia austriaca*, Giovanni Montano, Milano 1771. L'opera fu recensita dal *Giornale di Milano* del 23 gennaio 1771: «Jeri l'altro si è dato principio alla rappresentazione del secondo Dramma La Ninetti in questo Regio Ducal Teatro, posto in Musica dal celebre Sig. Maestro Calo Monza all'Attuale Servizio in questa Regia Ducal Cappella, sendo stata sommamente con vero universale applauso gradita la di lui Composizione sì per la novità de' motivi, che per la maestra artificiosa condotta dell'armonia, giusti i metodi dell'Arte, cosicchè congiunto il comune accoglimento della Musica a tutte le altre parti, che possono render giocondo uno Spettacolo, si può dire, che per tutto il corrente Carnovale hanno di che dilettersi non meno del Pubblico, anche i più fini Intenditori che non cessano di ammirare la vaghezza de' Balli, e delle decorazioni, l'eccellenza degli Attori, la graziosità, la vivezza, e l'espressività della Musica del suddetto Sig. Monza Cittadino Milanese».

2198 *Antigono. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1772. Dedicato all'e.mo e r.mo principe il signor cardinale Alessandro Albani*, Arcangelo Casaletti, Roma 1772.

2199 *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano per il carnovale dell'anno 1775. Dedicato alle ll.aa.rr. il serenissimo arciduca Ferdinando principe reale d'Ungheria e Boemia, arciduca d'Austria duca di Borgogna e di Lorena ec., cesareo reale luogo-tenente, governatore e capitano generale della Lombardia Austriaca e la serenissima arciduchessa Maria Ricciarda Beatrice d'Este principessa di Modena*, Giovanni Montano, Milano 1775.

2200 *Cleopatra. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1776 alla presenza delle maestà loro*, Onorato Derossi, Torino 1776.

2201 *Demofoonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro della città d'Alessandria in occasione della solita fiera d'ottobre 1776 sotto la protezione di s.s.r.m.*, Vimercati, Alessandria 1776.

2202 *Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1777*, Modesto Fenzo, Venezia 1777.

2203 *Enea in Cartagine. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro della città d'Alessandria in occasione della solita fiera d'ottobre 1784. Sotto la protezione di S. S. R. M.*, Ignazio Vimercati, Alessandria 1784.

2204 *Ifigenia in Tauride. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1784. Dedicato alle ll.aa.rr. il serenissimo arciduca Ferdinando principe reale d'Ungheria e Boemia, arciduca d'Austria, duca di Borgogna e di Lorena ec., cesareo reale luogo tenente, governatore e capitano generale nella Lombardia Austriaca e la serenissima arciduchessa Maria Ricciarda Beatrice d'Este principessa di Modena*, Gio. Battista Bianchi, Milano 1784.

2205 *Erifile. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1786 alla presenza di s.s.r.m.*, Onorato Derossi, Torino 1786.

2206 *Sei Trio Concertanti per Due Violini e Violoncello Obbligato Composti dal Sig.^{re} Carlo Monza Maestro di Musica nella Real Capella di Milano*, J. Bland, Londra [post 1775].

2207 VERRI, *Cronaca di Cola de li Piccirilli degli avvenimenti pubblici di Milano dell'anno 1763*.

2208 ASMi, AmFR, b. 1788.

del defunto Sammartini.²²⁰⁹ Giacché la direzione della cappella reale non contemplava eccessivi obblighi di presenza, il musicista riuscì a mantenere l'incarico anche quando nel 1787 ottenne la più impegnativa cappella del Duomo; con l'avvento dei francesi e la politica anticlericale giacobina il maestro di cappella di corte fu licenziato in tronco nell'estate del 1796 contestualmente alla soppressione della cappella palatina di S. Gottardo in Corte; essendo morto nel dicembre 1801 non ebbe il tempo di essere reinsediato nel proprio incarico dopo la firma del Concordato fra Napoleone console e il papa.²²¹⁰ Carlo Monza, come altri maestri di cappella, ricevette scritturazioni saltuarie per comporre e dirigere musiche in occasione di feste straordinarie: nel 1767 gli furono commissionate la messa e il vespro per la festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande,²²¹¹ l'anno successivo compose con Gaetano Piazza e Sammartini le cantate quaresimali per il SS. Entierro,²²¹² nel 1782 le esequie del conte plenipotenziario Firmian nella sua parrocchia di S. Bartolomeo²²¹³ e le esequie della principessa Kevenhuller in S. Eufemia nel 1787.²²¹⁴ Secondo Carlo Gervasoni il soprano Angiolo Testorri fu allievo di Carlo Monza;²²¹⁵ allo stadio attuale delle ricerche non è stato possibile individuare l'ente o il sovrano che gli attribuì il titolo di *cavaliere* con cui prese a fregiarsi dagli anni '70.

54. Padre Narciso da Milano (1705ca-post 1770)

Negli anni '80 del secolo scorso l'organista francese Michelle Bernard curò la prima edizione del *corpus* organistico di padre Narciso da Milano ricostruendone un profilo biografico che individuava il frate musicista nel monzese Giuseppe Burocco (1672-1730ca). La partecipazione al concorso indetto nel 1740 per l'elezione dell'organista del Duomo²²¹⁶ e il collaudo dell'organo della parrocchiale di Oggiono (LC) sottoscritto da padre Narciso nel 1762²²¹⁷ hanno fatto vacillare quella biografia ormai accettata seppure in aperta contraddizione con l'incongruenza stilistica fra composizioni di gusto galante e la supposta datazione al secondo decennio del XVIII secolo.²²¹⁸ Un padre Narciso, al secolo Giuseppe Burocco, ci fu ma nacque a Monza nel 1672 e trascorse l'ultima parte della sua vita nel convento francescano di Cermenate (CO) morendo prima del 1770, dal momento che in quell'anno un *f. Narcisus a Moditia* figura in un necrologio compilativo fra i religiosi da suffragare il 2 aprile nell'anniversario della morte.²²¹⁹ Dai registri delle ordinazioni diaconali dell'arcidiocesi di Milano risulta che nel 1726 un *fr. Narcisus a Mediolano*

2209 ASMi, AG Culto PA, b. 1079.

2210 MARNI, *Domine, salvum fac Regem*.

2211 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 giugno 1767: «Lunedì 22 del corrente nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Eccellentissima Imperiale Regia Congregazione di S. Gio. Nepomuceno eretta in detta Basilica una solenne, e decorosissima Festa ad onore del sopradetto Invittissimo Santo Martire di Praga, in cui con insigne Apparato tutta questa vasta Basilica, di tutta l'Ufficialità Alemana, e copiosissima Nobiltà di Dame, e Cavalieri, de' quali in gran numero furono ascritti alla detta Imperiale Regia Congregazione, si è incominciata verso le ore 15 la detta Solennità, con eruditissimo Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celeberrimo Padre Lorenzo Cascia Maestro di Teologia della detta Religione, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica composta nuovamente dal Signor Carlo Monza Maestro di Cappella, e alla sera dopo il Vespro, cantato dalli medesimi Cori di scelta Musica, e Sinfonia, fu intonato il solenne Te Deum in rendimento di grazie».

2212 ASMi, ArFR, b. 564.

2213 DELPERO, *Il "Giornale enciclopedico"*, p. 71: «esequie del conte Carlo di Firmian nella chiesa di S. Bartolomeo. «La funzione funebre fu eseguita [...] a più cori di squisita musica. Tutta la messa e il miserere di composizione del celebre sig. maestro cavaliere Monza ha riscossi i più grandi applausi ed il nostro sig. Luigi Marchesi milanese si è fatto un onore grandissimo, avendo cantato al suo solito con quella maestria, dolcezza ed espressione ch'è tutta sua propria e che rendono un musico de' più qualificati d'Europa. In somma tutta la funzione riscosse gli applausi universali non amareggiata che dalla perdita d'un sì benefico, giusto e caritatevole ministro».

2214 DELPERO, *Il "Giornale enciclopedico"*, p. 81.

2215 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, pp. 281-82.

2216 *Sammartini and his musical Environment*, p. 424.

2217 GIACINTO LONGONI, *Cenni sui dipinti di Marco d'Oggiono*, Giuseppe Corti, Lecco 1858, p. 50: «Nel 1762 fu rifatto l'organo ed il Padre Narciso di Sant'Angelo, celebre organista a quei tempi, venne ad sperimentarlo».

2218 MARNI, *Storia, teoria e pratica della musica nei conventi francescani*.

2219 L'archivio della provincia francescana dell'Italia settentrionale conserva un necrologio compilato nel 1770 nel convento di Antegnate (BG) nel quale sono annotati i nominativi dei frati morti entro quell'anno ripartiti giornalmente per consentire ogni giorno la celebrazione di messe di suffragio e la recita di preghiere.

ord.^{is} Min.^m S. Francischi ricevette gli ordini minori, il suddiaconato e il diaconato nella cappella del Palazzo Arcivescovile il 16 giugno 1726.²²²⁰ In presenza di due omonimi Narcisi – uno da Monza e l'altro da Milano – nati a quasi quarant'anni di distanza, l'identificazione del frate musicista non nel Burocco ma nell'omonimo *Narcisus a Mediolano* risulta non solo compatibile con i riscontri archivistici noti ma anche con lo stile delle musiche d'organo, tramandate da una copia vergata nel 1769 da un altrimenti sconosciuto Giuseppe Magni che si conserva nella Biblioteca Nazionale di Torino. Avendo ricevuto l'ordinazione diaconale nel 1726 è probabile che il frate musicista sia nato a Milano attorno al 1705, entrato nel convento di S. Angelo per il noviziato vi si stabilizzò dopo la professione solenne nel 1727²²²¹ e vi trascorse l'intera esistenza. La morte di padre Narciso da Milano deve essere collocata fra il 1770 – anno in cui non è registrato nel libro dei morti dei conventi lombardi – e il 1777, dal momento che il censimento dei francescani di S. Angelo compilato in quell'anno non lo annovera più fra i religiosi residenti.²²²² Coprendo con il suo arco biografico i primi tre quarti del Settecento, padre Narciso è contemporaneo non di Paolo Magni, Carlo Balliani o Francesco Antonio Messi, ma di Sammartini, Giovanni Battista Corbella e Gaetano Piazza, ricomponendo la discrepanza fra una raccolta di musiche composte attorno al 1750 e un inverosimile profilo biografico che avrebbe coperto un cinquantennio fra gli anni '70 del Seicento e i primi del secolo successivo. Ponendo in dialogo le composizioni di padre Narciso con la produzione organistica di musicisti nati nella generazione successiva – padre Giandomenico Catenacci, Gaetano Piazza, Francesco Pogliani o Carlo Monza – si nota come la musica del religioso compartecipi della medesima estetica galante ma risulti più arcaica nei mezzi espressivi, non conoscendo espedienti più moderni come l'imitazione di strumenti dell'orchestra o la scrittura leziosa praticata in certe sonate risalenti agli anni '70.

55. Antonio Negri (1683-1757)

Antonio Negri nacque a Milano nel 1683 da Giovanni Battista, come rivelato da un'autodichiarazione sottoscritta dal musicista fra i documenti inoltrati alla commissione giudicante istituita per selezionare il nuovo organista del Duomo nel 1713. Le prime notizie in merito alla sua attività di compositore e strumentista – virtuoso di violoncello – risalgono al 1706, quando compose l'oratorio sacro *La contesa delle stagioni in qual debba nascere Gesù Bambino* eseguito nella chiesa milanese di S. Calimero; il frontespizio del libretto menziona l'autore della musica non come maestro di cappella della chiesa ma, genericamente, come 'suonatore di violoncello'. La produzione oratoriale di Negri è notevole: nel 1713 compone *L'innocenza giustificata* per la chiesa di S. Maria delle Grazie, nel 1718 *Maria compatita ne' suoi dolori* per S. Maria del Servi e *Tre eccessi di crudeltà* per S. Antonio Abate. Nel 1722 viene incaricato di musicare le cantate d'intermezzo alla disputa della Dottrina Cristiana che annualmente si tiene nella chiesa di S. Dalmazio (*La fede e l'ignoranza*), mentre nel 1727 compone per la chiesa servita l'*Oratorio ad onore di S. Pellegrino*. Dai libretti superstiti si apprende, o si può desumere, che Antonio Negri fu maestro di cappella delle chiese di S. Maria del Giardino dal 1713, S. Giuseppe dal 1715, S. Antonio Abate almeno fra il 1718 e il 1728, S. Barnaba e del Collegio Elvetico almeno nel 1722.²²²³ Una curiosa carta dell'Archivio di Stato di Milano tramanda la supplica inoltrata da Antonio Negri nel 1735 alla confraternita che gestiva la chiesa di S. Rocco al Gentilino, fuori Porta Ticinese, per ottenere l'incarico di maestro di cappella di quella chiesa ed evitare la chiamata annuale per dirigere la musica il giorno della festa patronale, scongiurando la concorrenza di possibili colleghi.²²²⁴ Questa vicenda non è significativa per il caso puntuale che restituisce

2220 ASDM, Cancelleria, Registro 223 (ammissione agli ordini minori, suddiaconati e diaconati 1719-1732).

2221 ASMi, ArFR, b. 216. A differenza del Giuseppe Burocco (Narciso da Monza) che si formò in S. Angelo ma che poi tornò a Monza nel convento delle Grazie, il padre Narciso da Milano dal 1727 si stabilì definitivamente nel convento sito in Porta Nuova.

2222 ASMi, ArFR, b. 216.

2223 MATTEO GIUGGIOLI, *Negri, Antonio*, in DBI, 2010.

2224 ASMi, ArFR, b. 844: «Havendo havuto l'onore da molti Anni à questa parte Antonio Negri Umiliss.o Ser.re delle Sig.re Loro Ill.me di servirli per di Maestro di Capella nella loro Chiesa di S. Rocho al Gentilino nel giorno di d.o Santo e vivendo desideroso di poter per l'Avvenire continuare ad obbedirli, e servirli, animato dalla grande generosità, e magnanimità delle SS. Loro Ill.me a queste donque fa ricorso. Umil.te Supp.le degnarsi veller eleggere capitolarmente il Supp.te per sempre per loro

ma, piuttosto, per un costume che sembra si possa desumere nella gestione della musica anche nelle chiese per cui si hanno poche notizie documentali: anche in un santuario periferico ed extraurbano la festa patronale – occasione di straordinario concorso di popolo – non poteva essere allestita senza apparati e musica, a costo di recuperare il maestro di cappella, i musicisti e persino l'organo dalla vicina città. Dopo la morte di don Dionigi Erba, Antonio Negri subentrò nel 1736 alla direzione della cappella musicale del santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso. Le partiture di un *Laudate Pueri* e di un *Beatus Vir* di Antonio Negri, preservati nei fondi della Biblioteca Statale di Dresda in una copia verosimilmente vergata dal compositore ceco Jan Dismas Zelenka,²²²⁵ attestano lo stile musicale in voga nelle chiese di Milano nei primi due decenni del Settecento, rivelando un periodare e una concezione armonica pre-galante, oltre che un organico strumentale limitato ai soli archi.²²²⁶ La mancata conservazione di partiture nel fondo musicale di S. Celso, o in altre biblioteche musicali, di saggi della produzione del Negri maturo, negli anni '40 e '50 del Settecento, non consente di verificare se nel periodo in cui fu maestro di cappella di una delle più insigni chiese di Milano avesse assimilato completamente, parzialmente o ignorato l'avvenuto mutamento stilistico in atto. Risulta particolarmente significativa, sotto questo punto di vista, la recensione pubblicata sul numero del 13 giugno 1753 dei *Ragguagli di Varj Paesi*, dalla quale si apprende che, per il triduo di festeggiamenti organizzato nella basilica naboriana di S. Francesco Grande per la beatificazione di Giuseppe da Copertino, la composizione delle musiche eseguite nella messa e nel vespro fu affidata a Sammartini, Fioroni e Antonio Negri, che a quell'altezza è ancora maestro di cappella della chiesa francescana.²²²⁷ Due anni dopo, nel 1755, il musicista otterrà la giubilazione dall'impegnativo incarico di maestro di cappella del santuario di S. Celso in cui gli subentrerà il lucchese Giovanni Lorenzo Fascetti. Morì nei primi mesi del 1757.²²²⁸

56. Benedetto Neri (1771-1841)

Originario di Rimini, Benedetto Neri approdò a Milano agli inizi del XIX secolo da maestro di cappella del Duomo di Novara; nel 1806 rappresentò alla Scala *I saccenti alla moda*²²²⁹ e nel 1807 ottenne una cattedra al conservatorio appena istituito. Successe ad Agostino Quaglia come maestro di cappella del Duomo dal 1823 sino alla morte, inserendosi nella tradizione musicale propria della cattedrale, perpetuando lo stile

Maestro di Capella come in altre Chiese delle più principali di questa Città, è già stato adpresso che non mancherà con tutto il Core, e suoi deboli talenti servir a la Chiesa, e sì nobil Capitolo».

2225 SLUB, Dresda, manoscritti Mus. 2883-D-1 e Mus. 2883-D-2.

2226 L'assenza di oboi, corni e trombe data le partiture di Negri ai primi due decenni del secolo, giacché dalla metà degli anni '20 del Settecento oboi e trombe naturali sono documentati non solo dalle partiture di composizioni sacre milanesi ma anche dai ruoli di talune cappelle musicali che riemergono fra le carte d'archivio. Leggendo in parallelo il *Laudate Pueri* e il *Beatus vir* di Negri con i primi saggi compositivi noti di Sammartini e degli autori suoi contemporanei si nota come all'altezza della stesura delle due composizioni non fosse ancora scattato l'aggiornamento di stile che segna gli anni '20 e gli anni '30 del secolo.

2227 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 giugno 1753: «Domenica scorsa da' Padri Minori Conventuali di S. Francesco nell'antica loro insigne Basilica Naboriana fu aperto solenne Triduo ad onore del novello Beato GIUSEPPE da COPERTINO della loro Religione, comparendo tanto l'Atrio, e la gran Piazza, quanto l'interiore del vasto Tempio ornati con magnificenza, giusta il disegno di fino gusto dello esperto Architetto Sig. Giambattista Riccardi. Nel primo giorno recitò a commendazione del Beato uno ingegnossissimo Panegirico il Padre Maestro Carlo Agostino Ansaldo dell'Ordine de' Predicatori, da noi altre volte lodato, e tanto la Messa quanto i Vespri furono cantati da quel Padre Guardiano a più Cori di scelta Musica, e Sinfonia, dirette dal celebrato Maestro di Cappella Sig. Giambattista Sammartino. Nel lunedì recitò altro dottissimo Panegirico il Padre Giannalberto da S. Michele, Carmelitano Scalzo, Lettore di Sacra Teologia, e la Musica di quel giorno fu composizione del Sig. Antonio Negri ordinario Maestro di Cappella di quella Basilica. Jeri poi commendò con eloquentissimo Panegirico le Azioni del Beato il Padre Lettore D. Giovanni Consalvi Monaco del Monte Oliveto, esso pure da noi altre volte nominato. Dopo la Gran Messa fu cantato in ringraziamento al Signor Dio solenne *Te Deum*, ed al dopo pranso si terminò co' Vespri, avendo in quel giorno regolata la Musica il Signor Fioroni Maestro di Cappella nella Metropolitana; ed in cadauno de' 3 di fu accompagnato il Sacrificio Solenne con numerosa ben intesa Salva di Mortaletti».

2228 Il DBI pone il 1755 come termine *post quem* per la morte di Negri, non approfondendo ulteriormente la data del decesso; nel registro delle ordinazioni capitolari del santuario di S. Celso è stata rinvenuta la notizia della morte del maestro di cappella giubilato che consente di collocarla correttamente nel 1757.

2229 *I saccenti alla moda dramma giocoso per musica in due atti da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1806* / [musica nuova di composizione del sig. maestro Benedetto Neri], Giacomo Pirola, Milano 1806.

grave e osservato anche nei decenni centrali dell'Ottocento mentre intorno il linguaggio musicale di gusto risorgimentale e operistico avverava l'orazione degli italiani per la causa politica. Nicolò Eustachio Cattaneo ne *La Frusta musicale* (1836) elogia la scrittura del Neri e ne segnala come paradigma le *Strofe per una prima comunione* intonate fra il 1831 e il 1835 per la prima comunione dei fanciulli della parrocchia di S. Fedele su versi di Alessandro Manzoni.²²³⁰

57. Giuseppe Paladino (1700ca.-1754)

Il catalogo della musica strumentale e un primo sommario profilo biografico di Giuseppe Paladino sono stati ricostruiti e pubblicati da Ivano Bettin.²²³¹ Il musicista potrebbe essere coetaneo di Giovanni Battista Sammartini o poco più anziano, visto che entrambi partecipano nel 1724 alla stesura del centone *La calunnia delusa* per la festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Maria della Scala: Sammartini, che allora non guidava titolarmente ancora nessuna cappella, è definito genericamente «maestro di capella», mentre Paladino poteva fregiarsi del titolo della cappella di S. Simpliciano. Invitato a comporre le musiche per intermezzo alla disputa teologica di S. Dalmazio dal 1729, il libretto stampato per le cantate di quell'anno – *La dolcezza ed il rigore*²²³² – descrive Paladino come maestro di cappella di S. Simpliciano, S. Fedele e S. Maria Fulcorina; i frontespizi dei libretti delle cantate composte per le dispute del 1731,²²³³ 1734,²²³⁴ 1735,²²³⁵ 1738²²³⁶ e 1743²²³⁷ non riportano variazioni negli impieghi; dal 1746 alle precedenti cappelle si aggiunge anche quella di S. Maria della Passione.²²³⁸ Alla metà del secolo Paladino godeva di una grande notorietà in città e nel forese, cumulando agli impegni derivanti dalle chiese di cui era maestro di cappella altre funzioni straordinarie:²²³⁹ ancora nel 1750 gli fu affidata la composizione delle cantate per intermezzo

2230 NICOLÒ EUSTACHIO CATTANEO, *La frusta musicale*, Luigi Pirola, Milano 1836, p. 25: «Io credo bene che gran parte della rinomanza di che gode l'esimio maestro Benedetto Neri da Rimini (già lustro e decoro della cappella del Duomo della nostra fiorente Novara, ed ora Direttore della cappella della gran Cattedrale di Milano) sia fondata sul suo genio musico e sulle profonde di lui cognizioni sull'armonia; ma io non esito a credere che gran parte de' sorprendenti effetti della musica sacra di quel classico venga dal sapere ben addentro a la lingua italiana e la latina. Non dimenticherò mai la profondissima impressione che produssero in me, l'anno scorso, quattro strofe scritte dal Manzoni, da quel grande che ora sta in cima al Parnaso italiano, messe in musica dal detto maestro Neri ed eseguite nella chiesa di S. Fedele in Milano da un coro di sedici giovanetti. Sotto alle celesti musicali tinte del maestro, chiaro ed ancor più possente traspariva il disegno del sublime concetto del Cantore della Pentecoste e del Cinque maggio». Per un approfondimento si rimanda a MARNI, *Le Strofe per una prima comunione di Alessandro Manzoni e Benedetto Neri*.

2231 IVANO BETTIN, Galimberti e Paladini. Stato degli studi e catalogo della musica strumentale, in Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo. Atti del Convegno internazionale, Alessandria 20-21 settembre 2008, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2011, pp. 279-304.

2232 *La dolcezza, ed il rigore. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana, tenuta in S. Dalmazio, dal chierico sig. Clemente Pedotti [...] il giorno 7. febbrajo 1729 [...] Musica del sig. Giuseppe Palladini*, Nava, Milano 1729.

2233 *La saviezza, e la pazza. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana, tenuta in S. Dalmazio, dal sig. Francesco Assandri [...] il giorno 7. febbrajo 1731 [...] Musica del sig. Giuseppe Palladini*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1731.

2234 *La fatica, e l'ozio. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana, tenuta in S. Dalmazio, dal sig. Carlo Francesco Montano [...] il giorno 7. febbrajo 1734 [...] Musica del sig. Giuseppe Palladini*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1734.

2235 *L'Insubria, e la fede. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana tenuta in S. Dalmazio il giorno 7. febbrajo 1735. dal chierico sig. Ignazio Cedrini [...] Musica del sig. Giuseppe Palladini*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1735.

2236 *La nobiltà, e l'umano rispetto. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana tenuta in S. Dalmazio, dal sig. Giuseppe Caccia [...] il giorno 7. febbrajo 1738 [...] Musica del sig. Gioseffo Palladini*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1738.

2237 *La divina giustizia, e la divina misericordia. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana tenuta in S. Dalmazio dall'illustrissimo sig. marchese don Gaetano Pallanucino della scuola de' giovani di S. Giovanni in Era il giorno 7. febbrajo 1743. Poesia del sig. Domenico Balestrieri. Musica del sig. Giuseppe Paladino*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1743.

2238 *Angiolo, e pastore. Cantate per intramezzo alla disputa generale della dottrina cristiana, che tiene in S. Dalmazio, dal chierico sig. Venanzio Cattaneo [...] nel giorno sette febbrajo 1746 [...] Musica del sig. Giuseppe Palladini*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1746.

2239 *Ragguagli di Varj Paesi* del 30 ottobre 1747: «Novara 30 Ottobre. Li Padri Cappuccini di Romagnano hanno superato l'aspettativa comune nel festeggiare le glorie de' loro novelli Santi Fedele da Sigmaringa, e Giuseppe da Leonessa con un sontuoso Apparato, con Musica la più squisita di Milano, avendo il famoso Maestro di Cappella Sig. Paladino fatto mostra del suo sapere con universale applauso; come pure il rinomatissimo Monsieur Somis Virtuoso di Violino di Sua Maestà Sarda. Vi furono eruditissimi Panegirici, e le Funzioni condecorate si videro della più fiorita Nobiltà di Novara, come pure di tutti li Paesi circonvicini, oltre ad un innumerabile concorso si di persone Civili, che Popolari, essendo ogn'uno rimasto molto contento ed ammirato».

alla disputa teologica di S. Dalmazio e nel 1749,²²⁴⁰ 1750²²⁴¹ e 1751²²⁴² allestì e diresse le musiche per la festa cittadina in onore di S. Giovanni Nepomuceno nella chiesa di S. Francesco Grande. Francesco Saverio Quadrio nel 1744 pubblica alcune notizie su Giuseppe Paladino e i titoli di alcuni suoi oratori e cantate composti sino ad allora, concedendogli più spazio di quanto non ne dedichi a Sammartini.²²⁴³ Sembrano concordare a questo proposito anche Carlo Gervasoni²²⁴⁴ e Giuseppe Carpani che antepongono nella scuola sinfonica milanese il Paladino al musicista che ormai è ritenuto il padre della sinfonia europea.²²⁴⁵

I frutti del virtuosismo strumentale e sinfonico di Paladino furono apprezzati dall'aristocrazia milanese che si avvale dei suoi servigi non solo per le accademie e i trattenimenti nelle residenze urbane e nelle ville di delizia ma anche nell'insegnamento di clavicembalo che impartì fra il 1730 e il 1740 al Collegio de' Nobili gestito dai gesuiti; a questi incarichi vanno fatte risalire le brillanti sonate per cembalo che sono

2240 *Ragguagli di Varj Paesi* del 25 giugno 1749: «Domenica 22 del cadente Giugno nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, dopo la precedenza di un divoto Triduo con l'esposizione e benedizione del Santissimo Sacramento, si è fatta celebrare dalla Eccellentiss. Congregazione di S. Giovanni Nepomuceno, eretta in detta Basilica, una solenne, e decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Maestro di Cappella Sig. Giuseppe Paladini; al Sanctus della quale si fece, secondo il solito, in questo Regio Imperiale Castello, la scarica di 24 pezzi di Cannone, e triplicata di fucile di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Sprecker».

2241 *Ragguagli di Varj Paesi* del 24 giugno 1750: «Domenica scorsa a 21 del presente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, si è fatta celebrare dalla Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, eretta nella stessa Basilica, solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne apparato tutto del vasto Tempio, dopo l'intervento privato di Sua Eccellenza la Signora Contessa Governatrice, e di copiosissima Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemana, che al presente si trova in questa Città, pregiati, rispetto alle Damme dalla Eccellentissima Signora Marchesa D. Fulvia Clerici nata Visconti, e rispetto a' Cavalieri ed agli Ufficiali da Sua Eccellenza il Sig. Marchese D. Antonio Litta Commessario Generale di Guerra e Stato, Direttore Generale della medesima Congregazione, e dal Sig. Marchese D. Giulio Antonio Lucini Assistente Regio di essa, si cominciò verso le ore 15 la solennità con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre P. Maestro Coscia di quella Religione, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Giuseppe Paladino Maestro di Cappella di questa Città. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannnoni, e triplicata de' fucili di un Battaglione del Reggimento Andlau, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespero cantato dalla stessa Musica con sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del S. Sacramento».

2242 *Ragguagli di Varj Paesi* del 23 giugno 1751: «Lunedì scorso 21 del presente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, dopo la precedenza di un divoto Triduo si è fatta celebrare dalla Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, eretta nella stessa Basilica, solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne apparato di tutto quel vasto Tempio, con l'intervento di copiosissima Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemana, che al presente si trova in questa Città, pregiati, rispetto alle Damme dalla Eccellentissima Signora Principessa Donna Renata Melzo nata Contessa d'Harrach, e rispetto a' Cavalieri ed agli Ufficiali da Sua Eccellenza il Sig. Marchese D. Antonio Litta Commessario Generale di Guerra e Stato, Direttore Generale della medesima Congregazione, e dal Sig. Marchese D. Giulio Antonio Lucini Assistente Regio di essa, si cominciò verso le ore 15 la solennità con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre P. Maestro Maroni di quella Religione, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Giuseppe Paladino Maestro di Cappella di questa Città. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannnoni, e triplicata de' fucili di un Battaglione del Reggimento Andlau, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespero cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SS. SACRAMENTO».

2243 QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. V, p. 522: «GIUSEPPE PALADINI, Milanese, Maestro di Cappella della Basilica di San Simpliciano, di S. Maria della Passione, e di S. Fedele, mise sotto le note di musica i *Prodigii Consueti della Manna*, e de' *Fiori per le Orazioni fervorose di S. Agnese di Montepulcian*, *Egloga Pastorale Sacra*, cantata in Milano nel 1728, un Oratorio per San Tommaso d'Aquino, cantato nel 1733, e varii Intermedj Sacri, e Dialogi per varie Solennità, e Feste, in detta Città pur cantati, siccome segue: *La sapienza, e la Pietà*. 1728, *La dolcezza, e il Rigore*. 1729, *La Religione, e l'Idolatria*. 1730, *La Saviezza, e la Pazza*. 1732, *La Fatica, e l'Ozio*. 1734, *L'Insubria, e la Fede*. 1735, *La Verità, e la Menzogna*. 1737, *La nobiltà, e l'umano rispetto*. 1738, *Aletto e Dite*. 1743, B. Alessandro Sauli, e *giustizia*, 1743 &c».

2244 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 32.

2245 CARPANI, *Le Haydne*, pp. 63-4: «Sammartini, siccome l'Haydn, dotato di una mente creatrice, imparò il contrappunto da sé, e si diede a scrivere musica strumentale, singolarmente dei trio e delle sinfonie. Il generale Pallavicini, governatore di Milano, gli fece comporre le prime sinfonie a grande orchestra. Si suonavano esse in pien'aria sulla mezzaluna della cittadella, a divertimento dei cittadini che a diporto trovavansi nella sottoposta spianata le sere d'estate. Il Paladini, che morì troppo giovane, il Lampugnani, che il primo cominciò a lussureggiare negli accompagnamenti delle arie, ed altri, gareggiavano su quel parapetto, divenuto sede e teatro di una guerra tutta piacevole, col Sammartini, il quale tutti li vinse per la copia, il fuoco e la novità, sebbene rimase molto al disotto del Paladino e degli altri per la scienza degli accordi».

state raccolte nel catalogo stilato da Bettin;²²⁴⁶ l'attività didattica di Paladino non si svolse solo nei collegi nobiliari ma risulta essere stato maestro anche del compositore Felice Giardini²²⁴⁷ e del musicista e abate benedettino di Einsiedeln padre Marianus Müller.²²⁴⁸ La notorietà del Paladino oltrepassò i confini di Milano, tanto che le sue composizioni tastieristiche si trovano in collezioni miscellanee svizzere, ceche e tedesche e una Sonata in Si bemolle maggiore venne inclusa nella *Raccolta Musicale contenente VI sonate per il Cembalo solo d'altretanti celebri Compositori Italiani* stampata a Norimberga, nella quale figurano musiche fra gli altri di Domenico Scarlatti, Baldassarre Galuppi e Giovanni Battista Pescetti.²²⁴⁹ Puntualizzando alcune precisazioni al *Saggio sopra la storia della musica in Italia* del conte Orloff, nel 1826 Giuseppe Carpani attribuisce al Paladino l'intuizione d'inserire una pausa prima dell'*incipit* di un suo *Tuba mirum* per suscitare sorpresa e spavento negli ascoltatori.²²⁵⁰ Il *terminus post quem* collocare la morte del musicista sembra essere ragionevolmente fra il 1753 e il 1754, dal momento che il contratto di assunzione di Giovanni Battista Sammartini come maestro di cappella della chiesa della Passione risale al 1754 e nel medesimo anno, per la prima volta, Carl'Antonio Bonazzi sul frontespizio del libretto della cantata per la disputa teologica in S. Dalmazio si fregia del titolo di maestro di cappella della basilica di S. Simpliciano.

58. Luigi Pellegrini († post 1844)

Organista della chiesa di S. Raffaele fra il 1836 e il 1843,²²⁵¹ Luigi Pellegrini ricopre il medesimo incarico nella basilica di S. Lorenzo Maggiore e nella parrocchiale di S. Pietro in Sala dal 1840. Nel 1844 è maestro del coro del Teatro Carcano in città.²²⁵²

59. Giovanni Perego (17...-1857ca.)

L'organista milanese Giovanni Perego operò in città nella prima metà dell'Ottocento nelle chiese di S. Maria del Carmine fra il 1808 e il 1842, in S. Maria Segreta dal 1830 al 1857 e in S. Sepolcro dal 1851 al 1857. Benché i documenti d'archivio²²⁵³ e l'almanacco *Milano Sacro* lo qualificano sempre e solo come organista, Perego disponeva di un piccolo archivio di partiture, assemblato attraverso acquisizioni e donazioni da amici maestri di cappella contemporanei con il quale era in grado di disimpegnare le funzioni festive. Perego collaborò saltuariamente anche come organista nel santuario mariano di S. Celso mentre Carlo Bigatti era maestro di cappella: resta traccia di questi servizi nelle partiture offerte all'archivio di S. Celso sulle quali è vergata la dicitura «dono di Giov. Perego alla cappella musicale di St. Maria presso St. Celso per proprio esclusivo uso».²²⁵⁴

2246 BETTIN, *Galimberti e Paladini*.

2247 ROSSELLA PELAGALLI, *Giardini, Felice*, in DBI.

2248 Il «principe e abate» di Einsiedeln, padre Marianus Müller, sul frontespizio della partitura del proprio *Magnificat* composto nel 1772 annota: *Magnificat a 4 Voci Conc. con più Stromenti composto a Eins. 1772. Autore | Ill|m|o Principe ed Abb. D. P. Mariano Müller, Allievo del M|t|r|o Gins: Paladino | a Milano* (D-Mbs, Mus. Ms. 4281). Il periodo di studio milanese presso Paladino giustifica la presenza di sue partiture nei fondi musicali dell'abbazia di Einsiedeln.

2249 *Raccolta Musicale contenente VI sonate per il Cembalo solo d'altretanti celebri Compositori Italiani messi nell'ordine alfabetico co' loro nomi e titoli. Opera I., II. e III.*, Giovanni Ulrico Haffner, Norimberga [s.d.].

2250 GIUSEPPE CARPANI, *Lettera critica (seconda e ultima) del sig. Giuseppe Carpani al Direttore di questa Biblioteca intorno l'Essai sur l'histoire de la musique en Italie depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, par M. le comte Grég. Orloff, sénateur de l'Empire Russe*, «Biblioteca Italiana», XXX/3 (1823) p. 6: «Per tal maniera egli invola a milanese maestro Palladini la felice invenzione di quel silenzio momentaneo, che precedendo il versetto *Dies irae = Tuba mirum spargens sonum* = prepara la sorpresa, il brivido ed il terrore, che allo scoppiare improvviso delle trombe si eccita nell'udienza. Questo colpo di scena musico-sacra fu eseguito per la prima volta in Milano verso la metà del secolo p^o p^o nella chiesa di S. Fedele de' Gesuiti, di cui era maestro il Palladini. Il nostro biografo copiando i suoi dizionarij lo attribuisce al maestro Ricci di Como».

2251 BCDM, Fondo archivistico di S. Raffaele, f. «Personale».

2252 *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali* del 6 Aprile 1844.

2253 APMC, f. III.

2254 Fra gli autori rappresentati si trovano Ferdinando Bonazzi con due Gloria (I-Msc 62.3 e I-Msc 62.4), Ambrogio Minoja con un Credo (I-Msc), Pietro Piazza con due Magnificat (I-Msc 59.15 e I-Msc 59.16) e un Credo (I-Msc 53.13) e Pietro Ray con delle Litanie lauretane datate al 1850 (I-Msc 81.12) e un Credo datato al 1854 (I-Msc 53.15).

60. Giovanni (1688-1748)²²⁵⁵ e Giuseppe Perroni († post 1753)

I fratelli Giovanni e Giuseppe Perroni, patrizi novaresi, fra il primo decennio e la metà del Settecento furono attivi come strumentisti e compositori a Milano e Vienna, violoncellista il primo, violinista l'altro. Dal 1716 al 1721 Giovanni Perroni, nato a Oleggio nel 1688, fu maestro di cappella della Congregazione del SS. Entierro in S. Fedele, ove compose i cicli di cantate quaresimali in collaborazione con Giovanni Battista Brevi;²²⁵⁶ nel 1717 venne nominato maestro di cappella delle chiese domeniche di S. Maria delle Grazie²²⁵⁷ e S. Maria della Rosa.²²⁵⁸ I fratelli Perroni musicarono insieme l'oratorio *La santità coronata* per i festeggiamenti allestiti in occasione della canonizzazione di S. Felice da Cantalice nella chiesa dell'Immacolata dei cappuccini nel 1714.²²⁵⁹ Ottenuti posti di strumentista nell'orchestra di corte di Vienna i fratelli Perroni lasciarono Milano nel 1721: Giovanni morì a Vienna nel marzo 1748 mentre Giuseppe nel 1753 è attestato come violinista della cappella reale di Milano.²²⁶⁰

61. Don Antonio Piantanida (16...-1761)

Don Antonio Piantanida nacque in una dinastia di musicisti attiva per quasi due secoli: un suo omonimo qualificato come cantore della cappella reale di Milano è dedicatario nel 1640 di un mottetto stampato nel *Terzo libro de Sacri Concenti* di padre Gaspare Casati,²²⁶¹ maestro di cappella del Duomo di Novara,²²⁶² e nel 1659 partecipò alle funzioni di riapertura della chiesa di S. Girolamo passata ai gesuiti;²²⁶³ un altro Antonio Piantanida negli anni a cavaliere fra Sei e Settecento fu impresario del Teatro Regio-Ducale di Milano.²²⁶⁴ Le prime notizie sull'attività di don Antonio Piantanida risalgono al 1734 quando viene nominato maestro di cappella della chiesa di S. Maria Beltrade, subentrando all'oscuro Carlo Appiani e mantenendo l'incarico fino alla morte.²²⁶⁵ Il libretto della cantata *Li due seminatori evangelici* per la disputa teologica di S. Dalmazio del 1745 lo cita come maestro di cappella della collegiata regio-imperiale di S. Maria della Scala,²²⁶⁶ mentre nel 1746 ottiene la direzione delle cappelle della collegiata di S. Giorgio al Palazzo²²⁶⁷ e della parrocchiale di S. Carpofo.²²⁶⁸ Il primo anno di pubblicazione dell'almanacco *Milano Sacro*, che coincide con quello della morte del musicista, segnala don Antonio Piantanida anche come maestro di cappella in S. Maria presso S. Satiro e S. Sepolcro. Gli sopravvivono le partiture di uno *Stabat Mater* in canto figurato a 3 voci²²⁶⁹ e un *Magnificat a quattro con sinfonia*.²²⁷⁰

2255 ALBERTO VIARENGO, *Perroni, Giovanni*, in DBI e RUDOLF SCHNITZLER, *Perroni, Giovanni*, in NGMo.

2256 ASMi, ArFR, b. 564.

2257 Oltre che dai documenti la notizia è riportata dal frontespizio del libretto dell'oratorio *L'impegno delle virtù* eseguito alle Grazie nel 1718.

2258 ASMi, AmFR, b. 1401.

2259 *La santità coronata ovvero il trionfo de' tre fiori, il giglio, la violetta e l'elitropio, come espressivi de' tre voti castità, povertà ed ubbidienza, per l'oratorio da cantarsi in ossequio di San Felice da Cantalice nella chiesa de' RR. PP. Capuccini in Porta Orientale di Milano il maggio del 1714 [...]* Posto in musica dalli signori fratelli Perroni.

2260 ASMi, AG Culto P.A., b. 1079.

2261 *Il Terzo Libro De Sacri Concenti a 2. 3. e 4. voci Di Gasparo Casati Maestro Di Cappella nel Duomo di Novara Opera Terza. Con Privilegio. - In Venetia 1640 Appresso Bartolomeo Magni. - in 4°. Canto primo, Canto secondo, Alto, Basso, e Basso continuo*, Bartolomeo Magni, Venezia 1640.

2262 ARIELLA LANFRANCHI, *Casati, Gasparo*, in DBI.

2263 ASMi, ArFR, b. 1248.

2264 MAGAUDDA-COSTANTINI, *Un periodico di antico regime*, p. 72.

2265 ASMi, AmFR, b. 1557.

2266 *Li due seminatori evangelici, l'uno del buon grano, e l'altro della zizzania. Cantate per intermezzo alla disputa generale della dottrina cristiana che tiene in S. Dalmazio il chierico sig. Michel' Angelo Agazzino della Scuola de' giovani dell'Immacolata Concezione di Campo Santo nel giorno 6 febbrajo 1745, Sotto gli eccelsi auspizi dell'Em.mo [...] cardinale Giuseppe Pozzobonelli arcivescovo di Milano. Musica del sig. Antonio Piantanida maestro di cappella dell'insigne regio-ducal cappella collegiata di Santa Maria della Scala ecc.*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1745.

2267 APGP, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2268 ASMi, ArFR, b. 528.

2269 BAM, M 11 suss.

2270 A-Wn Ms. 15557.

62. Gaetano Piantanida (1768-1835)

Secondo il *Dizionario universale dei musicisti* di Carlo Schmidl, Gaetano Piantanida sarebbe nato a Bologna nel 1768;²²⁷¹ Carlo Gervasoni invece lo riferisce milanese di nascita.²²⁷² Maestro di accompagnamento e composizione al Conservatorio di Milano, Piantanida fra il 1810 e il 1826 fu maestro di cappella della basilica di S. Ambrogio. A quell'incarico si riferisce la composizione del lucernario *Gloria virtutis eorum* a quattro voci e organo di stile pieno per la festa dei SS. Protaso e Gervaso²²⁷³ e del lucernario *In Lumine* per la solennità di Tutti i Santi.²²⁷⁴ Collaboratore di Giovanni Ricordi come riduttore per cembalo di sinfonie e arie d'opera, pubblicò con il medesimo editore non solo musica per pianoforte a quattro mani ma anche un *Salve Regina per due soprani, contralto e basso con accompagnamento di contrabbasso e violoncello* (1826).²²⁷⁵

63. Don Isidoro Piantanida (1753-1825)

Gli estremi biografici di don Isidoro Piantanida si ricavano dalla trascrizione dell'epigrafe tombale trascritta nel 1852 da Giuseppe Casati nella *Collezione delle iscrizioni lapidarie poste nei Cimiteri di Milano*,²²⁷⁶ Carlo Gervasoni lo dice allievo di Gianandrea Fioroni alla scuola della cappella del Duomo.²²⁷⁷ Benché non abbia assunto la direzione di una cappella musicale – fu invece, nell'ultima parte della sua vita, maestro di coro e di cantofermo nel clero della collegiata di S. Giorgio al Palazzo²²⁷⁸ – Piantanida fu molto attivo come compositore per funzioni straordinarie. Il *Giornale enciclopedico di Milano* del 27 giugno 1783 recensisce la festa di S. Giovanni Nepomuceno celebrata in S. Francesco Grande menzionando le musiche dell'abate Piantanida²²⁷⁹ e il suo *Te Deum* eseguito nel 1793 in S. Eustorgio per la consacrazione episcopale del domenicano milanese padre Carlo Rovelli a vescovo di Como;²²⁸⁰ l'università dei vetturini celebrò il proprio ufficio generale del 1786 nella chiesa dell'Immacolata dei cappuccini affidando la composizione delle nuove musiche – un *Tantum ergo* e un *Miserere* – e la direzione delle «32 parti di musica»

2271 CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Sonzogno, Milano 1937, p. 272: «Gaetano Piantanida. Pianista e compositore; n. a Bologna nel 1768, m. a Milano nel 1835. Studiò armonia e composizione con Stanislao Mattei. Viaggiò la Germania e la Danimarca, indi ritornato in Italia prese stanza a Milano venendo nominato nel 1814 prof. di teoria, nel 1826 d'armonia, e nel 1827 vice censore di quel Conservatorio, posti che tenne sino all'epoca della morte, avendo a successore Nicola Vaccaj».

2272 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 231: «Gaetano Piantanida attuale maestro di accompagnamento nel R. Conservatorio di Milano, nacque in questa città, e quivi in oggi si distingue per la sua eccellente maniera d'istruire nel cembalo. Egli suona netto, dolce ed armonioso, ed inoltre possiede delle conoscenze profonde ed esatte nell'arte della composizione».

2273 I-Msc 26.8.

2274 I-Msc 26.9.

2275 *Salve Regina per due soprani, contralto e basso con accompagnamento di contrabbasso e violoncello*, Giovanni Ricordi, Milano 1826.

2276 GIUSEPPE CASATI, *Collezione delle iscrizioni lapidarie poste nei cimiteri di Milano dalla loro origine all'anno 1845*, Tipografia di Giovanni Tamburini, Milano 1848, tomo V, p. 126: «Isidorus Piantanida H. Q. / musices magister / sacerdos castissime religionis / de quo / nemo aliud dolet nisi mortem / ob. MDCCCXXV vix. a. LXXII».

2277 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 230: «Piantanida Abate D. Isidoro, nativo di Milano, eccellente compositore di Musica ecclesiastica. Egli ha coltivato la bell'Arte con indefessità e buon successo sotto la direzione del celebre Fioroni. Nelle sue composizioni sacre, che io stesso ho inteso in varie chiese della suddetta città, ho ammirato assaissimo la grande espressione della melodia e di tutta la perfezione dell'armonia. Il suo *Miserere* è un vero capo d'opera».

2278 Il maestro di coro – o di cantofermo – era una figura prevista dall'organigramma del clero prepositurale urbano e pievano extraurbano dalle consuetudini invalse dall'attuazione dei dettami tridentini. Il maestro di cantofermo era un chierico incaricato d'insegnare a leggere ed eseguire correttamente il canto ambrosiano agli altri membri della sua circoscrizione ecclesiastica. Nelle chiese con ufficiatura corale intonava e guidava il canto dei confratelli.

2279 DELPERO, *Il "Giornale enciclopedico"*, p. 73: «Mercoledì prossimo nella chiesa di S. Francesco si solennizzò da questa truppa con grandiosa pompa la festa di S. Giovanni Nepomuceno. La gran messa, composizione del celebre maestro sig. abate Piantanida, ottenne meritatamente universal plauso e meritò l'approvazione di tutti i più illuminati professori».

2280 DELPERO, *Il "Giornale enciclopedico"*, p. 107: «Giovedì scorso 11 del corrente dai Padri Domenicani di S. Eustorgio in questa loro basilica si è fatto cantare a più cori di scelta musica solenne messa e Te Deum (nuova composizione del celebre maestro sig. abate don Isidoro Piantanida milanese), in rendimento di grazie al Supremo Dator d'ogni bene per la testè seguita consacrazione in vescovo di Como del reverendissimo [...]. Fu ivi numeroso il concorso di questa insigne nobiltà. [...] e della cittadinanza più rispettabile [...]».

all'abate Piantanida.²²⁸¹ Non erano solo religiosi, congregazioni laicali e consorzi urbani ad avvalersi delle prestazioni del Piantanida ma anche insigni chiese del forese: nel 1798 fu a Vimercate per dirigere le proprie musiche eseguite dal soprano Girolamo Mosca, accompagnato dai violinisti Visconti, Re, Ressi e Licerti, dal violista Lentino, dal violoncellista Montini e da due cornisti.²²⁸² Superato il trauma della parentesi giacobina e napoleonica, l'abate Piantanida pubblicò nel 1816 per Giovanni Ricordi una sonata per pianoforte²²⁸³ e una sonata per violino e pianoforte²²⁸⁴ di cui fu data notizia anche sulla *Gazzetta di Milano*.²²⁸⁵

64. Carlo Felice Piazza (1752-1826)

Carlo Francesco Piazza nacque a Milano nel 1752 dal maestro di cappella Felice, fratello di Gaetano. Come i Bonazzi, i Giussani, i Monza e i Piantanida anche i Piazza furono attivi nelle chiese del capoluogo ambrosiano per oltre un secolo con tre generazioni di musicisti di chiesa. Carlo Francesco non fu solo maestro di cappella e organista ma anche virtuoso suonatore di contrabbasso: nel 1782 inoltrò una supplica per essere ammesso come contrabbassista nell'organico della cappella reale.²²⁸⁶ Dal 1787 fu organista della chiesa di S. Bernardino alle Ossa,²²⁸⁷ dal 1790 maestro di cappella in S. Maria della Sanità dei Crociferi²²⁸⁸ e dal 1794 prese il posto dello zio Gaetano Piazza alla chiesa dell'Annunciata alla Ca' Granda.²²⁸⁹ L'almanacco *Milano Sacro* lo attesta maestro di cappella di S. Calimero dal 1807 al 1826 e organista di S. Antonio Abate nei medesimi anni.²²⁹⁰

65. Felice Piazza (1724-1787)

Contrariamente da quanto pubblicato da Luca Civelli, Gaetano e Felice Piazza non sono la stessa persona²²⁹¹ ma due musicisti distinti, fratelli, nati a dieci anni di distanza l'uno dall'altro. Felice Piazza, soprannominato *Piazzino* per distinguerlo dal fratello maggiore Gaetano, fu maestro di cappella della chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte fra il 1750 e il 1760²²⁹² e attestato nel medesimo incarico in S. Pietro del Pellegrini da *Milano Sacro* fra il 1784 e il 1786. L'archivio musicale dell'abbazia di Einsiedeln conserva alcune partiture di composizioni sacre di Felice Piazza: fra queste un Gloria in Si bemolle maggiore reca la datazione «9.bre 1766».²²⁹³ Le molte note di spesa rinvenute con la sola dicitura 'Piazza' non consentono di spartire correttamente gli incarichi cumulati dai fratelli Gaetano e Felice, tuttavia la conservazione di un discreto *corpus* di sonate cembalistiche attribuibili a Gaetano e Felice, destinate ai trattenimenti nobiliari, ne fanno – allo stadio attuale delle ricerche – i cembalisti più prolifici e più richiesti

2281 ASMi, AmFR, b. 1441.

2282 MARIATERESA DELLABORRA, «Sei parti de' più virtuosi di Milano»: I salmi concertati di Vimercate, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 167-190; p.171.

2283 *Sonata per Clavicembalo o Forte-Piano Composta dal Sig.^r Abbate Isidoro Piantanida e da esso dedicata al Signor Francesco Pollini*, Giovanni Ricordi, Milano 1816.

2284 *Sonata per Clavicembalo con Violino obbligato del Sig. Abbate Isidoro Piantanida da esso dedicata al Signor Francesco Pollini*, Giovanni Ricordi, Milano 1817.

2285 *Fogli d'Annunzi della Gazzetta di Milano* del 7 giugno 1816: «Escirà fra pochi giorni dalla sudetta stamperia [Ricordi] il ballabile dal sudd.° ballo, non che tre ariette con accompagnamento di forte-piano del sig. Francesco Pollini, ed una sonata per cembalo e violino, composta dal sig. abate D. Isidoro Piantanida».

2286 ASMi, AG Culto PA., b. 1079.

2287 ASMi, AmFR, b. 1464.

2288 ASMi, AmFR, b. 1486.

2289 MARNI, *Organi e organisti alla Ca' Granda*.

2290 La redazione dell'almanacco *Milano Sacro* non è sempre precisa nell'individuare i corretti nominativi dei membri della medesima famiglia: basti citare il fatto che segnali nel 1808 come organista del Duomo Felice Piazza, morto da vent'anni, o registri Carlo Felice come maestro di cappella di S. Calimero dieci anni dopo la sua morte.

2291 LUCA CIVELLI, *Gaetano Piazzina maestro di cappella a Milano*, in *Antonio Brioschi e lo stile del Settecento lombardo*, pp. 169-177.

2292 ArFR, b. 1363.

2293 CH-E 579-16.

della loro generazione: non più saggi di ardito virtuosismo come nella produzione di Sammartini, Corbella e Paladino, ma leziose pagine galanti che hanno assorbito il linguaggio musicale più aggiornato. Nel 1755 con Gianandrea Fioroni²²⁹⁴ e nel 1778 con il fratello maggiore Gaetano partecipò alla composizione delle musiche per le feste teatrali allestite dai nobili convittori del Collegio Cavalieri di Parabiago.²²⁹⁵

66. Gaetano Piazza (1714-1794)

Gaetano Piazza nacque a Milano nel 1714 e vi morì nel 1794 attraversando da protagonista un intero secolo di vita musicale della città, al netto di fantasiose interpretazioni che hanno confuso Gaetano con il fratello Felice o che, come Carlo Gervasoni, nel 1812 lo considera ancora vivente.²²⁹⁶ La più antica notizia sull'attività del compositore non è riferita all'ambito ecclesiastico e risale al 1750 con l'allestimento del suo primo titolo operistico, *Demetrio*, al Teatro Omodeo di Pavia,²²⁹⁷ la seconda opera, *L'Eroe cinese* su libretto di Metastasio, venne rappresentata al Teatro Regio-Ducale di Milano per il carnevale 1757.²²⁹⁸ L'almanacco *Milano Sacro* e i documenti d'archivio consentono di seguire la carriera di maestro di cappella di Gaetano Piazza dalla metà degli anni '50: la composizione delle musiche per la festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande nel 1753²²⁹⁹ inaugurò una parabola quarantennale costellata di funzioni ordinarie e straordinarie allestite nelle molte cappelle musicali di cui ottenne la guida. Dal 1761 risulta maestro di cappella di S. Fedele,²³⁰⁰ S. Francesca Romana e S. Pietro in Campo Lodigiano, nel 1764 aggiunse le chiese dei SS. Cosma e Damiano in Monforte e S. Maria in Aracœi, con l'obbligo di suonare

2294 Accluso al numero dell'11 febbraio 1756 dei *Ragguagli di Varj Paesi* si trova il libretto delle azioni rappresentate nel Collegio Cavalieri di Parabiago per quel carnevale: Fioroni musicò la tragedia *Tamerlano* mentre Felice Piazza gli intermezzi umoristici *La moglie vendicativa*, *L'anniversario della lite sulla quistione del merlo, e del tordo e la pacificazione del marito con la moglie*, *L'amore in gabbia* e *La diatriba innocente*.

2295 Collegio nobiliare fondato a Parabiago sul volgere del XVII secolo dai due fratelli sacerdoti don Claudio e don Carlo Filippo Cavalieri preposto all'educazione dei virgulti del patriziato meneghino che restò in attività sino alle soppressioni napoleoniche. Per un approfondimento si rimanda ad ALESSANDRO GIULINI, *Il Collegio Cavalieri in Parabiago*, Oliva&Somaschi, Milano 1907.

2296 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 231: «Piazza Gaetano, nativo di Milano, bravo compositore di Musica sacra e profana, ed ottimo maestro per istruire nella bell'Arte. Egli ebbe degl'illustri allievi, i quali gli fecero molto onore. Scrisse alcune opere teatrali; ma soprattutto si è distinto, ed attualmente nella sua patria si distingue, nel genere ecclesiastico».

2297 *Il Demetrio, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Omodeo della città di Pavia nel carnovale dell'anno 1750. Dedicato a sua eccellenza la signora D.na Paola Visconti Borromea Arese Litta, marchesa di Gambolò [...]* / *[La musica è del signor Gaetano Piazza]*, Francesco Agnelli, Milano 1750.

2298 *L'eroe cinese, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell'anno 1758. Dedicato a sua altezza serenissima il duca di Modena, Reggio, Mirandola ec. ec. [...]* / *[la musica è del sig. Gaetano Piazza]*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1757. I *Ragguagli di Varj Paesi* del 28 dicembre 1757 ne pubblicarono una recensione: «Nella sera del seguente Lunedì fu riaperto il Regio Ducal Teatro, in cui si rappresenta il Dramma intitolato l'EROE CINESE, poesia del celebratissimo Sig. Abate Metastasio, rappresentato da' più applauditi Attori, tra' quali si distingue mirabilmente la Signora Caterina Gabbrielli, e cui viene attribuita dagli Spettatori lode al più singolare, con Musica di Composizione del nostro Maestro di Cappella Sig. Gaetano Piazza. Concorsero a renderlo degno di tutto il plauso l'accompagnamento de' Balli con grande impegno inventati dal Sig. Luigi Biscioni; e delle adattatissime Decorazioni d'invenzione de' Signori Antonio Ghezzi, e Giuseppe Medici, da' quali furono ancora dipinte».

2299 *Ragguagli di Varj Paesi* del 27 giugno 1753: «Venerdì scorso 22 del cadente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOANNI NEPOMUCENO la consueta solenne decorosissima Festa, ad onorare del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Signor Gaetano Piazza Maestro di Cappella di questa Città. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannoni, e triplicata de' fucili di un Battaglione del Reggimento Woes, schiarato sopra la Piazza della medesima Basilica. A sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SS. SACRAMENTO».

2300 *Ragguagli di Varj Paesi* del 1 luglio 1767: «Mercoledì 24 Giugno Festa di S. Giovanni Battista la Reale Imperiale Congregazione dell'Entierro, posta sotto la speciale Protezione dell'Augusta Sovrana fece cantare solenne Te Deum nella Chiesa di S. Fedele de' Padri della Compagnia di Gesù in ringraziamento a Dio per la recuperata salute di Sua Maestà. V'intervennero le loro Altezze Serenissime il Sig. Duca Amministratore e la Signora Principessa Maria Ricciarda [...] Fu cantata la Messa solenne con scelta Musica, composizione del Sig. Gaetano Piazza Maestro di Cappella, dall'Illustrissimo Signor Marchese Don Tommaso Gallerati uno de' Cavalieri Congregati; ed il celebre Virtuoso Sig. Antonio Priora non poco si distinse con un nuovo Motetto, di cui ne riportò tutta la lode».

l'organo e battere musica ogni seconda domenica del mese fra il 1774 e il 1784 resse la cappella di S. Maria del Paradiso.²³⁰¹ Alla morte di Sammartini nel 1775 gli subentrò come maestro di cappella della chiesa di S. Maria della Passione dove, nel 1784, compose musica a due cori e due organi di stile pieno per segnare il passaggio dal rito romano seguito dai canonici regolari lateranensi al rito ambrosiano officiato dal capitolo di sacerdoti diocesani che vi si era insediato.²³⁰² Aggiunse nel 1778 la cappella della collegiata di S. Maria Fulcorina, nel 1783 S. Antonio Abate e, sino alla morte, fu organista della chiesa dell'Annunciata alla Ca' Granda. La fama di dotto compositore e abile maestro di cappella procurò al Piazza scritturazioni anche fuori dalla città di Milano: nel settembre 1753 fu invitato dai serviti di Lodi per allestire e dirigere le musiche per il triduo di festeggiamenti in onore dei santi fondatori dell'ordine dei servi di Maria.²³⁰³ Alla morte di Giovanni Battista Corbella, Agostino Quaglia e Gaetano Piazza concorsero per il posto di primo organista del Duomo. Pietro Valle, chiamato a giudicare i concorrenti, contestò l'elaborazione del contrappunto estemporaneo proposta dal Piazza che, pur rassegnato, volle sottoporre la questione al sommo arbitrato di padre Martini,²³⁰⁴ cui aveva già scritto nel 1759 per presentare il suo allievo Melchiorre De Vincenti, che si sarebbe trasferito temporaneamente a Bologna per «studiare sotto sì gran maestro».²³⁰⁵ Gaetano Piazza fu zelante didatta: Gervasoni scrive genericamente di «illustri allievi che gli fecero molto onore» tuttavia, oltre al già citato De Vincenti, l'unico altro discepolo documentato è Carlo Mazzoni.²³⁰⁶ L'opera didattica di Piazza si rivolse anche ai colleghi nobiliari e alle famiglie aristocratiche, come dimostrato dalla composizione delle musiche per la tragedia *Sesostri* allestita dai convittori del Collegio Cavalieri di Parabiago nel carnevale del 1755²³⁰⁷ e per il *Diogene nella botte* eseguito nel carnevale 1778. Raccolte di sonate cembalistiche di gusto galante e una sonata per salterio, uno degli strumenti peculiari della prassi musicale della sociabilità aristocratica settecentesca, provenienti dall'archivio della famiglia Aleardi di Casale Monferrato (AL)²³⁰⁸ testimoniano l'impegno di Gaetano Piazza come maestro di musica dell'aristocrazia gravitante nella sfera d'influenza milanese. Gli inventari degli archivi musicali svizzeri e tedeschi mostrano un discreto numero di partiture di sinfonie, sonate notturne e composizioni tastieristiche di Gaetano Piazza. L'abbazia di Einsiedeln e quella di Engelberg custodiscono decine di manoscritti di composizioni sacre del Piazza che spaziano dalle intonazioni meno solenni di stile pieno a quattro voci e organo a grandiosi affreschi con soli, coro e 'sinfonia'.

2301 ASMi, ArFR, b. 667.

2302 *Giornale di Milano* del 5 giugno 1784.

2303 *Ragguagli di Varj Paesi* del 17 ottobre 1753: «I PP. de' Servi di Maria Vergine del Convento della Fontana presso a Lodi per promuovere la venerazione ed il culto verso de' Sette Beati Fondatori della loro Religione, celebrano ad onore di essi un devoto solenne Triduo, cominciato nel giorno di S. Michele e terminato nel 1 di questo Mese, nel qual tempo furono eseguite le Sacre Funzioni a più Cori di scelta Musica Nazionale, e Forastiera, sotto la direzione del Sig. Gaetano Piazza Maestro di Cappella Milanese. [...] Alla sera del terzo giorno vi si portò, con l'accompagnamento di 2 Calonaci della Cattedrale, Mons. Vescovo Gioseffo Gallarati, per assistere ad uno elegantissimo Panegirico recitato dal P. Maestro Bartolomeo Maria Cardi da Reggio di quell'Ordine; di poi questo Prelato intuonò l'inno Te Deum, poi proseguito dall'accennata Musica, e diede per ultimo la Benedizione del SS. Sacramento sotto le scariche di copiosissima Salva illuminata, la quale era stata parimenti fatta le due sere precedenti».

2304 CPMB, I.009-194, lettera del 3 aprile 1773 di Gaetano Piazza a padre Giambattista Martini: «Manterrò sempre viva la memoria d'avermi la Paternità V.ra co' suoi graziosi riscontri, e conserverò questi mai sempre per mia giustificazione. Per morte del M.ro Corbella andò vacante il posto di Primo Organista nella n.ra Metropolitana, comeché tale carica è sempre stata coperta da un M.ro di Cappella, io fui uno de' concorrenti alla medesima, al noto soggetto diedi la segnata risposta B, e pure il Sig. Pietro Valle ha l'animosità di criticarla p. fallata, e v'è chi gli dà retta tanto può l'impostura. Io però professo un obbligo infinito alla V.R. la quale s'è compiaciuta munirmi co' suoi riscontri d'un documento che mette in salvo la mia riputaz.e, e ringraziandola di vivo cuore, desideroso mi onori di qualche suo comando senza riserve sono con la maggior stima, e con obbligazione infinita [...]».

2305 MARNI, *Studiare sotto sì gran maestro*.

2306 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 182: «Mazzoni Camillo, bravo compositore di Musica vocale ed istrumentale e perito maestro di bel canto, nato in Milano verso il 1764. Egli ha coltivato la bell'Arte con molto studio e buona riuscita sotto la direzione del Maestro Gaetano Piazza».

2307 Il volume della BAM assemblato con i numeri dei *Ragguagli di Varj Paesi* del 1755 riporta legato prima del numero del 7 febbraio di quell'anno il foglio volante con i testi de *Il Sesostri, tragedia rappresentata da Signori Convittori del Collegio de Preti Cavalieri in Parabiago Nel Carnovale 1755*. La tragedia è inframezzata da cinque intermezzi musicati da Gaetano Piazza.

2308 Biblioteca Civica di Casale Monferrato, mss. 090144 e 090145. La raccolta di sonate cembalistiche raccoglie undici composizioni articolate in un solo tempo o in due, otto sono attribuite a Gaetano Piazza e tre al fratello minore Felice.

67. Pietro Piazza (1781-1855)

Figlio di Carlo Francesco e nipote di Felice, Pietro Piazza fu per oltre mezzo secolo organista del Duomo: entrò in servizio nel 1803 al secondo organo e nel 1845, alla morte di Ferdinando Bonazzi, fu promosso al primo. Carlo Gervasoni, che ne esalta le doti e l'adesione alla inveterata prassi della cattedrale, ne retrodata la nascita di quasi un quindicennio.²³⁰⁹ Pur avendo legato la propria fama al ruolo di organista più che di maestro di cappella, non sopravvivono partiture di sonate o composizioni organistiche di Pietro Piazza; nell'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo e nel fondo musicale di S. Celso si conservano alcuni manoscritti musicali che riportano prevalentemente luoghi dell'ordinario della messa o del vespro domenicale per quattro voci e organo concertante. Il nome di Pietro Piazza ritorna come corrispondente nell'epistolario della famiglia organara bergamasca dei Serassi, non solo perché mentre questi era primo organista della cattedrale si conclusero le operazioni da loro condotte per la ricostruzione dei due organi del Duomo, ma anche come collaudatore di nuovi strumenti, impegnato sino agli ultimi giorni di vita.²³¹⁰ Se non avesse avuto ben settantadue anni, nel 1853 sarebbe stato individuato come successore più adeguato per il posto di maestro di cappella e organista del santuario di S. Maria presso S. Celso dopo la morte del titolare Carlo Bigatti.²³¹¹

68. Don Andrea Pizzala († post 1693)

Il sacerdote Andrea Pizzala si presentò al concorso per l'elezione del maestro di cappella del Duomo indetto nel 1669²³¹² alla morte di Michelangelo Grancini, dichiarando di essere da diciotto anni – quindi dal 1651 – organista «della chiesa di S. Steffano Maggiore».²³¹³ Aspirando nuovamente a incarichi in cattedrale come organista (1688) e maestro di cappella successore di Turati (1694) il sacerdote si presenta come maestro di cappella della chiesa del Real Castello, di S. Antonio Abate e S. Maria presso S. Celso.²³¹⁴

69. Francesco Pogliani (1731-1791)

Francesco Pogliani nacque a Milano nel 1731; risalgono al 1760 le prime attestazioni di suoi impieghi come maestro di cappella della confraternita dell'Immacolata in S. Fedele.²³¹⁵ Nel 1764 ottenne la cappella della chiesa di S. Maria di Caravaggio in Monforte per la quale compose anche le musiche per le funzioni straordinarie della redenzione degli schiavi recensite dalla stampa periodica.²³¹⁶ Divenne maestro di cappella di S. Francesco di Paola e S. Vittore al Corpo nel 1770, nel 1773 subentrò a Giovanni Battista Corbella in S. Giovanni in Laterano. Alla morte di Giovanni Battista Sammartini divenne maestro di

2309 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 231: «Piazza Pietro, rinomato organista del duomo di Milano, nato in quella città verso il 1767. Egli ha spiegato un genio particolare e sorprendente nella vera maniera di sonar l'organo grave, maestoso, legato e fugato, per cui occupa la suddetta carica con generale soddisfazione». Il già citato Schultesius ha parole d'elogio per i due organisti della cattedrale Ferdinando Bonazzi e Pietro Piazza.

2310 ASDM, Fondo archivistico di S. Bernardino alle Ossa, f. II. Poche settimane prima di morire Pietro Piazza sottoscrive il collaudo del nuovo organo costruiti da Giuseppe Bernasconi nel 1855 per il santuario di S. Bernardino alle Ossa.

2311 ASDM, Fondo archivistico di S. Celso, f. «Organo e Musicisti dal 1800».

2312 LUIGI COLLARILE, *Giovanni Legrenzi e il concorso per il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano (1669)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XL (2005), pp. 19-83.

2313 *Sei secoli di musicai n Duomo*, p. 83.

2314 *Sei secoli di musica in Duomo*, p. 88.

2315 ASMi, AG Culto PA, b. 1504.

2316 *Ragguagli di Varj Paesi* dell'8 luglio 1767: «Jeri nella Real Chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte de' Padri Trinitari Scalzi, dove il giorno 2 del passato Giugno si fece cominciare il Triduo per implorare dall'Altissimo la guarigione di Sua Maestà Clementissima nostra Sovrana [...] nella qual occasione si distinse la virtù del Sig. Francesco Pogliani Compositore della Musica, come ancora il Sig. Carlo Martinenghi, che cantò il Motetto, ed il Sig. Francesco Ferrari Virtuoso di Sua Altezza Reale il Sig. Infante Duca di Parma, che fece il Concerto del Violoncello».

cappella dell'insigne basilica di S. Ambrogio,²³¹⁷ di S. Dionigi, e S. Francesco Grande,²³¹⁸ nello stesso anno *Milano Sacro* lo segnala in servizio nella nuova chiesa cistercense di S. Luca in Corso di Porta Lodovica e *La Galleria delle Stelle* lo cita come responsabile delle musiche eseguite nella chiesa di S. Stefano in Nosiggia per la festa di S. Nicolò.²³¹⁹ Pogliani assunse la cappella di S. Maria al Paradiso nel 1784, dopo l'allontanamento di Gaetano Piazza, e nel 1789 con la morte di Pietro Valle divenne maestro anche in S. Babila e S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte.²³²⁰ I libretti di due oratori composti nel 1773²³²¹ e 1780²³²² lo testimoniano maestro di cappella dell'oratorio dei SS. Rocco e Romano in Porta Orientale, così come per l'anno 1785 fu incaricato della composizione delle musiche per la festa di S. Giuseppe celebrata nella chiesa di S. Maria della Sanità dei Crociferi.²³²³ Di Francesco Pogliani, ricordato da Gervasoni come maestro di Ferdinando Bonazzi,²³²⁴ sopravvivono le partiture di composizioni sacre sia nel fondo musicale del santuario di S. Celso di Milano che nella Biblioteca Ambrosiana, ad Einsiedeln e altre biblioteche svizzere e austriache. Alcune sonate per organo di stile concertato con obbligo di strumento solistico – cornetta e flautino – ne legano l'esecuzione al contesto milanese dove nei medesimi anni sono documentati analoghe composizioni organistiche da parte di padre Catenacci, Gaetano Piazza e Agostino Quaglia, così come i testi intonati nei mottetti tanto a voce sola quanto a 4 voci di stile pieno o concertato.

70. Giuseppe Pogliani († post 1792)

Probabilmente imparentato con il più noto Francesco, Giuseppe Pogliani è segnalato nel 1772 come organista della chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta²³²⁵ e, nel 1792, maestro di cappella e organista di S. Maria delle Grazie.²³²⁶

71. Agostino Quaglia (1744-1823)

Agostino Quaglia nacque a Milano nel 1744 dove si formò alla scuola di Gianandrea Fioroni insieme a Carlo Monza, suo predecessore alla cappella del Duomo.²³²⁷ Partecipò in gioventù al concorso per il posto di secondo organista della cattedrale e lo vinse nel 1773 mantenendo l'incarico sino al 1802 quando, morto Monza, fu nominato maestro di cappella del Duomo stante l'allontanamento da Milano di Nicola Zingarelli, che dal 1793 si era assicurato la successione tramite futura.²³²⁸ Come altri musicisti di chiesa milanesi debuttò con la composizione delle musiche per la festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande nel 1768,²³²⁹ assicurandosi successivamente, insieme al posto di secondo organista del

2317 *Gazzetta di Milano* del 21 giugno 1775.

2318 ASMi, AmFR, b. 1862.

2319 *La Galleria delle Stelle*.

2320 ASMi, AmFR, b. 1487.

2321 *Oratorio sacro sopra i dolori di Maria Vergine da recitarsi nella chiesa de' SS. Rocco, e Romano in p. o. il giorno 19. settembre 1773*, Giuseppe Mazzucchelli, Milano 1773.

2322 *Maria al sepolcro. Oratorio sacro da recitarsi nella chiesa de' SS. Rocco, e Romano in porta orientale il giorno 17. settembre 1780*.

2323 ASMi, AmFR, b. 1486.

2324 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 97.

2325 ASMi, ArFR, b. 727.

2326 ASMi, ArFR, b. 1401.

2327 GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, p. 243: «Quaglia Agostino, attuale maestro di cappella del duomo di Milano, nato in quella città verso il 1744. Ne' suoi primi anni si applicò con ardore ed assiduità allo studio del cembalo e dell'organo, in cui fece una sorprendente riuscita. Essendo vacante il posto di organista del duomo, si presentò al concorso, ed egli, sebben giovine, a fronte ancora di molti pretendenti, fu nominato. Studiò quindi il contrappunto in tutta la sua estensione sotto l'ottima direzione del celebre maestro Fioroni unitamente al suo compatriotta sig. Carlo Monza, il quale fu il suo antecessore nella suddetta cappella. Il Quaglia fu eletto maestro di cappella del duomo nel 1802, e si distinse soprattutto con varie messe e vesperi a otto parti reali».

2328 MARNI, *Nicola Zingarelli e la musica sacra a Milano*.

2329 *Ragguagli di Varj Paesi* del 29 giugno 1768: «Mercoledì scorso 22 del scadente mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare [...] la Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga

Duomo, anche le cappelle musicali di S. Alessandro in Zebedia dal 1778, S. Tomaso in Terramara dal 1780,²³³⁰ S. Eustorgio dal 1782, S. Maria presso S. Celso dal 1783, S. Ambrogio e S. Francesco Grande nel 1791 alla morte di Francesco Pogliani e, finalmente, del Duomo nel 1802. Coll'avanzare dell'età gli obblighi di assistenza quotidiana in cattedrale si fecero sempre più gravosi, perciò Quaglia rinunciò nel 1802 alla cappella della basilica santambrosiana e nel 1811 ottenne la giubilazione da S. Celso. Nei primi anni '80 del Settecento è documentata la sua attività didattica non solo con il compositore bergamasco Antonio Gonzales, che Gervasoni afferma essere stato suo allievo, ma anche presso il Collegio Longone gestito dai padri barnabiti per il quale musicò nel 1781 le *Cantate per intermezzo all'accademia di lettere*.²³³¹ Dapprima come organista, successivamente come maestro di cappella, Quaglia formò gli allievi della cappella musicale del Duomo: fra questi Antonio Benedetto Giussani e Carlo Salvioni (1800-1834) rivendicarono legami con l'antico maestro; con lui si formò anche Marco Ressi, maestro di cappella milanese. Dalla morte di Giovanni Battista Lampugnani (1787) all'assunzione in cattedrale come maestro di cappella, Agostino Quaglia fu secondo maestro al cembalo del Teatro alla Scala insieme ad Ambrogio Minoja.

Benché una storiografia faziosa d'ispirazione ceciliana abbia riletto anacronisticamente la parabola di Quaglia in Duomo, come organista prima e maestro di cappella poi, tacciandolo dell'accusa di corruzione del costume integerrimo praticato sulle cantorie della cattedrale attraverso la contaminazione di una produzione definita 'operistica', il confronto con le partiture del compositore smentisce decisamente tali posizioni. Come previsto dall'uso del Duomo, pur in anni in cui il linguaggio musicale si era aggiornato, Agostino Quaglia perpetuò la tradizione della scrittura policorale e della polifonia osservata di stile pieno, consapevole del proprio ruolo e del proprio inserimento in un contesto *sui generis*. Ciononostante mantenne in esercizio mottetti a voce sola e organo concertante composti dai suoi immediati predecessori e lui stesso fornì alcuni mottetti di stile settecentesco all'archivio musicale della cattedrale sino all'avvento del cardinale Gaisruck, mostrando in questa riproposizione consapevole il disallineamento al sentire contemporaneo in nome di una convenzione da rispettare. Molte partiture autografe, dalla inconfondibile grafia spigolosa, sono conservate nell'archivio musicale della cappella del Duomo e nel fondo musicale del santuario di S. Celso di cui fu maestro di cappella effettivo per quasi trent'anni: manoscritti che testimoniano l'attività quotidiana di un musicista di chiesa impegnato nella produzione di intonazioni del *proprium Missæ* secondo il rito ambrosiano per cappelle che a quell'altezza cronologica disponevano solo di cantori e organista. Benché impegnato prevalentemente in due contesti straordinari che seguivano regole non condivise dal resto delle chiese della città, sopravvivono alcune partiture di intonazioni di luoghi dell'ordinario della messa o del vespro con soli, coro e strumenti come era richiesto dalle convenzioni del funzionamento festivo e solenne nella seconda metà del XVIII secolo. Dal confronto fra il *Gloria a Quattro con Sinfonia* dell'archivio di S. Celso (I-Msc 61.7) – erroneamente attribuito a Francesco Pogliani – e il grandioso *Gloria a 4 Voci* della Biblioteca Ambrosiana (M 1 suss.) si comprende come ancora negli anni '80 e '90 del Settecento le committenze sottolineassero i diversi gradi di solennità con partiture dalle proporzioni e dall'organico differente. L'incendio che nel 1782 incenerì l'archivio musicale di S. Celso costrinse Quaglia a comporre e recuperare musica di altri autori per le celebrazioni del santuario, componendo l'intero ciclo delle *ingresse* per le domeniche e le feste di rito ambrosiano, fornendo salmi per il vespro, magnificat, mottetti e tantum ergo²³³² che rimasero in uso sino alla svolta ceciliana maturata negli anni della direzione di Polibio Fumagalli, il quale progressivamente corresse e riadattò alla nuova sensibilità alcune composizioni dell'antico maestro: ne è un esempio lampante il *Tantum ergo* per Alto solo e organo concertato 'sbarbarizzato' da Carlo Bigatti.²³³³ Nell'archivio della cappella musicale del

[Giovanni Nepomuceno] ... si diede principio alla Messa cantata a più cori di scelta Musica, composta nuovamente dal Sig. Agostino Quaglia Maestro di Cappella, ed alla sera dopo il Vespro cantato dalli medesimi Cori di scelta Musica fu terminata la pia Funzione con la Benedizione del Santissimo Sacramento [...].»

2330 ASDM, fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2331 *Cantate per intramezzo all'accademia di lettere che si tiene dagli scolari dell'umanità maggiore, e minore nelle scuole di S. Alessandro dirette da' padri della Congregazione di S. Paolo / musica del sig. Agostino Quaglia*, Giuseppe Marelli, Milano 1781.

2332 ASDM, fondo archivistico di S. Celso, f. "Amministrazione – Musicisti dal 1800": «il Quaglia con tutto il zelo, e premura ha provveduto abbondantemente di musica in ogni genere massime per l'ufficiatura essendo molto sprovveduta questa chiesa»

2333 I-Msc 93.7: *S. Celso – Proprietà di Carlo Bigatti – ceduta alla Ven. fabbrica – Tantum ergo breve – e sbarbarizzato – Alto solo – Genitori coi Cori – Del Sig. r Maestro Quaglia – Organo*

Duomo si sono inoltre conservate le partiture delle due antifone *Domine, salvum fac Regem* e *Vivat Rex* composte per l'incoronazione di Napoleone a re d'Italia celebrata in Duomo il 26 maggio 1805.²³³⁴ Dei trent'anni da organista del Duomo e virtuoso del suo strumento non restano che una manciata di versetti per organo di stile breve e fugato che si conservano in fogli sparsi nell'archivio del santuario di S. Celso e in collezioni private.

72. Pietro Raj (1773-1857)

Lodigiano di nascita, Pietro Raj si trasferì a Napoli nel 1793 per studiare con Nicola Sala e Nicola Piccinni al Conservatorio della Pietà de' Turchini; ritornato a Lodi divenne maestro di cappella della chiesa civica dell'Incoronata e, approdato a Milano, nel 1808 gli fu offerta la cattedra di belcanto al neonato Imperial-Regio Conservatorio di Musica. Autore prolifico di composizioni per la liturgia, la gran parte delle quali ora è custodita presso la biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, Pietro Raj risulta essere maestro di cappella della chiesa di S. Maria della Passione fra il 1823 e il 1857.

73. Marco Ressi († post 1834)

Musicista milanese allievo di Agostino Quaglia, Marco Ressi nel 1819 vinse un premio indetto dall'Accademia delle Belle Arti di Firenze per aver musicato una cantata di Metastasio.²³³⁵ Alla morte del proprio maestro gli subentrò alla guida della cappella della collegiata di S. Giorgio al Palazzo, mantenendo l'incarico dal 1823 al 1834;²³³⁶ la *Gazzetta di Milano* recensisce la musica da lui composta nel 1826 per la festa patronale della chiesa di S. Maria del Carmine.²³³⁷

74. Giuseppe Antonio Robecco (17..-1804)

Originario di Casorate Primo (PV), della cui chiesa prepositurale fu maestro di cappella, Giuseppe Antonio Robecco fra il 1782 e il 1807 fu organista sostituto della collegiata di S. Lorenzo Maggiore²³³⁸ nel cui oratorio del Riscatto fu provato un suo *Gloria in excelsis* recensito dal *Giornale enciclopedico di Milano* del 10 maggio 1782.²³³⁹ Dal 1789 al 1793 Robecco suonò nella chiesa di S. Vincenzo in Prato²³⁴⁰ e in quella

2334 AVFD, serie "Maestri di cappella", b. 169 n. 30.

2335 *Gazzetta di Milano* del 21 agosto 1819: «Abbiamo il piacere d'annunziare che il compositore di musica Marco Ressi, nostro concittadino, essendo concorso ai premj proposti dall'Accademia delle Belle Arti di Firenze, ottenne il premio maggiore, per una cantata di Metastasio da esso a tal scopo posta in musica. La sullodata Accademia accompagnò la ricompensa promessa dal manifesto, con una medaglia di metallo dorato rappresentante l'immagine del gran Michelangelo. Nel mentre che annunciamo una circostanza che onora doppiamente il merito del sig. Ressi, non ommettiamo di ricordare ch'egli fu allievo del valentissimo sig. Agostino Quaglia, il quale da moltissimi anni dirige con tanto onore la cappella della Metropolitana di Milano»

2336 APGP, f. "Personale".

2337 *Gazzetta di Milano* del 23 luglio 1826: «Vi si cantarono [nella Chiesa del Carmine] a grande orchestra la Messa, ed i vespri posti in musica dal compositore sig. Marco Ressi nostro concittadino, quel medesimo che fin dal 1819, essendo concorso ai premj proposti dall'Accademia delle Belle Arti in Firenze, meritò il premio maggiore per la musica apposta ad una cantata di Metastasio».

2338 ASMi, AG Culto PA, b. 1146.

2339 *Giornale enciclopedico di Milano* del 10 maggio 1782: «Verso le ore 22 dello scorso martedì nell'oratorio dell'Arciconfraternita del Riscatto in San Lorenzo Maggiore è stata fatta la generale prova di una musica per un *Gloria in excelsis* recentemente composta dal sig. Giuseppe Antonio Robecco, maestro di cappella nella chiesa prepositurale di Casorate ed organista nella suddetta basilica di San Lorenzo. De' più scelti sono stati i musici ed i suonatori. Numeroso fu pure il concorso d'ogni ceto di persone per udire detta musica e segnatamente de' più celebri compositori per professione, dilettanti ec. i quali tutti hanno applaudito alla nuova idea del medesimo sig. Robecco».

2340 ASMi, AG Culto PA, b. 1146.

di S. Pietro in Camminadella col cui parroco ebbe dei contenziosi che lo costrinsero ad abbandonare l'incarico.²³⁴¹

75. Francesco Rossi (1630ca-1697)

Nato a Milano attorno al 1630, Francesco Rossi tenne dal 1667 al 1697 la direzione della cappella musicale del santuario di S. Maria presso S. Celso. Luigi Chiavarone nel 1996 segnalava l'esistenza di un Francesco Rossi da Bari, operista attivo a Venezia nella seconda metà del Seicento, contemporaneo del musicista milanese che fece rappresentare con successo alcuni drammi per musica al Teatro Regio-Ducale di Milano su libretto del celebre storiografo don Carlo Torre.²³⁴² La corretta teoria dei titoli operistici del Rossi milanese è ricostruita nella recente voce nel Dizionario Biografico degli Italiani che raccoglie i libretti dei suoi allestimenti operistici.²³⁴³ Fra la morte di padre VerPELLI e l'assunzione di Giovanni Maria Appiani, il musicista fu anche maestro di cappella della chiesa di S. Maria del Carmine.

76. Giovanni Rotondi (1762-1821)

Organista e maestro di cappella milanese le cui prime attestazioni risalgono al 1787 quando risulta impegnato nella chiesa parrocchiale di S. Rocco fuori Porta Romana.²³⁴⁴ Nel 1788 divenne maestro di cappella e organista della collegiata di S. Nazaro Maggiore subentrando a Carlo Monza che si era dimesso per seguire la cappella del Duomo²³⁴⁵ e nel 1792 ottenne l'incarico liberato in S. Francesco di Paola dalla morte di Francesco Pogliani. Fu organista della chiesa di S. Marco dal 1806 al 1807 abbandonando il posto dopo pochi mesi in aperta polemica con la fabbriceria marciana che aveva affidato ad Eugenio Biroldi di Varese il rifacimento dell'organo. Nella Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano si conservano alcune partiture manoscritte di composizioni tastieristiche genericamente attribuite ad un *M^o Rotondi* che non possono essere ricondotte con certezza né all'ultima fase di Giovanni né alla prima del figlio Giuseppe.

77. Giuseppe Rotondi (1790-1856)

Nato a Milano il 3 febbraio 1790, la carriera musicale di Giuseppe Rotondi prese le mosse all'ombra del padre Giovanni con il quale dapprima collaborò e cui, gradualmente, subentrò dopo la di lui morte occorsa nel 1825. Nell'ultimo trentennio di vita Giuseppe Rotondi fu organista e maestro di cappella della collegiata di S. Nazaro Maggiore e organista in S. Marco dal 1822 al 1827, anno in cui si dimise per un diverbio (non senza strascichi) con la fabbriceria marciana. La *Guida di Milano* ne segnala l'attività di maestro di musica e pianoforte sino al 1856, anno della morte. Della produzione organistica di Giuseppe Rotondi restano cinque serie di Versetti pubblicati dall'editore milanese Giovanni Canti e un piccolo *corpus* di manoscritti, certamente non autografi, recanti composizioni per organo o per cembalo od organo attribuibili in parte al padre Giovanni e in parte al figlio Giuseppe; l'organista della basilica milanese di S. Stefano Maggiore, Davide Brioschi, dedica nel 1828 una Pastorale per organo «al maestro Giuseppe Rotondi». Altra musica da sala per pianoforte di Giuseppe Rotondi è stata pubblicata a Milano da Carulli e Canti.

2341 ASMi, AmFR, b. 949.

2342 LUIGI CHIAVARONE, *Francesco Rossi I-II-III... Quanti?*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, pp. 45-76.

2343 CARLO LANFOSSI, *Rossi, Francesco*, in DBI.

2344 ASMi, AmFR, b. 986.

2345 APNM, f. "Personale".

78. Giovanni Salerio († post 1708)

Organista della collegiata di S. Tomaso in Terramara fra il 1680 e il 1686²³⁴⁶ che passò successivamente, dal 1794 al 1708, alla chiesa parrocchiale di S. Carpofo.²³⁴⁷

79. Giovanni Battista Sambuco (17...-1807)

Organista di S. Pietro in Camminadella dal 1780 al 1793,²³⁴⁸ Giovanni Battista Sambuco fu maestro di cappella e organista della collegiata di S. Lorenzo Maggiore fra il 1783 e il 1807; pur non essendogli sopravvissute partiture, si è salvata una supplica inoltrata all'amministrazione della basilica nella quale chiede un aumento di stipendio (o una riduzione del numero di funzioni con obbligo di assistenza) adducendo come motivazione che gli impegni che lo legavano alla collegiata di corso di Porta Ticinese erano annualmente più di 290.²³⁴⁹

80. Giovanni Battista Sammartini (1700/1-1775)

Orfeo della Milano del XVIII secolo, Giovanni Battista Sammartini nella sua duplice veste di fondatore della locale scuola sinfonica – quindi padre putativo della sinfonia modernamente intesa – e protagonista della vita musicale meneghina è oggetto di una discreta messe di articoli, saggi, atti di convegni e monografie che consentono di conoscere qualsiasi aspetto della sua vicenda umana e professionale. A differenza di altri coevi maestri di cappella milanesi, che attendono di risalire alla ribalta del pubblico dei cultori attraverso incisioni discografiche, le sue sinfonie, i cicli di cantate quaresimali per il SS. Entierro del 1751 e alcune composizioni sacre hanno ricevuto dignità di incisione, mercé la realizzazione di edizioni critiche.²³⁵⁰ Si rimanda perciò alla numerosa bibliografia,²³⁵¹ tratteggiando un profilo sommario del musicista per mettere in luce le notizie o i documenti inediti.

Figlio dell'oboista francese Alexis Saint-Martin, Giovanni Battista Sammartini nacque fra il 1700 e il 1701 a Milano dove si formò con il padre ed intraprese una precoce attività musicale come oboista in compagnia del genitore e del fratello maggiore Giuseppe (1695-1750). Definito da Burney «maestro di cappella di metà delle chiese di Milano»,²³⁵² Sammartini ottenne il primo incarico di maestro di cappella dalla congregazione del SS. Entierro in S. Fedele nel 1724 – consorzio nobiliare per il quale compose

2346 ASDM, fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2347 ASMi, ArFR, b. 526.

2348 ASMi, AG Culto PA, b. 1146.

2349 ASMi, ArFR, b. 436.

2350 Le partiture delle cantate quaresimali composte per il ciclo del 1751, le uniche conservate della vastissima produzione sammartiniana, sono state pubblicate da LIM in edizioni critiche curate da Marina Vaccarini Gallarani.

2351 Seguendo le orme delle partiture delle sinfonie sammartiniane che presero la via di Vienna, Giuseppe Carpani nel 1812 sancì la paternità milanese della sinfonia classica nelle *Haydine*. Da lì, dopo più di un secolo di citazioni e rimandi nelle fonti storiografiche, si riaccese l'interesse per il compositore milanese, sul cui conto il più aggiornato contributo scientifico è la voce dedicatagli da Cesare Fertonani nel DBI (2017) che raccoglie gli studi pionieristici di BARBLAN, *Contributo alla biografia di G. B. Sammartini alla luce dei documenti*, gli scritti di Carlo Sartori su Sammartini (CLAUDIO SARTORI, *Giovanni Battista Sammartini e la sua corte*, «Musica d'oggi», III (1960), pp. 1-18) e sulla scuola sinfonica milanese nella *Storia di Milano* Treccani (SARTORI, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700*), il catalogo delle opere curato da Newell Jenkins (1976), gli studi di Luigi Inzaghi e la prima monografia di PREFUMO, *I fratelli Sammartini*. Altri contributi furono pubblicati da NOWELL JENKINS, *The vocal music of G. B. Sammartini*, «Chigiana», XXXII (1975), pp. 277-309. DANILO PREFUMO, *Nuovi documenti sui fratelli Sammartini*, «Nuova rivista musicale italiana», XX (1986), pp. 94-98, ANNA CATTORETTI, *1771-1773: gli ultimi quintetti per archi di Giovanni Battista Sammartini, i primi di Luigi Boccherini*, «Chigiana», XLIII (1986), pp. 193-230, LUIGI INZAGHI – DANILO PREFUMO, *Giambattista Sammartini: primo maestro della sinfonia (1700-1775)*, EDA, Torino 1996, FILIPPO RAVIZZA, *Le sonate per clavicembalo di Giovanni Battista Sammartini*, in *The early keyboard sonata in Italy and beyond*, a c. di R. H. Stewart-MacDonald, pp. 109-42. Nel 2004 Anna Cattorette cura il volume miscelaneo *Giovanni Battista Sammartini and his musical Environment* che raccoglie saggi su aspetti specifici della produzione sammartiniana e della vita culturale nella Milano dei suoi anni, argomenti idealmente ripresi negli atti di convegno *La musica sacra nella Milano del Settecento* curati da Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani (2014).

2352 BURNEY, *The present State of Music*, p. 79.

ininterrottamente cantate quaresimali sino al 1773²³⁵³ – aggiungendovi nel corso di mezzo secolo di carriera le cappelle della basilica di S. Ambrogio²³⁵⁴ e della cappella reale,²³⁵⁵ di S. Maria del Carmine,²³⁵⁶ S. Alessandro in Zebedia, S. Francesco Grande, S. Maria della Passione,²³⁵⁷ S. Maria delle Grazie e S. Sebastiano. In virtù della notorietà che l'impiego presso la congregazione gli meritò agli occhi del patriziato urbano e dei servigi che prestava come maestro di musica e responsabile delle accademie nei palazzi cittadini e nelle ville di delizia, Sammartini ricevette numerosissime commesse straordinarie tanto per funzioni religiose quanto per festeggiamenti accademici e pubbliche esecuzioni di sinfonie sugli spalti del Real Castello negli anni del governatorato del conte Gianluca Pallavicini,²³⁵⁸ vera consacrazione del suo ruolo istituzionale di musicista di riferimento per l'intera città. Nel 1742, 1744, 1748 e 1749²³⁵⁹ fu ingaggiato per le cantate d'intermezzo alla disputa teologica in S. Dalmazio, nel 1752²³⁶⁰ e 1757 gli fu affidata la composizione della messa e del vespro per la festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande, nel 1753 compose insieme a Nicolò Jommelli l'oratorio allestito nel salone da ballo del Palazzo Reale in occasione dell'onomastico dell'arciduca Giuseppe,²³⁶¹ con Antonio Negri e Gianandrea Fioroni compose le musiche per l'ottavario dedicato al nuovo beato Giuseppe da Copertino nella chiesa dei francescani,²³⁶² nel 1768 con Fioroni compose le musiche per la festa in onore di S. Serafino da Montegranaro nella chiesa dei cappuccini.²³⁶³ Sammartini veniva chiamato fuori città non solo per guidare i filarmonici milanesi a Cremona e Casalmaggiore in occasione del passaggio di teste coronate²³⁶⁴ ma anche per allestire funzioni: nel 1747 fu nella chiesa dei cappuccini di Cerro Maggiore (MI) per solennizzare l'ottavario in onore dei nuovi santi Fedele di Simaringa e Giuseppe da Leonessa.²³⁶⁵

2353 ASMi, ArFR, b. 564.

2354 ASMi, ArFR, b. 122.

2355 ASMi, AG Culto PA, b. 1079.

2356 ASMi, ArFR, b. 1372.

2357 ASMi, ArFR, b. 302.

2358 *Relazione del Solenne Trasporto del corpo di San Carlo Borromeo e Ragguagli di Varj Paesi* del 3 maggio 1752.

2359 Questi i titoli delle cantate composte da Sammartini: *Matatia e Simone* (1742), *Il perdono di Davide* (1744), *S. Vittore in prigione visitato da S. Materno vescovo di Milano* (1748) e *La guerra e la pace* (1749). L'elenco dei titoli, benché le partiture siano andate perdute, si ricava da VISMARA, *Cantate per intermezzo*, p. 122.

2360 *Ragguagli di Varj Paesi* del 28 giugno 1752: «Giovedì scorso 22 del cadente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, dopo la precedenza di un divoto Triduo si è fatta celebrare dalla Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, eretta nella stessa Basilica, solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga per la conservazione, ed incremento dell'Augustissima Casa d'Austria, in cui, con insigne apparato di tutto quel vasto Tempio, con l'intervento di copiosissima Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemana, che al presente si trova in questa Città, si cominciò verso le ore 15 la solennità con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre P. Maestro Giuseppe Maria Leva di quella Religione, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Giambattista Sammartini Maestro di Cappella di questa città di Milano. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannnoni, e triplicata de' fucili di un Battaglione del Reggimento Andlau, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SS. SACRAMENTO».

2361 *Ragguagli di Varj Paesi* del 21 marzo 1753: «Mercoledì 13 del corrente, giorno Natalizio del Serenissimo Real Principe Giuseppe Arciduca d'Austria, e lunedì 19 del medesimo, giorno del Glorioso Patriarca S. GIUSEPPE, di cui Esso Serenissimo Real Principe porta il nome, vi fu sontuosa gala a questa Regio Ducal Corte. [...] Nelle sere poi di detti due giorni fu cantato un componimento Drammatico composto d'ordine del medesimo Eccellentissimo Sig. Conte Governatore dal Signor Alfiere Don Gaetano Eugenio Paschali, e posto in musica dai celebri Signori Niccolò Jomelli, e Giambattista Sammartini, nel gran Salone del Ballo, tutto illuminato con magnificenza, e adattato vagamente a quest'effetto con una maestosa Orchestra in fronte, montante a diverse Scale, e ripiani ornati delle sue Ringhiere, leggiadro disegno, siccome tutto il restante del Salone del Sig. Francesco Croce. Per rendere più decorosa tal festa, volle anche l'Eccellenza Sua chiamarvi a cantare quattro voci Forestieri delle più celebri, che abbian nome in Italia».

2362 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 giugno 1753.

2363 *Ragguagli di Varj Paesi* del 13 luglio 1768.

2364 SARTORI, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700*.

2365 *Ragguagli di Varj Paesi* del 30 ottobre 1747: «Li Padri Cappuccini del Convento di Cerro celebrarono con magnifica pompa il solenne Ottavario per la Canonizzazione de' loro Santi Fedele da Sigmaringa, e Giuseppe da Leonessa. Fu levato lo Stendardo in Processione da quella Chiesa Parrocchiale, accompagnandolo il Sig. Marchese di Araciel Angelini Feudatario del detto Luogo con buon numero d'altro Cavalieri, e portato a quella de' Cappuccini, ove furono cantati nel primo giorno Messa Pontificale e Vespro da 4 di questi Monsignori Canonici Ordinarij della Metropolitana in mitra, sotto concerti di scelta Sinfonia e lodatissima Musica, diretta dal celebre Sig. Giambattista Sammartini, essendosi ancora cantate delle Poetiche Composizioni

81. Innocenzo Sampietro (1756-1838)

Nato a Milano nel 1756, Innocenzo Sampietro è attestato da *Milano Sacro* come organista della chiesa del Real Castello, dell'Incoronata e della SS. Trinità al Borgo degli Ortolani nel biennio 1795-1796; nel 1798 viene registrato come organista della chiesa di S. Raffaele.²³⁶⁶ Viene chiamato nel 1803 a occupare provvisoriamente il posto di maestro di cappella della basilica di S. Simpliciano dopo le dimissioni di Ferdinando Bonazzi, fra il 1804 e il 1812 è organista in S. Eustorgio,²³⁶⁷ dal 1806 al 1823 in S. Nazaro in Pietrasanta²³⁶⁸ e dall'anno successivo fino alla morte maestro di cappella della collegiata di S. Lorenzo Maggiore. In previsione dell'apertura del Regio-Imperiale Conservatorio di Milano Innocenzo Sampietro inoltrò una supplica che rimase inevasa con la quale segnalava la sua disponibilità immediata ad assumere qualsiasi cattedra nella neonata istituzione, qualificandosi come «maestro di cappella».²³⁶⁹ L'unica composizione nota del maestro di cappella della basilica di S. Lorenzo è una messa da requiem a tre voci virili e organo composta nei primi anni dell'Ottocento sul formulario ambrosiano nello stile severo e osservato proprio della liturgia milanese.²³⁷⁰

82. Giuseppe Scaccabarozzi (16..-1719)

Giuseppe Scaccabarozzi risulta già operativo a Milano nel 1694, anno in cui compone insieme a numerosi altri colleghi il centone *Arione* per il compleanno di Leopoldo I,²³⁷¹ nel 1696 prende parte con un'aria all'opera-pasticcio *L'Etna festivo* data al Teatro Regio-Ducale. Nel 1703 partecipa al concorso per il posto di maestro di cappella della collegiata di S. Stefano Maggiore sbaragliando la concorrenza di Carlo Balliani e Carlo Borroni e conservando l'incarico sino al 1719, anno della morte.²³⁷² Dai due libretti superstiti degli oratori che compose nel 1704 e 1710 per la chiesa di S. Maria della Pace, *La fede vittoriosa* e *Il reato innocente difeso*, si apprende che Scaccabarozzi fu maestro di cappella in S. Maria della Pace, S. Pietro Celestino, S. Francesco Grande e S. Stefano Maggiore.

83. Francesco Sommaruga d'Appiano (1790ca.-post 1850)

Nato verso il 1790, Francesco Sommaruga d'Appiano esordì come organista della chiesa S. Francesco di Paola nel 1812,²³⁷³ nel 1813 prese il posto di Ferdinando Bonazzi in S. Maria Beltrade²³⁷⁴ e nel 1817 successe a Francesco Landriani come maestro di cappella di S. Giorgio al Palazzo²³⁷⁵ aggiungendo, nel 1821, l'incarico di organista in S. Bartolomeo.²³⁷⁶ La *Guida Statistica della Provincia di Milano* del 1850 lo segnala ancora in attività come maestro di musica dell'Orfanotrofio delle Stelline.²³⁷⁷

a lode delli medesimi Santi, poste dallo stesso in Musica, ed applaudite da copioso concorso di Nobiltà, che vi intervenne per tutta l'Ottava, dentro cui furono recitati elegantissimi Panegirici da qualificati Oratori».

2366 ACDM, fondo archivistico di S. Raffaele, f. II.

2367 MARNI, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica*.

2368 ASDM, fondo archivistico di S. Nazaro Pietrasanta, f. "Personale".

2369 ASMi, Spettacoli P.M., b. 3030.

2370 I-Msc 7.10: *Messa de' Morti all'Ambrosiana a Tre Voci del Sig.r Innocente Sampietro*.

2371 QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, pp. 516-17.

2372 ASDM, fondo archivistico di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2373 APFP, f. "Personale".

2374 ASDM, fondo archivistico di S. Maria Beltrade, f. "Personale".

2375 APGP, f. "Organo".

2376 APFP, archivio di S. Bartolomeo, f. "Organo e Organisti".

2377 *Guida statistica della provincia di Milano per l'anno 1850*, Milano, Pirola 1850, p. 107.

84. Bonaventura Terreni (1745ca-1780)

Bonaventura Terreni nacque a Milano attorno alla metà degli anni '40 del Settecento e si formò con Gianandrea Fioroni, di cui si definisce «indegno scolare» scrivendo a padre Martini nel 1763 per difendere sé stesso e altri giovani discepoli del maestro di cappella del Duomo dalle accuse infondate di un «certo Vecchio forastiere, che presume essere un Creator di musica».²³⁷⁸ Bonaventura Terreni vinse la ballottazione per l'elezione del nuovo maestro di cappella della collegiata di S. Tomaso in Terramara nel 1771²³⁷⁹ e nel 1778 ottenne la direzione della cappella di S. Babila. Partecipò senza vincere al concorso del 1773²³⁸⁰ per l'individuazione del nuovo maestro di cappella della chiesa parrocchiale di S. Eusebio e nel 1775 compose le musiche per le cantate *Giuseppe chiamato salvatore del mondo* d'intermezzo alla disputa della Dottrina Cristiana in S. Dalmazio. Bonaventura Terreni morì prematuramente il 15 marzo 1780; l'archivio musicale dell'Abbazia di Einsiedeln conserva una ventina di sue composizioni liturgiche per il rito romano a prova del fatto che il musicista ha ricoperto anche altre posizioni ecclesiastiche oltre alle due cappelle rintracciate di S. Tomaso in Terramara, dove vigeva il rito ambrosiano. Sonate notturne, trii, quartetti e musica per clavicembalo ne testimoniano una parallela carriera come maestro di musica di famiglie aristocratiche.

85. Antonio Terzi (1738-1810)

Nato a Milano attorno al 1738, Antonio Terzi fu organista del Duomo dal 1763 al 1803, quando ottenne la giubilazione, lavorando contemporaneamente come maestro di cappella in S. Eufemia e come organista in S. Stefano in Brolo e S. Pietro in Gessate. Nel 1770 gli fu affidata la composizione delle musiche della festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande.²³⁸¹ Tastierista virtuoso, fra la Svizzera, l'Austria e la collezione privata De Micheli di Milano si conservano cinque sue sonate per clavicembalo; fu il maestro di Pietro Almasio.

86. Padre Francesco Antonio Urio (16.-1719)

Il francescano milanese Francesco Antonio Urio è stato oggetto di una esaustiva voce nel DBI²³⁸² e molte sue composizioni sono state pubblicate a cura di Ivano Bettin all'interno del *Corpus Musicum Franciscanum* promosso dal Centro Studi Antoniani di Padova.²³⁸³ Nato a Milano attorno al 1650, padre Urio beneficiò del mecenatismo del conte Vitaliano Borromeo nell'intraprendere una carriera musicale che l'avrebbe portato a ricoprire molteplici incarichi a Spello, Assisi, Spoleto e Roma prima di far ritorno nella città natale nel 1713. Negli ultimi anni di vita partecipò in veste di giudice ai concorsi indetti per l'elezione dell'organista del Duomo e di alcuni musicisti della cappella musicale della cattedrale e compose alcuni oratori per la chiesa di S. Francesco Grande, ove risiedeva ed era maestro di cappella; non si hanno sue notizie dopo il giugno 1719.

2378 CPMB, I.009.077. Lettera di Bonaventura Terreni a padre Martini del 6 agosto 1763.

2379 ASDM, fondo archivistico di S. Tomaso, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

2380 ASMi, AmFR, b. 1550.

2381 *Gazzetta di Milano* del 27 giugno 1770: «Venerdì 22 del corrente Giugno nell'Insigne Basilica de' RR. PP. Minori Conventuali di S. Francesco, si è fatta celebrare dall'Inclita Congregazione di S. Giovanni Nepomuceno eretta in detta Basilica una solenne e decorosissima Festa ad onore del sopradetto Invittissimo Santo Martire di Praga [...] si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica composta nuovamente dal Sig. Maestro di Cappella Carlo [recte: Antonio] Terzi, ed alla sera dopo il Vespro cantato colla medesima Musica, fu terminata la Solennità colla Benedizione del Santissimo Sacramento [...]».

2382 IVANO BETTIN, Urio, *Francesco Antonio*, in DBI e COLLINS TIMMS, Urio, *Francesco Antonio*, in NGMo.

2383 IVANO BETTIN., *Francesco Antonio Urio, catalogo tematico delle opere*, in *Barocco Padano* 8, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 465-497 e MATTEO MARNI, *Storia, teoria e pratica della musica nei conventi dell'Italia settecentesca: il caso di Milano*, in *La musica nel Settecento Francese*, Universitalia, Roma 2023, pp. 11-44.

87. Luigi Valaperta (17.-1841)

Organista originario di Melzo (MI) e fratello minore del più noto Giuseppe Valaperta (1756-1814), operista e maestro di cappella della cattedrale dell'Aquila,²³⁸⁴ Luigi Valaperta fu organista della chiesa parrocchiale di S. Maria alla Porta dal 1802 al 1815; è segnalato nel 1810 come organista della parrocchiale di S. Gottardo al Borgo²³⁸⁵ e sino al 1841 mantenne l'incarico di organista in S. Alessandro in Zebedia.

88. Pietro Paolo Valle (1720ca.-1789)²³⁸⁶

Un documentatissimo saggio di Marina Toffetti²³⁸⁷ ricostruisce la vicenda biografica di Pietro Paolo Valle, musicista di origini vercellesi aggregato nel 1740 all'Accademia Filarmonica di Bologna, alla luce dell'esame che dovette superare nel 1743 per ottenere la futura della cappella del Duomo di Milano, stanti le precarie condizioni di salute del titolare Carlo Balliani. Giacché l'elezione del maestro di cappella della cattedrale non era mai avvenuta per futura, il candidato che si offriva di supplire gratuitamente il beneficiario della carica sino alla di lui morte fu sottoposto ad un'accurata verifica che non coinvolse soltanto musicisti cittadini ma anche esperti forestieri, fra cui l'immane padre Giambattista Martini. Il parere positivo espresso dal teorico bolognese lusingò la contessa Elena Gorana Tornielli, protettrice del Valle, che volle manifestare la propria riconoscenza in una lettera del 1744. Benché il ristabilimento delle condizioni di salute di Carlo Balliani avesse vanificato l'offerta di Valle, questi rimase in città lavorando come organista, maestro di cappella e maestro di musica per il patriziato meneghino, componendo musica per clavicembalo e sonate notturne. Nel 1756 produsse le musiche per la festa di S. Giovanni Nepomuceno in S. Francesco Grande²³⁸⁸ e nel 1759 gli furono affidati il *Te Deum* e la messa in rendimento di grazie celebrati nella chiesa di S. Maria alla Porta per la creazione cardinalizia di Ignazio Crivelli.²³⁸⁹ Il medesimo anno, con la scomparsa di Francesco Antonio Messi, Pietro Valle veniva eletto maestro di cappella della collegiata di S. Stefano in Brolo, posizione che mantenne per trent'anni sino alla morte.²³⁹⁰ L'almanacco *Milano Sacro* lo segnala maestro di cappella della collegiata regio-ducale di S. Maria della Scala dal 1762 (conservando il titolo anche in S. Fedele quando il capitolo verrà traslato nella chiesa già occupata dai gesuiti), del monastero di S. Celso dal 1763, di S. Maria Podone dal 1769 e di S. Pietro

2384 SIMONETTA HEGGER, *Giuseppe Vallaperti (1756-1814). Storia di un musicista melzese*, Comune di Melzo, Melzo 1999.

2385 MARNI, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica*.

2386 Si restituiscono in questo profilo biografico soltanto le informazioni inedite, rimandando alla bibliografia disponibile per un quadro più esauriente.

2387 MARINA TOFFETTI, *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano*, in *Barocco Padano IV*, a c. di A. Colzani, M. Padoan e A. Luppi, A.M.I.S.. Como 2005, pp. 471-530.

2388 *Ragguagli di Varj Paesi* del 30 giugno 1756: «Domenica giorno 27 del presente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco si è fatta celebrare dalla Imperiale Reale Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, preceduto il consueto Triduo, la solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto invittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne straordinario apparato di tutto quel vasto Tempio, e con intervento di Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemanna che al presente si trova in questa Città. Si cominciò verso le ore 14 la solennità, con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre, e con ragione applaudito, Padre Maestro Ignazio Cornaglia Definitore Perpetuo de' Minori Conventuali, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori, di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Valli. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24 Cannoni, e triplicata de' Fucili di un Battaglione dell'Inclito Reggimento Pallavicino, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespro cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SANTISSIMO SACRAMENTO».

2389 *Ragguagli di Varj Paesi* del 10 ottobre 1759: «Il Sig. Conte Senatore Crivelli, per rendere al Signor Dio pubblico, e solenne rendimento di grazie sopra la recentissima esaltazione alla Sacra Porpora dell'Eminentissimo Ignazio Crivelli Noncio Pontificio alla Imperiale Regia Corte di Vienna di lui Fratello, destinò celebrare questa funzione Mercoledì scorso nella Parrocchiale di Santa Maria alla Porta, la quale comparve magnificamente apparatata sotto la direzione del rinomato Architetto Sig. Francesco Croce, che assecondò, e rese più maestosa, e gradita l'ottima simmetria di quella Chiesa co' più vaghi, ed adattati ornamenti. Fuvvi cantata la gran Messa a più Cori della più scelta Musica, e Sinfonia composta dal Signor Valli Maestro di Cappella. In seguito di ciò da Monsignor Giuseppe Gallarati Vescovo di Lodi in paramenti Pontificali venne intonato l'inno *Te Deum*, cantato da' succennati Cori di Musica, con l'accompagnamento deli Istromenti Musicali».

2390 ASDM, archivio di S. Stefano, Libro delle Ordinazioni Capitolari.

Celestino dal 1771. Nel 1773 alla morte di Giovanni Battista Corbella gli successe come maestro di cappella di S. Maria della Pace e S. Maria della Sanità dei Crociferi; ottenne la cappella di S. Maria Incoronata nel 1774 e della basilica parrocchiale di S. Babila nel 1781, componendo da quell'anno l'oratorio eseguito nella vicina chiesa dei SS. Rocco e Romano, il Collegio Elvetico nel 1782 e il seminario della Canonica nel 1787. Autore di parecchia musica sacra a soli, coro e 'sinfonia' che si è conservata nell'archivio dell'abbazia di Einsiedeln, Pietro Valle morì a Milano nel 1789, come testimoniato dalla sparizione dall'almanacco *Milano Sacro* e dagli avvicendamenti che videro Ambrogio Minoja, don Giorgio Formenti, Francesco Pogliani e Agostino Quaglia acquisire nuove cappelle fra il 1789 e il 1790.

89. Giuseppe Valtolina (16...-1741)

Giuseppe Valtolina (anche Valtellina o Voltolina), fu attivo come maestro di cappella e organista a Milano fra il 1696 e il 1741, anno della morte. Dal 1696 al 1715 fu maestro di cappella della collegiata di S. Lorenzo Maggiore e del vicino oratorio di S. Aquilino;²³⁹¹ nel 1698 ottenne la direzione della cappella dell'oratorio di S. Maria ad Elisabeth al Verziere.²³⁹² Fino al 1713 fu maestro di cappella in S. Giovanni in Conca,²³⁹³ dal 1715 ottenne l'incarico nella chiesa barnabita di S. Alessandro in Zebedia e fu insegnante di musica nel vicino Collegio Longone: di questo periodo sopravvivono i libretti di quattro componimenti destinati alle feste accademiche collegiali;²³⁹⁴ nel 1738 fu nominato organista della chiesa di S. Maria al Paradiso.²³⁹⁵ Partecipò nel 1696 al centone collettaneo *L'Etna festivo* allestito al Teatro Regio-Ducale di Milano.

90. Padre Giovanni Battista Verpelli (1640ca-1690)

Religioso carmelitano del convento di S. Maria del Carmine, entrò in religione a Piacenza nel 1662. Fu maestro di cappella della principale fondazione carmelitana milanese fra il 1670 e l'anno della morte, come riferito dal correligionario padre Giuseppe Maria Fornari nella *Cronica del Carmine*: «Vive il P. Gio. Battista Verpelli attuale Organista, e Maestro di Capella in questa, & in altre Chiese».²³⁹⁶ Risulta maestro di cappella della vicina chiesa di S. Carpofoforo sino al 1683.²³⁹⁷

91. Giuseppe Vignati (16...-1767)

Nonostante Giuseppe Vignati e Giovanni Battista Sammartini appartengano anagraficamente alla medesima generazione – essendo nati l'uno attorno al 1690, l'altro verso l'anno 1700 – il percorso di formazione, le frequentazioni e la ricettività delle sollecitazioni provenienti dagli ambienti vicini modellarono la rispettiva poetica aderendo a due linguaggi musicali differenti. Mentre i fratelli Sammartini muovevano i primi passi come oboisti a Novara e Venezia sotto l'egida del padre Alexis Saint-Martin,

2391 APN, Chiese ed Altari in Milano. S. Caterina in S. Nazaro, b. 20.

2392 ASMi, ArFR, b. 658.

2393 ASMi, ArFR, b. 1283.

2394 *Cantate esposte in occasione d'una pubblica accademia, tenuta nelle scuole di Sant'Alessandro de pp. chier. reg. di S. Paolo Barnabiti in Milano, dalli signori accademici delle medeme [...] Compositore della musica il sig. Giuseppe Valtolina*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1715; *Cantate nella difesa generale di filosofia, sostenuta in sant'Alessandro de padri Barnabiti dal signor don Gio. Battista Ferri ... Poesia di Giovanni Micurreno. Musica del sig. Giuseppe Valtolina*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1715; *Canzonette per musica in occasione de' letterarj ossequj presentati all'em.mo sig. cardinale Benedetto Erba Odescalchi arcivescovo di Milano, nella chiesa di Sant'Alessandro dagli Accademici Infocati delle scuole de' padri Barnabiti. Musica del sig. Giuseppe Valtolina*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1716 e *Canzonette musicali per l'accademia sopra le conversazioni fatta nelle scuole Arcimbolde di S. Alessandro de P.P. Barnabiti. Compositore della musica il sig. Giuseppe Valtolina maestro di cappella nella chiesa del sopradetto Santo*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1718.

2395 ASMi, ArFR, b. 667.

2396 FORNARI, *Cronica del Carmine*, p. 332.

2397 ASMi, Archivio gen. fondo di Rel. 526.

Giuseppe Vignati debuttava come compositore degli *Auguri di pace nella canonizzazione del B. Andrea Avellino* commissionatigli nel 1713 dall'Accademia de' Faticosi²³⁹⁸ che si era appena trasferita nella chiesa teatina di S. Antonio Abate. La voce del *New Grove of Music online* dedicata a Vignati comunica che «recent scholarship has not confirmed his Bolognese origin»,²³⁹⁹ smentendo una notizia, invero improbabile, circa i natali bolognesi del musicista documentati, allo stadio attuale delle ricerche, dalla sola citazione che Carlo Bonlini inserisce in *Le Glorie della poesia, e della musica*, dove si legge: «Giuseppe Vignati Bolognese, Maestro di Capella di Milano».²⁴⁰⁰ In mancanza di conferme (o smentite) che non sono ancora riemerse dagli archivi, i libretti delle opere e delle cantate celebrative composte da Vignati fra il 1713 e il 1727 lo qualificano genericamente come maestro di cappella del Palazzo Reale di Milano; tale informazione concorda con quanto lo stesso Vignati sottoscrive nei documenti di gestione della cappella musicale di corte.²⁴⁰¹ Subentrato come futurista di Paolo Magni alla direzione della cappella di corte nel 1718, nonostante sia divenuto effettivo soltanto con la morte del predecessore nel 1737, cominciò a fregiarsi del titolo almeno dal 1719.²⁴⁰² Giubilato nel 1768, quando ormai le incombenze musicali erano assolute da Giovanni Battista Sammartini (nominato organista di corte nell'anno della morte di Magni), Giuseppe Vignati resse formalmente la cappella reale di Milano per oltre mezzo secolo, conducendo parallelamente una modesta attività complementare come maestro di cappella stabile o occasionale per altre istituzioni ecclesiastiche milanesi e dedicandosi alla composizione di sei titoli operistici fra il 1719 e il 1727.²⁴⁰³ Negli anni '20 del Settecento Vignati è maestro di cappella di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte, chiesa gestita da una congregazione di patrizi e sede della confraternita nobiliare dedita all'assistenza spirituale dei condannati alla pena capitale.²⁴⁰⁴ Almeno nel 1723 Vignati è segnalato dai documenti come maestro di cappella della chiesa agostiniana di S. Francesca Romana fuori Porta Orientale²⁴⁰⁵ e nel 1737, presentando al governo la supplica per succedere titolarmente a Paolo Magni alla guida della cappella di corte, si professa maestro di cappella della collegiata di S. Nazaro in Brolo.²⁴⁰⁶ Anche se i ruoli della cappella di corte continuano a citare Vignati come maestro di cappella sino all'ottenimento della giubilazione nel 1768, un anno prima della morte, dai primi anni '40 del Settecento non solo il suo nome scompare dalla scena teatrale o dai documenti di gestione di altre cappelle musicali cittadine, ma nemmeno sembrano essersi conservate partiture composte nell'ultima parte della sua carriera. Relativamente più consistente è, invece, il numero dei manoscritti musicali di Vignati che gli archivi italiani, inglesi e cechi custodiscono, fra cantate profane a voce sola e continuo,²⁴⁰⁷ estratti da messe e

2398 L'Accademia de' Faticosi, fondata a Milano negli anni '60 del Seicento in ambienti vicini alla famiglia Borromeo, si rimanda agli studi di ROBERTA CARPANI, *Valenze sceniche e aperture drammaturgiche nell'attività dell'Accademia dei Faticosi*, «Studia Borromaica» XIII (1999), pp. 161-202 e EAD., *Drammaturgia del comico*, pp. 9-47.

2399 SVEN HANSELL, *Vignati, Giuseppe*, in NGMo.

2400 CARLO BONLINI, *Le Glorie della Poesia, e della Musica Contennute Nell'esatta Notitia de' Teatri della città di Venezia e nel Catalogo purgatissimo de' Drami Musicali Quivi sin'hora rappresentati con gli Autori Della Poesia, e della Musica e con le Annotazioni A suoi luoghi propri*, [s.e.], Venezia [1730], p. 262.

2401 ASMi, AG Culto PA., b. 1079.

2402 Nel libretto dell'*Amleto* rappresentato al Teatro Regio-Ducale di Milano nel 1719, melodramma centone composto a sei mani con il maestro di cappella del Duomo Carlo Balliani e di S. Maria della Scala Giacomo Cozzi, Vignati è definito *Maestro di Cappella del Regio Ducal Palazzo*. Le partiture di messe, salmi e mottetti composti da Vignati fra il 1719 e il 1729 attualmente conservati a Praga riportano sui frontespizi la medesima dicitura.

2403 *Amleto* (Milano, 1719), *Prosenza* (Milano, 1719), *Aquilio in Siracusa* (Milano, 1720), *Nerone* (Milano, 1724), *I rivali generosi* (Venezia, 1726) e *Girita* (Milano, 1727).

2404 ASMi, ArFR, b. 582. Il collegamento fra la corte e la chiesa sede di una delle congregazioni nobiliari della città – l'altra è la confraternita del SS. Entierro nella vicina S. Fedele – sembra non essere casuale ma dettata dalla presenza assidua in S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte di musicisti in organico alla cappella reale.

2405 ASMi, AmFR, b. 1926.

2406 ASMi, AG Culto PA., b. 1079.

2407 Sono tre raccolte miscelanee conservate nella biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli a tramandare altrettante cantate per voce sola e basso continuo di Giuseppe Vignati. Il manoscritto *Cantate 42* reca, in calce a 4 cantate di Alessandro Melani (1639-1704), la *Cantata a voce sola del Sig.r Giuseppe Vignati di Milano Da questo amico solitario chiostrò accomunando*, per esigenze che in questa sede non sono state indagate, cantate composte a qualche decennio di distanza l'una dalle altre. Sebbene più coerenti per il periodo di composizione delle cantate ma, allo stesso tempo, variegati per la provenienza geografica dei compositori rappresentati, i manoscritti *Cantate 21* e *Cantate 24* riportano la cantata per canto solo e continuo *Mirar da lido la navicella* e insieme ad altri titoli di Benedetto Marcello, Emanuele d'Astorga, Alessandro Scarlatti, Nicola Porpora, Leonardo Leo, Carlo Gerosa e Francesco Mancini.

musica sacra. L'archivio dell'Ordine Militare dei Crocigeri della Stella Rossa di Praga tramanda partiture composte dai maestri di cappella milanesi attivi nella metà del XVIII secolo, testimoniando rapporti e scambi culturali fra Milano e un'altra delle città di riferimento della vasta costellazione asburgica. La presenza di musiche milanesi a Praga era già stata rintracciata nei decenni scorsi non solo dai repertori bibliografici ma anche da quanti hanno tentato di ricostruire le sorti delle partiture superstiti delle cantate composte da Giovanni Battista Sammartini per i cicli quaresimali promossi dalla confraternita del SS. Entierro in S. Fedele.²⁴⁰⁸ Se la riproposizione praghese degli oratori di Sammartini negli anni '50 del Settecento era nota agli studiosi, resta da indagare quando e come le partiture di Giuseppe Vignati, datate fra il 1719 e il 1729, abbiano raggiunto la capitale ceca. Le fonti milanesi di metà Settecento documentano la celebrazione di una messa solenne, un vespro cantato e benedizione eucaristica nella chiesa di S. Francesco Grande in onore del *glorioso e sempre invitto Santo di Praga*, S. Giovanni Nepomuceno, dietro interessamento dell'*inclita Nazione Alemana* e dei suoi contingenti militari di stanza al Real Castello di Milano, almeno dal 1745 e l'organizzazione di un ottavario dedicato al Santo nella chiesa di S. Maria della Scala dal 1724.²⁴⁰⁹ Il fondo musicale della chiesa del Crocigeri di Praga, verosimilmente sedimentato fra gli anni '20 e '30 del Settecento, ha preservato da oblio e dispersione un repertorio che a Milano sarebbe ormai apparso desueto.

2408 MARINA VACCARINI GALLARANI, *Note a margine di un'edizione delle cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, pp. 273-82, EAD., *Le cantate quaresimali del 1751*, in *Giovanni Battista Sammartini and his environment*, pp. 493-99, ZARDIN, *Musica e parola nell'azione educativa dei Gesuiti*, e DANILO PREFUMO, *I fratelli Sammartini*, Rugginenti, Milano 2002.

2409 Una delle prime attestazioni dell'importazione del culto di S. Giovanni Nepomuceno a Milano è l'oratorio *La calunnia delusa* eseguito nel 1724 nella chiesa di S. Maria della Scala in S. Fedele, sede del Capitolo Regio-Imperiale, a conclusione di un ottavario che sembra essere stato celebrato anche negli anni precedenti. La devozione al santo di Praga potrebbe aver preso piede a Milano a seguito dell'entrata del Ducato di Milano nell'orbita dei possedimenti della Casa d'Austria in conseguenza al Trattato di Baden del 1714. Il libretto in questione è stato citato anche negli studi di HERBERT SEIFERT, *Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor Charles VI*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, cp. 33 e VACCARINI GALLARANI, *Le cantate quaresimali del 1751*. Incuriosisce l'omonimia fra la chiesa praghese in cui vennero eseguiti gli oratori di Sammartini, e che attualmente conserva musiche di Vignati, e la fondazione francescana di Milano che, almeno dal 1745, ospitava il festeggiamento annuale in onore di S. Giovanni Nepomuceno. In mancanza di documentazione archivistica non è possibile confermare o smentire quella che resta un'ipotesi.

Epilogo

La bibliografia e gli studi disponibili sulla musica sacra a Milano nei decenni a cavallo dei secoli XVIII e XIX restituivano un quadro parziale di un fenomeno che s'intuiva essere molto più complesso, non solo a livello qualitativo o quantitativo delle esecuzioni approntate nelle chiese della città o dei musicisti attivi sulla piazza, ma anche per la contestualizzazione nel paesaggio sonoro e nel reticolo della sociabilità urbana. Argomentando prevalentemente con le partiture, qualche saggio e le ricostruzioni retrospettive proposte alla metà del secolo scorso da Guglielmo Barblan, Federico Mompellio e Claudio Sartori, queste hanno inevitabilmente risentito non solo della parzialità restituita da un'unica tipologia di fonte ma anche della soggettività di un giudizio di gusto. Per ovviare a tali inconvenienti e restituire tridimensionalità a personaggi, musicisti e repertori è parso opportuno rivolgersi ad altre fonti documentali sino ad ora non considerate sistematicamente e approcciare la prassi liturgico-musicale milanese con il metodo della ricerca storica e l'approccio della storia culturale. Il ricorso ad uno spettro di fonti ampio e variegato ha permesso di ampliare progressivamente il *focus* a cerchi concentrici. Se sino ad ora si era guardato solo alla partitura posta sul leggio del musicista, attraverso i resoconti annotati nel *Diario milanese* del sacerdote Giambattista Borroni, nel *Diario politico-ecclesiastico* del canonico Luigi Mantovani, nelle numerosissime recensioni apparse sui *Ragguagli di Vari Paesi*, sulla *Gazzetta di Milano* e altri periodici, dai documenti prodotti dalle amministrazioni delle chiese e delle confraternite, dalla bibliografia antica, dagli epistolari, da pubblicazioni encomiastiche e dal corredo iconografico, non solo la musica impiegata per decorare i sacri riti ma la liturgia stessa ritrovano l'adeguato inserimento nelle abitudini dei milanesi, nella cultura del tempo, nel quadro urbanistico e nel paesaggio sonoro. La risonanza cittadina di solenni funzioni impreziosite da apparati effimeri, dallo sfolgorio di centinaia di costosissime candele di fine cera veneziana, dall'intervento di decine di «parti di Musica, e Sinfonia» e dall'assistenza corale del clero e del patriziato urbano non è elemento secondario per la ricerca storico-musicologica, giacché il restringimento ad un'analisi stilistica e formale sulla musica proposta nelle chiese di Milano risulterebbe miope o autoreferenziale in presenza di tante fonti e tante informazioni che permettono di supplire alle traversie biblioteconomiche che hanno colpito il patrimonio archivistico – *in primis* proprio le partiture – dalla fine del Settecento sino ai bombardamenti dell'ultimo Conflitto mondiale.

La compulsazione sistematica di materiale archivistico e documentale ha orientato il lavoro di ricerca più verso la restituzione di un affresco di ampio respiro che sulla quantificazione puntuale delle partiture, delle occasioni o degli impegni che hanno visto l'attività dei maestri di cappella e dei musicisti di chiesa meneghini (che pur non è stata tralasciata). La frequenza con cui le autorità civili ed ecclesiastiche intervenivano per richiedere o riconoscere l'intervento di Dio e l'intercessione dei suoi santi nella storia attraverso funzioni solenni è la lente per leggere il fenomeno liturgico alla luce della spiritualità e della cultura dell'estrema parentesi controriformistica, così come l'accanimento contro le pubbliche manifestazioni di culto e la successiva strumentalizzazione della liturgia nel ventennio francese mostrano come la musica non sia stata semplicisticamente colonna sonora di un'epoca o elemento funzionale a un rito. La condivisione di un linguaggio musicale trasversalmente ai contesti di ascolto e la militanza dei musicisti meneghini sulle cantorie delle chiese, nei saloni delle residenze urbane e delle ville di delizia del patriziato, nei collegi nobiliari, nei teatri e nelle contrade abbatte compartimenti stagni arbitrariamente innalzati per dividere sacro e profano, ignorando come la fortuna riscontrata dal mottetto sacro, dalla cantata o dalla fiorente produzione sinfonica non fossero colpevoli tentativi di profanazione del recinto delle chiese – applicando al Settecento schemi mentali e griglie valoriali elaborate soltanto alla fine del secolo successivo con lo sviluppo del movimento ceciliano – ma compartecipazione osmotica alle prerogative del momento presente. Il medesimo discorso si applica alla rivoluzione di organici e repertori preparata dalle soppressioni di ispirazione illuminista e giacobina e propiziata dal clima culturale prima della Milano capitale napoleonica e, poi, dal rigorismo apparente dell'arcivescovo Gaisruck negli anni della Restaurazione.

Il funzionamento festivo quotidiano delle trecento chiese di Milano nella prima età asburgica ha lasciato più tracce nei documenti che nelle biblioteche musicali: la mancata corrispondenza fra le partiture

conservate e quelle che si suppone siano state composte per fronteggiare tanta richiesta non deve far desistere il moderno studioso o sviare l'orientamento della sua ricerca, ma piuttosto aprire prospettive d'indagine sulla riproposizione di brani entrati in repertorio come i 'mottetti da baule' degli acclamatissimi 'primi uomini', o sulla eccezionalità della commessa di nuove musiche contemplata quasi esclusivamente per eventi straordinari. Al netto della consunzione che fisiologicamente si abbatte su materiali continuamente manipolati e della distruzione consapevole di manoscritti che erano incappati nella caduta semantica, specialmente ad opera dei ceciliani più rigoristi. Affiancando alle partiture le altre fonti complementari si supera l'idea di una città silenziosa o dedita all'esecuzione di (poca) musica sempre nei medesimi luoghi. Si scopre, al contrario, un paesaggio sonoro sovraffollato sia di canti e musica asserviti alla liturgica che di rintocchi di campane o spari a salve di cannoni e artiglierie che comunicavano all'intero microcosmo urbano l'inizio delle funzioni o il momento culminante dell'elevazione della messa. L'ulteriore passaggio dalle sole forme di musica colta ai suoni della liturgia restituisce la complessità sinestetica di celebrazioni rituali che coinvolgevano i cinque sensi e ricalibra il peso della musica nell'economia generale della funzione, superando uno sguardo fazioso che talvolta l'ha vista come unica attrattiva per fedeli, devoti e pellegrini mossi tanto dal desiderio dei benefici spirituali quanto dalla predisposizione a lasciarsi sorprendere da una ritualità spettacolare, teatralizzata e suggestiva.

La religiosità milanese d'età controriformistica è stata plasmata dall'attuazione dei decreti tridentini ad opera del campione della rinnovata ortodossia, S. Carlo Borromeo, e dei suoi successori sulla cattedra ambrosiana. Il culto eucaristico e la devozione mariana erano le due facce della spiritualità milanese che si esprimeva attraverso solenni funzioni quotidiane e l'adesione alla morale cattolica nella vita privata e pubblica. L'adorazione del Santissimo Sacramento intronizzato sopra l'altare, la recita del rosario, la preghiera di suffragio per i morti radunavano migliaia di confratelli che, trasversalmente al ceto, popolavano le congregazioni laicali ospitate presso cappelle e oratori. L'aspirazione alla salvezza eterna per sé e la volontà di meritarsela ai propri parenti, ai confratelli, ai benefattori, al papa e all'imperatore alimentava il circolo virtuoso del mecenatismo nel campo delle arti asservite all'altare. Il coordinamento fra istituzioni ecclesiastiche produsse miracoli di equilibrio logistico come il giro delle Quarantore, l'esposizione eucaristica itinerante che coinvolgeva annualmente più di duecento chiese mettendole ciclicamente al centro dell'attenzione durante i due giorni di celebrazioni, e l'invocazione del patronato di tutti i santi del calendario consentiva un'equa ripartizione delle funzioni solenni, così da potersi avvalere delle prestazioni dei migliori artigiani e della partecipazione massiva di centinaia di chierici salmodianti e nobili in abiti di gala.

Anche i maestri di cappella e i musicisti di chiesa erano fagocitati dal turbine inarrestabile delle solennità quotidiane, cumulando insieme agli incarichi una teoria ininterrotta di impegni che, tuttavia, non totalizzava i loro sforzi dal momento che erano parimenti attivi nelle residenze aristocratiche, nei collegi nobiliari, nei teatri e negli eventi pubblici. La versatilità della figura del musicista e le molte sfaccettature delle sue carriere "concomitanti" mostrano come le funzioni solenni allestite giornalmente nelle chiese della città compartecipassero non solo di un linguaggio musicale condiviso ma anche di un comune retroterra culturale. La permeabilità dei contesti, la militanza contemporaneamente ecclesiastica e teatrale dei maestri di cappella e degli evirati cantori vede l'utilizzo dei medesimi mezzi espressivi nel melodramma e dell'oratorio sacro, nella cantata accademica e in quella religiosa, nelle arie da baule e nei mottetti. Il testo intonato talvolta è solo un pretesto per fare musica: nel caso degli onnipresenti mottetti i pochi versi latini giustificano la scrittura di arie infarcite di pirotecnici virtuosismi estemporanei, in età napoleonica l'antifona governativa *Domine, salvum fac Regem* musicata decine di volte dal maestro di cappella di corte e da altri musicisti del cenacolo napoleonico rimarca la strumentalizzazione di una liturgia piegata alla causa propagandistica.

Ricostruendo con nuove fonti archivistiche oltre un secolo di prassi liturgico-musicale milanese del lungo Settecento, spaziando fra l'età di Giovanni Battista Sammartini, padre nobile dello stile galante che si trovò a nascere attorno al principio del XVIII secolo, e l'episcopato restauratore dell'arcivescovo Gaisruck, normalizzatore dopo l'anomalia napoleonica che morì alla vigilia dei moti del 1848, si comprende come molte certezze ritenute sino ad ora incontrovertibili vengano messe in discussione e provocate. A cominciare dalla periodizzazione, che attraverso una catena di discepolanze e consuetudini mantenute in esercizio dilata oltre i paletti degli anni 1700 e 1799 il Settecento e l'età galante, sino al

primato del già citato Sammartini, che non si erge come monade in una piazza desolata ma risulta, piuttosto, *primus inter pares* in un agone non sovraffollato di personaggi ma brulicante di un'attività musicale incessante dentro e fuori le chiese.

APPENDICE I

Calendario delle funzioni annuali per l'anno 1772

Si restituisce il calendario annuale – giocoforza incompleto e perfettibile – delle funzioni con musica allestite e celebrate quotidianamente nelle chiese di Milano composto attraverso la sinergia di fonti (documenti d'archivio, almanacchi, recensioni) per mostrare non solo l'impegno diuturno delle cappelle musicali e dei musicisti di chiesa ma anche l'entità di un fenomeno che sino alla primavera del 1796 non ha conosciuto posa. L'anno trascelto per la ricostruzione, il 1772, si colloca alla vigilia delle prime soppressioni decretate da Giuseppe II e beneficia delle coeve pubblicazioni degli almanacchi *Milano Sacro*, *Galleria delle Stelle* e *Antiquario Milanese*.

1 gennaio D	Circoncisione del Signore (RA) Divina Maternità di Maria (RR) “”	Duomo S. Maria della Passione S. Fedele S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie
2 gennaio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
3 gennaio M		S. Maria Fulcorina Duomo
4 gennaio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
5 gennaio G		S. Raffaele Duomo
6 gennaio V	Epifania	Duomo S. Eustorgio S. Maria della Passione S. Protaso ad Monacos
7 gennaio S	Cristoforia	Duomo S. Maria di Brera S. Maria della Passione S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta S. Lorenzo Maggiore
8 gennaio D	Domenica dopo l'Epifania	Duomo S. Sepolcro S. Maria al Paradiso S. Maria della Passione
9 gennaio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
10 gennaio M		S. Maria Fulcorina

		Duomo
11 gennaio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
12 gennaio G		S. Raffaele Duomo
13 gennaio V		S. Protaso ad Monacos Duomo
14 gennaio S		S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta S. Lorenzo Maggiore Duomo
15 gennaio D	S. Mauro “” “” B. Veronica	Duomo SS. Entierro S. Maria della Passione S. Maria Segreta S. Maria al Paradiso S. Pietro Celestino S. Pietro in Gessate S. Satiro S. Marta in P.T.
16 gennaio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
17 gennaio M	S. Antonio Abate “” S. Liberata	S. Antonio Abate S. Maria della Passione S. Liberata S. Maria Fulcorina Duomo
18 gennaio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
19 gennaio G	Vigilia di S. Sebastiano	S. Sebastiano (capitolo Duomo) S. Raffaele Duomo
20 gennaio V	S. Sebastiano “”	S. Sebastiano S. Maria della Passione S. Protaso ad Monacos Duomo
21 gennaio S	S. Agnese	S. Agnese S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta S. Lorenzo Maggiore Duomo
22 gennaio D	S. Vincenzo	Duomo S. Maria delle Grazie S. Vincenzo alle Monache

23 gennaio L	Sposalizio della Vergine «» «»	S. Maria Beltrade S. Maria dei Servi S. Maria delle Veteri S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
24 gennaio M		S. Maria Fulcorina Duomo
25 gennaio M	Conversione di S. Paolo	S. Antonio Abate S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
26 gennaio G	S. Policarpo	SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Raffaele Duomo
27 gennaio V		S. Protaso ad Monacos Duomo
28 gennaio S		S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta S. Lorenzo Maggiore Duomo
29 gennaio D	S. Aquilino	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria delle Grazie S. Aquilino in S. Lorenzo
30 gennaio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
31 gennaio M		S. Maria Fulcorina Duomo
1 febbraio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
2 febbraio G	Purificazione della Vergine – Ceriola «» «»	Duomo S. Maria Beltrade S. Maria della Passione S. Raffaele
3 febbraio V	S. Biagio	S. Caterina al Ponte de' Fabbri S. Protaso ad Monacos Duomo
4 febbraio S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Scala S. Maria della Rosa S. Nazaro Pietrasanta Duomo
5 febbraio D		Duomo S. Maria della Passione S. Eustorgio

	S. Agata «»	S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie S. Agata S. Maria del Carmine
6 febbraio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
7 febbraio M	<i>Disputa teologica</i> (cantate) S. Massimo	S. Dalmazio S. Maria della Passione S. Maria Fulcorina Duomo
8 febbraio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
9 febbraio G	S. Apollonia «» «» «»	Duomo S. Giovanni Battista Case Rotte S. Maria del Carmine S. Nazaro Maggiore S. Raffaele
10 febbraio V		S. Protaso ad Monacos Duomo
11 febbraio S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
12 febbraio D	Domenica di Septuagesima	Duomo S. Maria al Paradiso S. Maria del Carmine S. Sepolcro
13 febbraio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
14 febbraio M		S. Maria Fulcorina Duomo
15 febbraio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
16 febbraio G		S. Raffaele Duomo
17 febbraio V		S. Protaso ad Monacos Duomo
18 febbraio S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
19 febbraio D	Domemica di Sessagesima	Duomo SS. Entierro

		S. Maria della Passione S. Maria Segreta
20 febbraio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
21 febbraio M		S. Maria Fulcorina Duomo
22 febbraio M	Cattedra di S. Pietro	S. Maria al Paradiso S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
23 febbraio G		S. Raffaele Duomo
24 febbraio V	S. Elvezio	S. Maria della Passione S. Protaso ad Monacos Duomo
25 febbraio S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
26 febbraio D	Domenica di Quinquagesima	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione
27 febbraio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
28 febbraio M		S. Maria Fulcorina Duomo
1 marzo M	Le Ceneri (RR)	S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
2 marzo G	Quarantore straordinarie <i>Cantate in lode al SS. Sacramento</i>	S. Raffaele S. Alessandro in Zebedia S. Maria presso S. Celso Duomo
3 marzo V	Oratorio Quaresimale Quarantore straordinarie <i>Cantate in lode al SS. Sacramento</i> Funzione stazionale	SS. Entierro S. Protaso ad Monacos S. Alessandro in Zebedia S. Maria presso S. Celso S. Carpofofo Duomo
4 marzo S	Quarantore straordinarie <i>Cantate in lode al SS. Sacramento</i>	S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta S. Alessandro in Zebedia S. Maria presso S. Celso Duomo

5 marzo D	Dominica in capite Quadragesimæ (RA)	Duomo S. Maria della Pace S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie
6 marzo L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
7 marzo M		S. Maria Fulcorina Duomo
8 marzo M	S. Giovanni di Dio	S. Maria in Aracœli S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
9 marzo G	S. Francesca Romana	S. Vittore al Corpo S. Raffaele Duomo
10 marzo V	<i>Cantata quaresimale</i>	SS. Entierro S. Protaso ad Monacos Duomo
11 marzo S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
12 marzo D	II Domenica di Quaresima S. Margherita da Cortona	Duomo S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Sepolcro S. Maria della Pace
13 marzo L	S. Macedonio	S. Dionigi S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
14 marzo M		S. Maria Fulcorina Duomo
15 marzo M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
16 marzo G		S. Raffaele Duomo
17 marzo V	<i>Cantata quaresimale</i>	SS. Entierro S. Protaso ad Monacos Duomo
18 marzo S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo

19 marzo D	III Domenica di Quaresima S. Giuseppe «» «» «» «» «» «»	Duomo SS. Entierro S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Maria Segreta S. Carlo dei Carmelitani S. Giuseppe in P.N. S. Giuseppe in P.T. S. Giuseppe alla Mojazza S. Maria dei Crociferi S. Maria della Passione Immacolata in S. Fedele
20 marzo L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
21 marzo M	S. Benedetto «»	S. Maria alla Fontana S. Maria del Soccorso S. Maria Fulcorina Duomo
22 marzo M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
23 marzo G		S. Raffaele Duomo
24 marzo V	Vigilia dell'Annunciazione <i>Cantata quaresimale</i>	SS. Annunciata alla Ca Granda SS. Entierro S. Protaso ad Monacos Duomo
25 marzo S	Annunciazione «» «» «»	SS. Annunciata alla Ca Granda Duomo S. Giuseppe S. Maria della Passione S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta
26 marzo D	IV Domenica di Quaresima	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione S. Giuseppe
27 marzo L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
28 marzo M		S. Maria Fulcorina Duomo
29 marzo M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
30 marzo G	S. Maria Maddalena «»	S. Maria Maddalena al Cerchio S. Maria Maddalena in P.L.

	«» «»	S. Nazaro Maggiore S. Sepolcro S. Raffaele Duomo
31 marzo V	Deposizione di S. Ambrogio «» <i>Cantata quaresimale</i>	S. Ambrogio ad Nemus S. Sepolcro SS. Entierro S. Protaso ad Monacos Duomo
1 aprile S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
2 aprile D	V Domenica di Quaresima (RA) Domenica di Passione (RR) S. Francesco di Paola «»	Duomo S. Maria della Passione S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie S. Francesco di Paola S. Maria della Fontata
3 aprile L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
4 aprile M		S. Maria Fulcorina Duomo
5 aprile M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
6 aprile G		S. Raffaele Duomo
7 aprile V	<i>Cantata quaresimale</i>	SS. Entierro S. Protaso ad Monacos Duomo
8 aprile S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
9 aprile D	Domenica delle Palme	Duomo S. Maria al Paradiso S. Maria della Passione S. Sepolcro
10 aprile L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
11 aprile M		S. Maria Fulcorina Duomo
12 aprile M	Mercoledì Santo – Ufficio delle Tenebre	Duomo

		S. Maria della Passione S. Tomaso in Terramara
13 aprile G	Giovedì Santo Messa crismale Messa in Cœna Domini “” Commemorazione della Lavanda dei piedi	S. Maria presso S. Satiro Duomo S. Maria della Passione Palazzo Reale
14 aprile V	Venerdì Santo Funzione della Deposizione Processione del SS. Entierro	Duomo S. Maria della Passione S. Angelo SS. Entierro
15 aprile S	Sabato Santo Messa di Risurrezione “”	Duomo S. Maria della Passione S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta
16 aprile D	Pasqua	Duomo SS. Entierro S. Maria della Passione S. Maria Segreta
17 aprile L	Ottava di Pasqua	Duomo S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco
18 aprile M	Ottava di Pasqua	Duomo S. Maria Fulcorina
19 aprile M	Ottava di Pasqua	Duomo S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine
20 aprile G	Ottava di Pasqua	Duomo S. Raffaele
21 aprile V	Ottava di Pasqua	Duomo S. Protaso ad Monacos
22 aprile S	Ottava di Pasqua	Duomo S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta
23 aprile D	Domenica in Albis S. Alessandro Sauli S. Giorgio Festa degli Angeli Custodi “”	Duomo S. Babila S. Maria della Passione S. Alessandro in Zebedia S. Giorgio al Palazzo S. Maria Segreta S. Maria del Castello
24 aprile L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo

25 aprile M	S. Marco «» «» «» «» Litanie triduane	S. Marco S. Barnaba S. Carlo dei Carmelitani S. Gregorio al Foppone di P.O S. Maria della Passione S. Maria Fulcorina Duomo
26 aprile M	S. Luigi Gonzaga (RA)	S. Maria alla Porta S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
27 aprile G		S. Raffaele Duomo
28 aprile V	SS. Vitale e Valeria	S. Valeria S. Protaso ad Monacos Duomo
29 aprile S	S. Pietro Martire	S. Eustorgio S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
30 aprile D	III Domenica di Pasqua S. Caterina da Siena	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione S. Maria della Rosa
1 maggio L	S. Sigismondo «» «»	S. Sigismondo in S. Ambrogio S. Maria della Pace S. Maurizio Monastero Magg. S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
2 maggio M		S. Maria Fulcorina
3 maggio M	Invenzione della Croce «» «» «»	Duomo S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate S. Caterina alla Chiusa S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
4 maggio G	S. Gottardo	Cappella di Corte S. Raffaele Duomo
5 maggio V		S. Protaso ad Monacos Duomo
6 maggio S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo

7 maggio D	IV Domenica di Pasqua Festa della Madonna del Rosario «» «» Festa della S. Spina	Duomo S. Maria della Passione S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie S. Giovanni al Guggiolo
8 maggio L	S. Vittore «» «» «»	S. Vittore al Corpo S. Vittore al Teatro S. Vittore e 40 Martiri S. Vittore all'Olmo S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
9 maggio M	Festa e processione per S. Francesco	S. Francesco Grande S. Maria Fulcorina Duomo
10 maggio M	 Ufficio generale dell'Università de' Palafrenieri	S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Francesco di Paola
11 maggio G		S. Raffaele Duomo
12 maggio V	S. Nicolò	S. Stefano in Nosiggia S. Protaso ad Monacos Duomo
13 maggio S	S. Servazio (Università dei Fabbri)	S. Maria della Passione S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
14 maggio D	V Domenica di Pasqua	Duomo S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Sepolcro
15 maggio L	Madonna Addolorata	S. Maria dei Servi S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
16 maggio M	S. Ubaldo di Gubbio	S. Maria della Passione S. Maria Fulcorina Duomo
17 maggio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
18 maggio G		S. Raffaele Duomo
19 maggio V	Festa dei Calzolari (S. Crispino)	S. Martino in Compito S. Protaso ad Monacos

		Duomo
20 maggio S	S. Pietro Celestino	S. Pietro Celestino S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
21 maggio D	VI Domenica di Pasqua	Duomo SS. Entierro S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Maria Segreta
22 maggio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
23 maggio M		SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Maria Fulcorina Duomo
24 maggio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
25 maggio G	Ascensione “” “”	Duomo SS. Annunciata alla Ca Granda S. Lucia in P.N. S. Giovanni in Conca S. Raffaele
26 maggio V	Madonna di Caravaggio “” S. Filippo Neri	S. Maria di Caravaggio in Monf. S. Sepolcro S. Maria presso S. Satiro S. Protaso ad Monacos Duomo
27 maggio S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
28 maggio D	VII Domenica di Pasqua S. Maria Maddalena de' Pazzi “”	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine
29 maggio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
30 maggio M	SS. Sisinio, Martirio e Alessandro	S. Simpliciano SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Maria Fulcorina Duomo
31 maggio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe

		S. Maria del Carmine Duomo
1 giugno G		S. Raffaele Duomo
2 giugno V		S. Protaso ad Monacos Duomo
3 giugno S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
4 giugno D	Pentecoste	Duomo S. Maria della Passione S. Eustorgio S. Maria della Pace S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie
5 giugno L	Ottava di Pentecoste	S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
6 giugno M	Ottava di Pentecoste	SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Maria Fulcorina Duomo
7 giugno M	Ottava di Pentecoste	S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
8 giugno G	Ottava di Pentecoste	S. Raffaele Duomo
9 giugno V	Ottava di Pentecoste	S. Protaso ad Monacos Duomo
10 giugno S	Ottava di Pentecoste	S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
11 giugno D	SS. Trinità – Ottava di Pentecoste SS. Trinità “” “” S. Barnaba “” “” “” S. Onofrio “”	Duomo S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Sepolcro SS. Trinità al Borgo deli Ortol. S. Giovanni in Era S. Lorenzo Maggiore S. Barnaba S. Barnaba ad Fontes S. Francesco Grande S. Maria della Passione S. Celso S. Maria presso S. Satiro
12 giugno L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco

13 giugno M	S. Antonio di Padova «» «» «»	S. Francesco Grande S. Maria della Pace S. Maria della Passione SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Maria Fulcorina Duomo
14 giugno M	Ottava di S. Angonio	S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Francesco Grande
15 giugno G	Corpus Domini «» «» «» «» Ottava di S. Antonio	Duomo – Processione S. Francesca Romana S. Maria Segreta S. Paolo in Compito S. Sisto S. Raffaele S. Francesco Grande
16 giugno V	Ottava del Corpus Domini «» «» «» «» Ottava di S. Antonio	Duomo S. Francesca Romana S. Maria Segreta S. Paolo in Compito S. Sisto S. Protaso ad Monacos S. Francesco Grande
17 giugno S	Ottava del Corpus Domini «» «» «» «» Ottava di S. Antonio	Duomo S. Francesca Romana S. Maria Segreta S. Paolo in Compito S. Sisto S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta S. Francesco Grande
18 giugno D	Ottava del Corpus Domini «» «» «» «» Ottava di S. Antonio	Duomo S. Francesca Romana S. Maria Segreta S. Paolo in Compito S. Sisto SS. Entierro S. Maria della Passione S. Francesco Grande
19 giugno L	Ottava del Corpus Domini «» «» «» «» SS. Protaso e Gervaso «»	Duomo S. Francesca Romana S. Maria Segreta S. Paolo in Compito S. Sisto S. Ambrogio S. Maria della Passione S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco

	Ottava di S. Antonio	S. Francesco Grande
20 giugno M	Ottava del Corpus Domini «» «» «» «» Ottava di S. Antonio	Duomo S. Francesca Romana S. Maria Segreta S. Paolo in Compito S. Sisto SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Maria Fulcorina S. Francesco Grande
21 giugno M	Ottava del Corpus Domini «» «» «» «» S. Luigi Gonzaga (RR) «» «» «» Ottava di S. Antonio	Duomo S. Francesca Romana S. Maria Segreta S. Paolo in Compito S. Sisto S. Fedele SS. Entierro S. Bartolomeo S. Girolamo S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine S. Francesco Grande
22 giugno G	Ottava del Corpus Domini «» «» «» «» S. Giovanni Nepomuceno	Duomo S. Francesca Romana S. Maria Segreta S. Paolo in Compito S. Sisto S. Francesco Grande S. Giovanni Battista Case Rotte S. Raffaele
23 giugno V		S. Protaso ad Monacos Duomo
24 giugno S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
25 giugno D	S. Eligio	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione S. Michele al Gallo (Orefici)
26 giugno L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
27 giugno M		SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Maria Fulcorina Duomo
28 giugno M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
29 giugno G	SS. Pietro e Paolo	S. Nazaro Maggiore

		S. Pietro in Gessate S. Raffaele Duomo
30 giugno V	Commemorazione di S. Paolo	S. Alessandro in Zebedia S. Protaso ad Monacos Duomo
1 luglio S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
2 luglio D	Visitazione di Maria ad Elisabetta “” Commemorazione della Madonna del Rosario	Duomo S. Maria della Passione S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie S. Maria ad Elisabeth S. Maria presso S. Celso SS. Cosma e Damiano in Monf.
3 luglio L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
4 luglio M	S. Ulderico “” “”	S. Ulderico al Bocchetto S. Nazaro Maggiore SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Maria Fulcorina Duomo
5 luglio M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
6 luglio G		S. Raffaele Duomo
7 luglio V		S. Protaso ad Monacos Duomo
8 luglio S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
9 luglio D	Festa della Madonna del Carmine Novena del Carmine	Duomo S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Sepolcro S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine
10 luglio L	Novena del Carmine “”	S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine

11 luglio M	Novena del Carmine «»	SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Maria Fulcorina Duomo S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine
12 luglio M	S. Nabore e Felice S. Lucio (Università dei lattai) Novena del Carmine «»	S. Francesco Grande S. Maria della Pace S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine
13 luglio G	Novena del Carmine «»	S. Raffaele Duomo S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine
14 luglio V	Novena del Carmine «»	S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine S. Protaso ad Monacos Duomo
15 luglio S	S. Camillo de' Lellis Novena del Carmine «»	S. Maria dei Crociferi S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine
16 luglio D	Madonna del Carmine «»	S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine Duomo SS. Entierro S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Maria Segreta
17 luglio L	S. Marcellina	S. Ambrogio S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
18 luglio M	Novena di S. Anna	SS. Cosma e Damiano in Monf. Duomo S. Maria Fulcorina
19 luglio M	Novena di S. Anna	S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Maria Fulcorina
20 luglio G	S. Girolamo Emiliani S. Margherita «»	S. Maria Segreta S. Margherita S. Francesco Grande S. Raffaele Duomo

	Novena di S. Anna	S. Maria Fulcorina
21 luglio V	S. Prassede Novena di S. Anna	S. Prassede S. Protaso ad Monacos S. Maria Fulcorina
22 luglio S	Novena di S. Anna	S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo S. Maria Fulcorina
23 luglio D	S. Liborio e S. Apollinare Novena di S. Anna	Duomo S. Maria della Passione S. Giovanni in Conca S. Maria Fulcorina
24 luglio L	Novena di S. Anna	S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco S. Maria Fulcorina Duomo
25 luglio M	S. Giacomo «» «» «» «» S. Serviliano Madonna della Cintura Novena di S. Anna	Ospedale di S. Giacomo Collegio Vergini Spagnole S. Salvatore allo Xenodichio S. Giovanni in Conca S. Maria della Passione S. Agata S. Maria Incoronata Duomo S. Maria Fulcorina
26 luglio M	S. Anna «» «» «» «» «» «»	S. Anna S. Antonio Abate S. Maria del Carmine S. Maria Fulcorina S. Maria della Passione S. Protaso ad Monacos S. Stefano in Brolo S. Giuseppe Duomo
27 luglio G	SS. Nazaro e Celso «»	S. Nazaro Maggiore S. Nazaro Pietrasanta S. Raffaele Duomo
28 luglio V		S. Protaso ad Monacos Duomo
29 luglio S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
30 luglio D		Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione
31 luglio L	S. Calimero	S. Calimero S. Fedele

		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
1 agosto M	S. Eusebio «» Festa del Rosario	S. Eusebio S. Pietro in Camminadella S. Carpofo S. Maria Fulcorina Duomo
2 agosto M	Perdono d'Assisi «» «» «» «» «» «» S. Ignazio (RA)	S. Francesco Grande S. Angelo S. Maria del Giardino S. Maria della Pace S. Maria Immacolata in P.O. S. Ambrogio ad Nemus S. Vittore all'Olmo S. Fedele S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
3 agosto G	Invenzione di S. Stefano «» «»	S. Stefano in Brolo S. Stefano in Borgogna S. Stefano in Nosiggia S. Raffaele Duomo
4 agosto V	S. Tommaso d'Aquino e S. Domenico «» «» «»	S. Eustorgio S. Maria della Passione S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie S. Protaso ad Monacos Duomo
5 agosto S	S. Maria della Neve «»	Collegio Giureconsulti S. Maria della Fontana S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
6 agosto D	Trasfigurazione di N.S.G.C. «» Vigilia di S. Gaetano	Duomo S. Maria della Passione S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie S. Antonio Abate
7 agosto L	S. Carpofo «» «» S. Gaetano «»	S. Carpofo S. Giovanni in Conca S. Maria del Carmine S. Antonio Abate S. Anna S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo

8 agosto M		S. Maria Fulcorina Duomo S. Antonio Abate
9 agosto M	S. Fermo «» «» Ottava di S. Gaetano	S. Fermo S. Maria Fulcorina S. Maria al Paradiso S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Antonio Abate
10 agosto G	S. Lorenzo «» «» Ottava di S. Gaetano	S. Lorenzo Maggiore S. Lorenzo in Torriggia S. Apollinare S. Raffaele Duomo S. Antonio Abate
11 agosto V		S. Protaso ad Monacos Duomo S. Antonio Abate
12 agosto S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo S. Antonio Abate
13 agosto D		Duomo S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Sepolcro S. Antonio Abate
14 agosto L	Vigilia dell'Assunta Ottava di S. Gaetano	S. Maria Presso S. Celso S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo S. Antonio Abate
15 agosto M	Assunzione di Maria «» «» «» «» «» «» «» «» «» «» «» «» «» «» «» «»	Duomo S. Maria Addolorata S. Maria ad Elisabeth S. Maria al Cappuccio S. Maria al Castello S. Maria alla Fontana S. Maria alla Porta S. Maria Annunciata S. Maria Beltrade S. Maria dei Crociferi S. Maria dei Servi S. Maria del Giardino S. Maria del Lentasio S. Maria del Paradiso S. Maria del Rifugio

	S. Bernardo “”	S. Maria Segreta S. Ambrogio S. Maria di Loreto fuori P.O.
21 agosto L	S. Francesca Chantal Novena della Cintura	S. Sofia/Maria della Visitazione S. Giovanni Battista Case Rotte Duomo S. Marco
22 agosto M	S. Bernardo Tolomei B. Angelo Porro Novena della Cintura	S. Vittore al Corpo S. Maria dei Servi S. Maria Fulcorina Duomo S. Marco
23 agosto M	S. Filippo Benizzi Novena della Cintura	S. Maria del Servi S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Marco
24 agosto G	S. Bartolomeo Apostolo “” S. Andrea Avellino Novena della Cintura	S. Bartolomeo S. Maria della Passione S. Giovanni sul Muro S. Maria dei Servi S. Raffaele Duomo S. Marco
25 agosto V	 Novena della Cintura	S. Protaso ad Monacos Duomo S. Marco
26 agosto S	S. Alessandro di Bergamo Novena della Cintura	S. Alessandro in Zebedia S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo S. Marco
27 agosto D	 S. Cesareo “” “” Novena della Cintura	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione S. Maria dei Servi S. Teresa S. Vittore al Corpo S. Marco
28 agosto L	S. Agostino “” “” “” “” (e Novena della Cintura)	S. Agostino Bianco S. Agostino Nero S. Agostino e suo Battesimo S. Maria della Passione S. Marco S. Giovanni Battista Case Rotte Duomo S. Marco
29 agosto M	Martirio di S. Giovanni Battista	Duomo S. Giovanni al Confalone

	«» «» «» «» «» «» «» Madonna della Cintura	S. Giovanni al Guggiolo S. Giovanni alle 4 Facce S. Giovanni in Era S. Giovanni Itolano S. Giovanni Battista Case Rotte S. Giovanni Battista Seminario S. Marco S. Maria Fulcorina
30 agosto M	S. Rosa Novena a S. Maria Nascente	S. Maria della Rosa S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Maria della Scala
31 agosto G	Novena a S. Maria Nascente	S. Raffaele Duomo S. Maria della Scala
1 settembre V	Novena a S. Maria Nascente	S. Protaso ad Monacos Duomo S. Maria della Scala
2 settembre S	Novena di S. Maria Nascente	S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Nazaro Pietrasanta Duomo S. Maria della Scala
3 settembre D	Novena di S. Maria Nascente	Duomo S. Maria della Passione S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie S. Maria della Scala
4 settembre L	Novena di S. Maria Nascente	S. Pietro con la Rete S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo S. Maria della Scala
5 settembre M	S. Ludovico Re Novena di S. Maria Nascente	S. Maria della Pace S. Maria Fulcorina Duomo S. Maria della Scala
6 settembre M	Novena di S. Maria Nascente	S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Maria della Scala
7 settembre G		S. Maria della Scala S. Raffaele Duomo
8 settembre V	Natività di Maria «» «»	Duomo S. Maria della Passione S. Maria della Scala S. Francesc Romana

	«» «»	S. Maria di Loreto fuori P.O. S. Protaso ad Monacos
9 settembre S	S. Gioacchino	S. Stefano in Brolo S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
10 settembre D	S. Nicola da Tolentino «» «» Festa delle Compagnie di S. Croce	Duomo S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Sepolcro S. Marco S. Maria Incoronata SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Maria ad Elisabeth
11 settembre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
12 settembre M	S. Nome di Maria «» SS. Cornelio e Cipriano	Duomo S. Marco S. Maria dei Crociferi S. Maria Fulcorina
13 settembre M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine
14 settembre G	Esaltazione della Croce	Duomo S. Raffaele
15 settembre V		Duomo S. Protaso ad Monacos
16 settembre S	S. Satiro (I vespri)	S. Maria presso S. Satiro S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
17 settembre D	S. Satiro «» «»	Duomo SS. Entierro S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Maria Segreta S. Maria presso S. Satiro S. Ambrogio S. Vittore al Corpo
18 settembre L	S. Maria Addolorata	S. Maria dei Servi S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco
19 settembre M		S. Maria Fulcorina Duomo
20 settembre M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe

		S. Maria del Carmine Duomo
21 settembre G	S. Matteo Apostolo ed Evangelista “” Festa dell'Addolorata Apparizione di S. Raffaele	S. Michele al Gallo S. Maria della Passione Oratorio de' Genovesi S. Raffaele Duomo
22 settembre V		S. Protaso ad Monacos Duomo
23 settembre S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
24 settembre D	S. Tecla	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione
25 settembre L	S. Vincenzo Ferrer	S. Eustorgio S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
26 settembre M		S. Maria Fulcorina Duomo
27 settembre M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
28 settembre G	Festa dei Barbieri	SS. Cosma e Damiano in Monf.
28 settembre G		S. Raffaele Duomo
29 settembre V	S. Michele, Raffaele e Gabriele “” “”	S. Michele in S. Calimero SS. Entierro S. Maria della Passione S. Protaso ad Monacos Duomo
30 settembre S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
1 ottobre D	Madonna del Rosario “” “” “” “” “”	Duomo S. Maria della Passione S. Maria di Caravaggio in Monf. S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria della Scala
2 ottobre L	SS. Angeli Custodi “”	S. Maria Segreta S. Eustorgio S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo

3 ottobre M		S. Maria Fulcorina Duomo
4 ottobre M	S. Francesco d'Assisi «» «» «» «» «» «» «» Ufficio generale de' rivenditori di verzura	S. Francesco Grande S. Angelo S. Maria del Giardino S. Maria della Pace S. Ambrogio ad Nemus S. Maria Immacolata fuori P.O. S. Vittore all'Olmo S. Maria della Passione S. Michele al Foppone S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
5 ottobre G		S. Raffaele Duomo
6 ottobre V		S. Protaso ad Monacos Duomo
7 ottobre S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
8 ottobre D		Duomo S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Sepolcro
9 ottobre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
10 ottobre M		S. Maria Fulcorina Duomo
11 ottobre M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
12 ottobre G		S. Raffaele Duomo
13 ottobre V		S. Protaso ad Monacos Duomo
14 ottobre S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
15 ottobre D	S. Teresa	Duomo SS. Entierro S. Maria della Passione S. Maria Segreta S. Teresa

16 ottobre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
17 ottobre M		S. Maria Fulcorina Duomo
18 ottobre M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
19 ottobre G		S. Raffaele Duomo
20 ottobre V		S. Protaso ad Monacos Duomo
21 ottobre S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
22 ottobre D		Duomo S. Maria della Passione
23 ottobre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
24 ottobre M	Novena dei Morti	S. Maria Fulcorina Duomo S. Maria dei Servi
25 ottobre M	Novena dei Morti	S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Maria dei Servi
26 ottobre G	Novena dei Morti	S. Raffaele Duomo S. Maria dei Servi
27 ottobre V	Novena dei Morti	S. Protaso ad Monacos Duomo S. Maria dei Servi
28 ottobre S	SS. Simone e Giuda Apostoli Novena dei Morti	S. Maria della Passione S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo S. Maria dei Servi
29 ottobre D	Novena dei Morti	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione S. Maria dei Servi
30 ottobre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo

	Novena dei Morti	S. Maria dei Servi
31 ottobre M	Novena dei Morti	S. Maria Fulcorina Duomo S. Maria dei Servi
1 novembre M	Tutti i Santi Novena dei Morti	Duomo S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine S. Maria dei Servi
2 novembre G	Commemorazione di tutti i fedeli defunti	Duomo S. Maria dei Servi S. Raffaele
3 novembre V		S. Protaso ad Monacos Duomo
4 novembre S	S. Carlo «» «»	Duomo S. Sepolcro S. Maria della Passione S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta
5 novembre D	Festa di S. Carlo	Collegio Elvetico S. Maria della Passione S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie Duomo
6 novembre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
7 novembre M		S. Maria Fulcorina Duomo
8 novembre M	Ufficio generale (Ottava dei Morti)	SS. Annunciata alla Ca Granda S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
9 novembre G	S. Andrea Avellini (I vespri) «»	S. Antonio Abate S. Maria della Passione S. Raffaele Duomo
10 novembre V	S. Andrea Avellino	S. Antonio Abate S. Protaso ad Monacos Duomo
11 novembre S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
12 novembre D	I Domenica di Avvento (RA)	Duomo S. Maria del Paradiso

		S. Maria della Passione S. Sepolcro
13 novembre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
14 novembre M		S. Mari Fulcorina Duomo
15 novembre M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
16 novembre G		S. Raffaele Duomo
17 novembre V		S. Protaso ad Monacos Duomo
18 novembre S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
19 novembre D	II Domenica di Avvento (RA)	Duomo SS. Entierro S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Maria Segreta
20 novembre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
21 novembre M	Presentazione di Maria al Tempio	S. Maria della Passione S. Maria Fulcorina Duomo
22 novembre M	S. Cecilia	S. Antonio Abate (Musicì) S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
23 novembre G		S. Raffaele Duomo
24 novembre V		S. Protaso ad Monacos Duomo
25 novembre S	S. Caterina d'Alessandria- Festa degli Studenti	S. Marco S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
26 novembre D	III Domenica di Avvento (RA)	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione
27 novembre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco

		Duomo
28 novembre M		S. Maria Fulcorina Duomo
29 novembre M		S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
30 novembre G	S. Andrea Apostolo Novena dell'Immacolata	S. Maria della Passione S. Raffaele Duomo S. Nazaro Pietrasanta
1 dicembre V	Novena dell'Immacolata	S. Protaso ad Monacos Duomo S. Nazaro Pietrasanta
2 dicembre S	S. Francesco Saverio Novena dell'Immacolata	S. Fedele S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala Duomo S. Nazaro Pietrasanta
3 dicembre D	IV Domenica di Avvento (RA) Novena dell'Immacolata	Duomo S. Maria della Passione S. Eustorgio S. Maria della Rosa S. Maria delle Grazie S. Nazaro Pietrasanta
4 dicembre L	Novena dell'Immacolata	S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo S. Nazaro Pietrasanta
5 dicembre M	Novena dell'Immacolata	S. Maria Fulcorina Duomo S. Nazaro Pietrasanta
6 dicembre M	Novena dell'Immacolata	S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo S. Nazaro Pietrasanta
7 dicembre G	S. Ambrogio “” “” Novena dell'Immacolata	S. Ambrogio Duomo S. Maria della Passione S. Raffaele S. Nazaro Pietrasanta
8 dicembre V	Immacolata “” “” “” “” “” “”	Duomo S. Nazaro Pietrasanta S. Francesco Grande S. Maria della Passione S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Maria Immacolata in P.O. S. Protaso ad Monacos

9 dicembre S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
10 dicembre D	IV Domenica di Avvento (RA)	Duomo S. Maria del Paradiso S. Maria della Passione S. Sepolcro
11 dicembre L		S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo
12 dicembre M		S. Maria Fulcorina Duomo
13 dicembre M	S. Lucia «» «» «» «»	S. Lucia in P.N. S. Antonio Abate S. Maria del Carmine S. Nazaro Maggiore S. Tomaso in Terramara S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
14 dicembre G		S. Raffaele Duomo
15 dicembre V		S. Protaso ad Monacos Duomo
16 dicembre S	Novena di Natale «» «» «»	S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Eustorgio
17 dicembre D	V Domenica di Avvento (RA) Novena di Natale «» «» «» «»	Duomo SS. Entierro S. Maria della Passione S. Maria Segreta S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Eustorgio
18 dicembre L	Novena di Natale «» «» «»	S. Giovanni Battista Case Rotte S. Marco Duomo S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Eustorgio

	«» «»	S. Maria al Paradiso S. Maria della Rosa
19 dicembre M	Novena di Natale «» «» «» «» «»	S. Maria Fulcorina Duomo S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Eustorgio S. Maria al Paradiso S. Maria della Rosa
20 dicembre M	Novena di Natale «» «» «» «» «»	S. Maria della Rosa S. Giovanni in Conca S. Giuseppe S. Maria del Carmine S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Eustorgio S. Maria al Paradiso Duomo
21 dicembre G	S. Pietro Canisio Novena di Natale «» «» «» «» «»	S. Maria della Passione S. Raffaele Duomo S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Eustorgio S. Maria al Paradiso S. Maria della Rosa
22 dicembre V	Novena di Natale «» «» «» «» «»	S. Protaso ad Monacos Duomo S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Eustorgio S. Maria al Paradiso S. Maria della Rosa
23 dicembre S	Novena di Natale «» «» «» «» «»	S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate SS. Cosma e Damiano in Monf. S. Eustorgio S. Maria al Paradiso S. Maria della Rosa
24 dicembre D	VI Domenica di Avvento (RA) Novena di Natale «»	Duomo S. Maria della Passione S. Alessandro in Zebedia S. Antonio Abate SS. Cosma e Damiano in Monf.

	«» «» «» «»	S. Eustorgio S. Maria al Paradiso S. Maria della Rosa
25 dicembre L	Natale di N.S.G.C. «» «»	Duomo S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Passione S. Giovanni Battista Case Rotte
26 dicembre M	S. Stefano Protomartire «» «» «»	S. Stefano in Brolo S. Stefano in Borgogna S. Stefano in Brolo S. Maria della Passione Duomo
27 dicembre M	S. Giovanni Evangelista «» «»	S. Giovanni in Conca S. Giovanni al Guggirolo S. Maria della Passione S. Giuseppe S. Maria del Carmine Duomo
28 dicembre G	SS. Innocenti «»	S. Francesco Grande S. Maria della Passione S. Raffaele Duomo
29 dicembre V		S. Protaso ad Monacos Duomo
30 dicembre S		S. Lorenzo Maggiore S. Maria della Rosa S. Maria della Scala S. Nazaro Pietrasanta Duomo
31 dicembre D	Domenica nell'Ottava di Natale	Duomo S. Giovanni in Era S. Maria della Passione

APPENDICE II

Compendio alfabetico delle chiese di Milano corredate dai rispettivi maestri di cappella e organisti

S. Alessandro in Zebedia Barnabiti	1715-1741	Giuseppe Valtolina	MdC
	1741-1775	Giovanni Battista Sammartini	MdC
	1775-1778	Gianandrea Fioroni	MdC
	1778-1796	Agostino Quaglia	MdC
	1802-1810	Luigi Valaperta	Org
	1826-1839	Antonio Benedetto Giussani	MdC
S. Ambrogio Collegiata con parrocchia e Cistercensi	1692	D. Giuseppe Rivolta	MdC
	1696-1726	Ambrogio Bramante	MdC
	1720-1724	Carlo Borroni	Org
	1726-1775	Giovanni Battista Sammartini	MdC
	1775-1791	Francesco Pogliani	MdC
	1792-1803	Agostino Quaglia	MdC
	1803	Luigi Crippa	MdC
	1803-1814	Gennaro Fasanotti	Org
	1809	Antonio Frigerio	MdC
	1810-1827	Gaetano Piantanida	MdC
	1814-1827	Luigi Bozzi	Org
	1827-1837	Luigi Bozzi	MdC
	1838-1850	Francesco Almasio	MdC
S. Angelo Francescani Minori Osservanti	1736-1739	Giovanni Battista Corbella	MdC
	1777-1785	P. Giandomenico Catenacci	MdC
	1785-1796	P. Giacomo Vittore Legnani	Org
S. Antonio Abate Teatini	1694	D. Antonio Pizzala	MdC
	1706	D. Carlo Ambrogio Dell'Orto	MdC
	1718-1722	Antonio Negri	MdC
	1761-1783	Giovanni Colombo	MdC
	1783-1794	Gaetano Piazza	MdC
	1794-1801	Carlo Monza	MdC
S. Aquilino Oratorio in S. Lorenzo	1698-1741	Giuseppe Valtolina	MdC
	1760-1783	Melchiorre Chiesa	MdC
S. Babila Collegiata con parrocchia	1761-1776	Carlo Monza	MdC
	1777	Carl'Antonio Bonazzi	MdC
	1778-1780	Bonaventura Terreni	MdC
	1781-1789	Pietro Valle	MdC
	1789-1791	Francesco Pogliani	MdC
	1791-1796	D. Giorgio Formenti	MdC
	1797-1817	Ferdinando Bonazzi	MdC
	1822-1837	Giovanni Battista Giussani	MdC
S. Barnaba Barnabiti	1832-1837	Ambrogio Lombardi	Org
	1722	Antonio Negri	MdC
	1761-1782	Giovanni Colombo	MdC
S. Bartolomeo Parrocchia	1783-1796	Carlo Monza	MdC
	1706	Giovanni Battista Busti	MdC
	1790-1792	Giovanni Battista Beluschi	MdC

	1792-1820 1814-1844 1844	Francesco Landriani Francesco Sommaruga d'Appiani Eugenio Pavesi	MdC Org Org
S. Bernardino alle Ossa Oratorio	1754 1787-1826	Giovanni Cantù Carlo Francesco Piazza	MdC Org
S. Calimero Parrocchia	1761-1801 1802-1826 1823-1834 1844-1875	Carlo Monza Carlo Francesco Piazza Domenico Scappa Cesare Stefanoni	MdC MdC MdC Org
Cappella Reale	1694 1694-1737 1720 1737-1769 1737-1769 1769-1775 1769-1775 1775-1796 1796 1801-1805 1805-1814 1805-1814 1814-1845	Francesco Bugatti Paolo Magni Carlo Borroni Giuseppe Vignati Giovanni Battista Sammartini Giovanni Battista Sammartini Carlo Monza Carlo Monza Carlo Mariani Ferdinando Bonazzi Bonifazio Asioli Ferdinando Bonazzi Ferdinando Bonazzi	Org MdC Org MdC Org MdC Org MdC Org MdC MdC Org MdC
S. Carpofo Parrocchia	1683 1684-1694 1694-1708 1708-1733 1746-1761 1761-1769	P. Giovanni Battista Verpelli Bartolomeo Castelli Giovanni Salerio Giovanni Battista Busti D. Antonio Piantanida Giovanni Cantù	MdC MdC MdC MdC MdC MdC
Collegio delle Malmaritate	1781	Giuseppe Sarti	MdC
Collegio de' Nobili (Gesuiti)	1710 1730	Giacomo Cozzi Giuseppe Paladino	MdC MdC
Collegio Elvetico	1722 1761-1782 1782-1786	Antonio Negri Giovanni Colombo Pietro Valle	MdC MdC MdC
Collegio Longone (Barnabiti)	1715-1718	Giuseppe Valtolina	MdC
Confraternita de' Cavalieri in S. Fedele	1706	Giovanni Battista Busti	MdC
Confraternita dell'Immacolata in S. Antonio Abate	1718	Antonio Negri	MdC
Confraternita di S. Giuseppe in S. Maria della Sanità dei Crociferi	1783 1784 1785 1786	Gaetano Piazza D. Giorgio Formenti Francesco Pogliani D. Isidoro Piantanida	MdC MdC MdC MdC
Congregazione dell'Immacolata in S. Fedele	1760-1773	Francesco Pogliani	MdC
Congregazione del SS. Entierro in S. Fedele	1704 1704 1714 1715-1724 1725-1726 1727-1773	Gariboldi Giovanni Battista Brevi Carlo Balliani Giovanni Perroni Francesco Fiorino Giovanni Battista Sammartini	MdC MdC MdC MdC MdC MdC

SS. Cosma e Damiano alla Scala Gesuati	1761-1769	Giovanni Cantù	MdC
	1770-1777	Carl'Antonio Bonazzi	MdC
	1777-1785	Felice Bonazzi	MdC
	1785-1796	Ferdinando Bonazzi	MdC
SS. Cosma e Damiano in Monforte Agostiniani Scalzi	1701	D. Lodovico Caimo	MdC
	1740	Francesco Antonio Messi	MdC
	1741-1764	Giuseppe Lessona	MdC
	1741-1766	Michele Lessona	Org
	1764-1794	Gaetano Piazza	MdC
S. Dionigi Servi di Maria	1761-1775	Giovanni Battista Sammartini	MdC
	1775-1791	Francesco Pogliani	MdC
Duomo	1686-1718	Paolo Magni	Org
	1694-1714	Giovanni Maria Appiani	MdC
	16..-1706	Carlo Domenico Bugatti	Org
	1714	Carlo Ambrogio Dell'Orto	Org
	1714-1747	Carlo Balliani	MdC
	1716-1747	Giovanni Battista Busti	Org
	1736-1773	Giovanni Battista Corbella	Org
	1740-1761	Michelangelo Caselli	Org
	1747-1778	Gianadnrea Fioroni	MdC
	1773-1802	Antonio Terzi	Org
	1779-1783	Giuseppe Sarti	MdC
	1783-1801	Carlo Monza	MdC
	1788-1845	Ferdinando Bonazzi	Org
	1801-1823	Agostino Quaglia	MdC
	1803-1855	Pietro Piazza	Org
	1823-1841	Benedetto Neri	MdC
	1841-1876	Raimondo Boucheron	MdC
S. Eufemia Parrocchia	1751-1759	Francesco Cesati Cozzi	MdC
	1787	Carlo Monza	MdC
	1788-1807	Antonio Terzi	MdC
	1807-1846	Pietro Almasio	MdC
S. Eusebio Parrocchia	1755-1773	Giovanni Battista Corbella	MdC
	1773-1788	D. Giorgio Formenti	MdC
S. Eustorgio Domenicani	1706	Giacomo Cozzi	MdC
	1736-1773	Giovanni Battista Corbella	MdC
	1773-1783	Melchiorre Chiesa	MdC
	1783-1796	Agostino Quaglia	MdC
	1804-1812	Innocenzo Sampietro	MdC
	1824-1839	Giuseppe Rossi	MdC
S. Fedele Gesuiti	1845-1881	Paolo Sperati	MdC
	1699	Giovanni Battista Brevi	MdC
	1729-1753	Giuseppe Paladino	MdC
	1761-1773	Gaetano Piazza	MdC
	1777-1783	Melchiorre Chiesa	MdC
	1783-1788	Carlo Monza	MdC
	1788-1825	Ambrogio Minoja	MdC
	1769-1826	Giuseppe Bazzi	Org
	1826-1846	Pietro Almasio	MdC
	1846-1871	Francesco Almasio	MdC
S. Francesca Romana Agostiniani	1723	Giuseppe Vignati	MdC
	1761-1794	Gaetano Piazza	MdC

	1762-1766	Giuseppe Donzelli	Org
S. Francesco di Paola Padri Minimi	1761-1769	Giovanni Cantù	MdC
	1770-1791	Francesco Pogliani	MdC
	1792-1821	Giovanni Rotondi	MdC
	1806	Francesco Bioggi	Org
	1821-1845	Francesco Sommaruga d'Appiani	Org
	1846-1881	Paolo Sperati	Org
S. Francesco Grande Francescani Minori Conventuali	1692	D. Dionigi Erba	MdC
	1699-1713	Giovanni Battista Brevi	MdC
	1713-1719	P. Francesco Antonio Urio	MdC
	1752-1775	Giovanni Battista Sammartini	MdC
	1768	P. Francesco Tornielli	Org
	1775-1791	Francesco Pogliani	MdC
	1791-1796	P. Lackmayer	Org
S. Giorgio al Palazzo Collegiata con parrocchia	1791-1796	Agostino Quaglia	MdC
	1680-1710	D. Lodovico Caimo	MdC
	1705-1740	Giacomo Cozzi	MdC
	1746-1761	D. Antonio Piantanida	MdC
	1761-1783	Melchiorre Chiesa	MdC
	1783-1823	Agostino Quaglia	MdC
	1810-1817	Francesco Landriani	Org
	1817-1828	Francesco Sommaruga d'Appiani	Org
	1823-1834	Marco Ressi	MdC
	1835-1839	Benedetto Antonio Giussani	MdC
	1835-1839	Pietro Della Valle	Org
S. Giovanni Battista Decollato Case Rotte Oratorio	1839-1848	Ambrogio Lombardi	Org
	1848-1881	Paolo Sperati	MdC
	1706	D. Carlo Ambrogio Dell'Orto	MdC
S. Giovanni in Conca Carmelitani	1722	Giuseppe Vignati	MdC
	1788-1791	Francesco Pogliani	MdC
	1800-1806	Francesco Tinelli	Org
	1807-1813	Giovanni Villa	Org
	1713-1738	Giuseppe Valtolina	MdC
S. Giovanni in Laterano Parrocchia	1738-1773	Giovanni Battista Corbella	MdC
	1774-1786	Carlo Monza	MdC
	16..-1703	Giovanni Francesco Castelli	MdC
S. Girolamo Gesuiti	1740-1773	Giovanni Battista Corbella	MdC
	1773-1791	Francesco Pogliani	MdC
	1761-1769	Giovanni Cantù	MdC
S. Giuseppe Oratorio	1785	Pietro Mangia	Org
	1790-1792	Giovanni Battista Beluschi	MdC
	1668-1703	D. Carlo Camillo Bramante	MdC
	1715	Antonio Negri	MdC
S. Gottardo al Corso Parrocchia	1806	Francesco Landriani	Org
	1827-1833	Gennaro Fasanotti	Org
	1802-1810	Luigi Valaperta	Org
S. Lorenzo Maggiore Collegiata con parrocchia	1698-1741	Giuseppe Valtolina	MdC
	1760-1783	Melchiorre Chiesa	MdC
	1784-1807	Giovanni Battista Sambuca	MdC
	1807-1838	Innocenzo Sampietro	MdC
	1840	Lorenzo Pellegrini	Org

S. Luca Cistercensi	1775-1791 1790	Francesco Pogliani Felice Messa	MdC Org
S. Marcellino Parrocchia	1789	Francesco Cozzi	Org
S. Marco Agostiniani	1739 1761-1778 1778-1796 1791-1806 1797-1806 1806-1807 1807-1825 1822-1827 1827-1835 1840-1849	Michelangelo Caselli Gianandrea Fioroni Carlo Monza Francesco Landriani Giovanni Mantegazza Giovanni Rotondi Paolo Bonfichi Giuseppe Rotondi Giuseppe Alfieri Serafino Lomnardi	MdC MdC MdC MdC Org Org MdC Org Org Org
S. Maria ad Elisabeth al Verziere Oratorio	1698-1741	Giuseppe Valtolina	MdC
S. Maria alla Porta Collegiata con parrocchia	1770-1795 1783-1785 1795-1797 1802-1815 1815-1843	Ludovico Mantegazza Pietro Valle Mariano Taglioretti Luigi Valaperta Glicerio Galbusera	Org MdC Org Org MdC
S. Maria Annunciata alla Ca' Granda Ospedale Maggiore	1794 1794-1826 1826-1868	Gaetano Piazza Carlo Francesco Piazza Ambrogio Lombardi	MdC Org Org
S. Maria Beltrade Parrocchia	1657-1680 1719-1723 1724-1733 1733-1761 1762-1763 1763-1777 1777-1787 1787-1806 1814 1843	D. Carlo Camillo Bramante Giovanni Battista Banfi Carlo Appiani D. Antonio Piantanida Carlo Mojolo Carl'Antonio Bonazzi Felice Bonazzi Ferdinando Bonazzi Francesco Sommaruga d'Appiani Paolo Rimoldi	MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC Org Org
S. Maria dei Miracoli presso S. Celso Santuario	1667-1697 1697-1736 1736-1757 1757-1783 1783-1811 1811-1853	Francesco Rossi D. Dionigi Erba Antonio Negri Giovanni Lorenzo Fascetti Agostino Quaglia Carlo Bigatti	MdC MdC MdC MdC MdC MdC
S. Maria dei Servi Servi di Maria	1727 1761-1782 1782-1796 1807-1825 1819-1835 1835 1844	Antonio Negri Giovanni Colombo Carlo Monza Paolo Bonfichi Davide Brioschi Francesco Almasio Gaetano Zucoli	MdC MdC MdC MdC Org Org MdC
S. Maria del Carmine Carmelitani	1685 1690-1694 1694-1734 1735-1775 1737-1760	P. Giovanni Battista VerPELLI Giovanni Maria Appiani Giovanni Battista Brevi Giovanni Battista Sammartini Carlo Farina	MdC MdC MdC MdC Org

	1775 1775-1801 1799 1801-1807 1808 1808-1842 1812-1842 1823 1843-1860	d. Giovanni Brivio Carlo Monza Ambrogio Minoja Francesco Landriani Glicerio Galbusera Giovanni Perego Pietro Almasio Marco Ressi Giovanni Toja	Org MdC MdC MdC Org Org Org MdC MdC
S. Maria del Giardino Francescani Minori Riformati	1691 1713	Bartolomeo Castelli Antonio Negri	MdC MdC
S. Maria del Paradiso Servi di Maria	1738-1741 1741-1773 1774-1784 1784-1791 1785 1791-1794	Giuseppe Valtolina Giovanni Battista Corbella Gaetano Piazza Francesco Pogliani Giulio Pozzi D. Giorgio Formenti	MdC MdC MdC MdC Org MdC
S. Maria della Pace Francescani Minori Osservanti	16...-1710 1720-1730 1731-1773 1773-1789 1789-1796	Giuseppe Scaccabarozzi Giovanni Maria Marchi Giovanni Battista Corbella Pietro Valle Carlo Monza	MdC MdC MdC MdC MdC
S. Maria della Passione Canonici Regolari Lateranensi	1706 1714 1731-1740 1741-1748 1754-1775 1775-1794 1794-1817 1817-1824 1823-1858 1825-1839 1839-1854	D. Carlo Ambrogio dell'Orto Carlo Balliani Giovanni Maria Marchi Giuseppe Paladino Giovanni Battista Sammartini Gaetano Piazza Francesco Landriani Felice Maestri Pietro Raj Giovanni Battista Gervasi Antonio Pavesi	MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC Org MdC Org Org
S. Maria della Rosa Domenicani	1713-1740 1717 1788	Francesco Antonio Messi (2 volte) Giovanni Perroni Carlo Monza	MdC MdC MdC
S. Maria della Sanità Crociferi	1761-1773 1783-1789 1790-1826	Giovanni Battista Corbella Pietro Valle Carlo Francesco Piazza	MdC MdC MdC
S. Maria della Scala Collegiata Regio-Imperiale	1691 1710-1740 1745-1761 1761-1776	Bartolomeo Castelli Giacomo Cozzi D. Antonio Piantanida Melchiorre Chiesa	MdC MdC MdC MdC
S. Maria della Visitazione in S. Sofia Visitandine	1734 1766 1790-1792	Giovanni Battista Brevi Gianandrea Fioroni Giovanni Battista Beluschi	MdC MdC MdC
S. Maria delle Grazie Domenicani	1659-1680 1717-1720 1760-1775 1775-1785 1786	D. Carlo Camillo Bramante Giovanni Perroni Giovanni Battista Sammartini Carlo Monza Antonio Fiamenghino	MdC MdC MdC MdC MdC

	1787-1791 1790-1791 1792	Carlo Monza Lodovico Mantegazza Giuseppe Pogliani	MdC Org MdC
S. Maria di Caravaggio in Monforte Trinitari scalzi	1750 1759-1762 1764	Felice Piazza Johann Christian Bach Francesco Pogliani	MdC MdC MdC
S. Maria di Carugate Oratorio	1766	Carl'Antonio Bonazzi	MdC
S. Maria di Loreto fuori Porta Orientale Cistercensi	1716	Bartolomeo Mantelli	MdC
S. Maria Fulcorina Collegiata	1717 1729-1753 1740 1762-1763 1778-1792 1787-1797 1798-1805 1805-1807	Francesco Antonio Messi Giuseppe Paladino Francesco Antonio Messi Carlo Mojolo Gaetano Piazza Gaetano Battaglia Giovanni Battista Cadenazzi Francesco Clair	MdC MdC MdC MdC MdC Org Org Org
S. Maria in Aracœli Fatebenefratelli	1762-1763 1764-1794	Giovanni Battista Corbella Gaetano Piazza	MdC MdC
S. Maria Incoronata Agostiniani	1774-1789 1790-1794 1795 1795-1796 1795-1797 1806-1810	Pietro Valle D. Giorgio Formenti Chiodi Ferdinando Bonazzi Innocenzo Sampietro Glicerio Galbusera	MdC MdC Org MdC MdC Org
S. Maria Podone Collegiata	1750-1759 1759-17.. 1769-1789 1789-1791 1792-18..	Camillo Messi Francesco Gilardi Francesco Pogliani Francesco Pogliani Ferdinando Bonazzi	Org Org MdC MdC MdC
S. Maria presso S. Satiro Parrocchia	1688 17..-1761 1761-1783 1761-1781 1782-1787 1809-1833 1826-1839	D. Andrea Pizzala D. Antonio Piantanida Melchiorre Chiesa Giovanni Battista Tagliabue Luigi Goré Gennaro Fasanotti Benedetto Antonio Giussani	MdC MdC MdC MdC MdC Org MdC
S. Maria Segreta Somaschi	1665-1697 1703 1761-1801 1801 1830-1857	Bartolomeo Castelli Francesco Castelli Carlo Monza Francesco Landriani Giovanni Perego	MdC MdC MdC MdC MdC
S. Marta in P. Ticinese Oratorio	1705-1740	Giacomo Cozzi	MdC
S. Martino in Compito Parrocchia	1700	D. Francesco Fayno	MdC
S. Maurizio al Monastero Maggiore Benedettine	1814 1842-1843	Giovanni Crespi Glicerio Galbusera	Org Org
S. Michele alla Chiusa Parrocchia	1762	Francesco Cesati Cozzi	Org

S. Nazaro Maggiore Collegiata	1690 1737 1761-1788 1788-1822 1822-1854	D. Francesco Fayno Giuseppe Vignati Carlo Monza Giovanni Rotondi Giuseppe Rotondi	MdC MdC MdC MdC MdC
S. Nazaro Pietrasanta Oratorio	1769-1772 1772 1786-1795 1799-1806 1806-1823 1823-1844 1840-1857	Natale Barbieri Giuseppe Pogliani Carlo Mariani Ferdinando Bonazzi Innocenzo Sampietro Angeli Zimbaldi Francesco Almasio	Org Org Org Org Org Org Org
S. Nicolao Parrocchia	1682	Agostino Cernerio	MdC
S. Pietro Celestino Celestini	1682-1688 1704-1710 1721 1771-1789	Francesco Mazzucchelli Giuseppe Scaccabarozzi D. Paolo Gerosa Pietro Valle	MdC MdC MdC MdC
S. Pietro in Camminadella Parrocchia	1780-1793 1789-1793 1796-1797 1799	Giovanni Battista Sambuca Giuseppe Antonio Robecco Francesco Elli Antonio Morazoni	Org Org Org Org
S. Pietro in Campo Lodigiano Parrocchia	1761-1783 1784-1786	Gaetano Piazza Felice Piazza	MdC MdC
S. Pietro in Gessate Benedettini	1710 1736-1773 1774-1806 1806-1828 1828-1842	Giacomo Cozzi Giovanni Battista Corbella Antonio Terzi Pietro Almasio Giuseppe Garoni	MdC MdC Org Org Org
S. Pietro in Sala Parrocchia	1807 1840	Vincenzo Barni Lorenzo Pellegrini	Org MdC
S. Protaso ad Monacos Parrocchia	1761-1769	Giovanni Cantù	MdC
S. Raffaele Parrocchia	1742-1745 1766-1771 1788 1798 1836-1843 1849	Giovanni Maria Mazzucchelli Giovanni Battista Corbella D. Giorgio Formenti Innocenzo Sampietro Luigi Pellegrini Serafino Lombardi	Org Org Org Org Org Org
Real Castello	1693 1724-1726 1795-1796	D. Andrea Pizzala Francesco Fiorino Innocenzo Sampietro	MdC MdC MdC
S. Rocco al Gentilino Oratorio	1735	Antonio Negri	MdC
SS. Rocco e Romano in Porta Orientale Oratorio	1682	D. Francesco Fayno	Org
S. Rocco in Porta Romana Oratorio	1787-1788 1849	Giovanni Rotondi Serafino Lombardi	Org Org
S. Salvatore allo Xenodochio Parrocchia	1770-1787 1788	Pietro Carcano Felice Bonazzi	Org MdC
S. Sebastiano	1761-1775	Giovanni Battista Sammartini	MdC

Parrocchia			
Seminario di S. Giovanni Battista	1751-1777	Carl'Antonio Bonazzi	MdC
	1778-1780	Giuseppe Gussone	MdC
	1780-1787	Felice Bonazzi	MdC
	1787-1845	Ferdinando Bonazzi	MdC
Seminario della Canonica	1761-1777	Carl'Antonio Bonazzi	MdC
	1777-1786	Felice Bonazzi	MdC
	1787-1789	Pietro Valle	MdC
	1789-1796	Ferdinando Bonazzi	MdC
S. Sepolcro Collegiata	1689	D. Carlo Camillo Bramante	Org
	17..-1761	D. Antonio Piantanida	MdC
	1761-1777	Carl'Antonio Bonazzi	MdC
	1777-1787	Felice Bonazzi	MdC
	1787-1845	Ferdinando Bonazzi	MdC
S. Simpliciano Benedettini	1677	Giovanni Maria Appiani	MdC
	1692-1714	Bartolomeo Mantelli	MdC
	1724-1753	Giuseppe Paladino	MdC
	1754-1777	Carl'Antonio Bonazzi	MdC
	1777-1787	Felice Bonazzi	MdC
	1787-1803	Ferdinando Bonazzi	MdC
	1803-1849	Paolo Brambilla	MdC
S. Sisto Parrocchia	1692	Giuseppe Leoncino	Org
	1707	Giovanni Maria Marchi	Org
	1722	Giuseppe Leoncino	Org
	1752	Giuseppe Castiglioni	Org
S. Stefano in Brolo Collegiata con parrocchia	1651-1694	D. Andrea Pizzala	MdC
	1694-1703	Francesco Castelli	MdC
	1704-1719	Giuseppe Scaccabarozzi	MdC
	1719-1759	Francesco Antonio Messi	MdC
	1759-1789	Pietro Valle	MdC
	1789-1835	Ferdinando Bonazzi	MdC
	1790-1806	Antonio Terzi	Org
	1806-1835	Pietro Almasio	Org
	1835-1840	Davide Croce	Org
	1845-1851	Davide Brioschi	Org
S. Stefano in Nosiggia Parrocchia	1775	Francesco Pogliani	MdC
S. Tomaso in Terramara Collegiata con parrocchia	1680-1686	Giovanni Salerio	Org
	1690-1720	Giuseppe Leoncino	Org
	1723-1739	D. Agostino Cernerio	MdC
	1739-1761	Michelangelo Castelli (+)	MdC
	1761-1769	Giovanni Cantù (+)	MdC
	1769-1773	Melchiorre De Vincenti	MdC
	1773-1780	Bonaventura Terreni	MdC
	1779-1788	Luigi Biraghi	Org
	1780-1823	Agostino Quaglia	MdC
	1788-1814	Vincenzo Canobbio	Org
	1815	Francesco Landriani	MdC
	1815-1843	Giuseppe Prestinari	Org
	1823-1830	Pietro Almasio	MdC
	1830-1834	Carlo Salvioni	MdC
	1844-1846	Paolo Brambilla	MdC

	1844-1863	Angelo Zimbardi	Org
SS. Trinità Parrocchia	1795-1796	Innocenzo Sampietro	MdC
S. Vincenzo in Prato Parrocchia	17..-1793	Giuseppe Antonio Robecco	Org
S. Vittore al Corpo Benedettini Olivetani	1679	Bartolomeo Castelli	MdC
	1695-1698	Domenico Ambrogio Bramante	MdC
	1761-1769	Giovanni Cantù	MdC
	1769-1791	Francesco Pogliani	MdC
	1791-1825	Ambrogio Minoja	MdC
	1808-1809	Gennaro Fasanotti	Org
	1842-1843	Gaetano Zucoli	Org
S. Vittore al Teatro Parrocchia	1719-1729	Giuseppe Tamino	Org
	1754-1763	Antonio Magni	Org
	1772-1787	D. Giovanni Battista Lange	Org
S. Vittore e 40 Martiri Parrocchia	16..-1702	D. Carlo Morone	Org
	1702-1708	Gaspere Bossone	Org
	1708-1724	Francesco Fiorino	Org

APPENDICE III

Compendio alfabetico dei maestri di cappella e musicisti di chiesa milanesi

Alfieri Giuseppe	1825-1837	S. Marco	Org
Almasio Francesco	1835	S. Maria dei Servi	Org
	1838-1850	S. Ambrogio	MdC
	1840-1857	S. Nazaro Pietrasanta	MdC
	1846-1871	S. Fedele	MdC
Almasio Pietro	1802-1835	S. Stefano in Brolo	Org
	1806-1846	S. Fedele	MdC
	1806-1846	S. Pietro in Gessate	Org
	1807-1846	S. Eufemia	Org
	1812-1842	S. Maria del Carmine	Org
	1823-1830	S. Tomaso in Terramara	MdC
Appiani Carlo	1723-1733	S. Maria Beltrade	MdC
Appiani Giovanni Maria	1677	S. Simpliciano	MdC
	1690-1694	S. Maria del Carmine	MdC
	1694-1714	Duomo	MdC
Asioli Bonifazio	1805-1814	Cappella di Corte	MdC
Bach Johann Christian	1759-1761	S. Maria di Caravaggio in Monforte	MdC
	1760-1762	Duomo	Org
Balliani Carlo	1714	Congregazione del SS. Entierro	MdC
	1714-1747	Duomo	MdC
	1714	S. Maria della Passione	MdC
Banfi Giovanni Battista	1719-1723	S. Maria Beltrade	MdC
Barbieri Natale	1769-1772	S. Nazaro Pietrasanta	Org
Barni Vincenzo	1807	S. Pietro in Sala	Org
Battaglia Gaetano	1787-1797	S. Maria Fulcorina	Org
Bazzi Giuseppe	1796-1826	S. Fedele	Org
Beluschi Giovanni Battista	1790-1792	S. Bartolomeo	MdC
	1790-1792	S. Girolamo	MdC
	1790-1792	S. Maria della Visitazione in S. Sofia	MdC
Bigatti Carlo	1811-1853	S. Maria dei Miracoli presso S. Celso	MdC
Bioggi Francesco	1806	S. Francesco di Paola	Org
Biraghi Luigi	1779-1788	S. Tomaso in Terramara	Org
Bonazzi Carl'Antonio	1751-1777	Seminario	MdC
	1754-1777	S. Simpliciano	MdC
	1761-1777	Seminario della Canonica	MdC
	1761-1777	S. Sepolcro	MdC
	1763-1777	S. Maria Beltrade	MdC
	1766	S. Maria di Carugate	MdC
	1770-1777	SS. Cosma e Damiano alla Scala	MdC
	1777	S. Babila	MdC
Bonazzi Felice	1777-1785	SS. Cosma e Damiano alla Scala	MdC
	1777-1787	S. Maria Beltrade	MdC
	1777-1787	Seminario	MdC
	1777-1786	Seminario della Canonica	MdC
	1777-1787	S. Sepolcro	MdC

	1777-1787	S. Simpliciano	MdC
	1787-1788	S. Salvatore allo Xenodochio	MdC
Bonazzi Ferdinando	1785-1796	SS. Cosma e Damiano alla Scala	MdC
	1787-1812	S. Maria Beltrade	MdC
	1787-1845	Seminario	MdC
	1787-1845	S. Sepolcro	MdC
	1787-1803	S. Simpliciano	MdC
	1788-1845	Duomo	Org
	1789-1796	Seminario della Canonica	MdC
	1789-1835	S. Stefano in Brolo	MdC
	1792-1814	S. Maria Podone	Org
	1795-1796	S. Maria Incoronata	MdC
	1797-1817	S. Babila	MdC
	1799-1806	S. Nazaro Pietrasanta	Org
	1801-1805	Cappella di Corte	MdC
	1805-1814	Cappella di Corte	Org
	1814-1845	Cappella di Corte	MdC
Bonfichi Paolo	1807-1827	S. Marco	MdC
	1807-1827	S. Maria dei Servi	MdC
Borroni Carlo	1720-1724	S. Ambrogio	MdC
	1720	Cappella di Corte	Org
Bossone Gaspare	1702-1708	S. Vittore e 40 Martiri	Org
Bozzi Luigi	1810-1827	S. Ambrogio	Org
	1827-1837	S. Ambrogio	MdC
Bramante Domenico Ambrogio	1695-1698	S. Vittore al Corpo	MdC
	1696-1726	S. Ambrogio	MdC
Bramante don Carlo Camillo	165.-166.	S. Francesco Grande	MdC
	1657-1680	S. Maria Beltrade	MdC
	1659-1680	S. Maria delle Grazie	MdC
	1668-1703	S. Giuseppe	MdC
	1689	S. Sepolcro	Org
Brambilla Paolo	1803-1849	S. Simpliciano	MdC
	1844-1846	S. Tomaso in Terramara	MdC
Brevi Giovanni Battista	1694-1735	S. Maria del Carmine	MdC
	1695-1713	S. Francesco Grande	MdC
	1699	S. Fedele	MdC
	1704	Congregazione del SS. Entierro	MdC
	1734	S. Sofia (S. Maria della Visitazione)	MdC
Brioschi Davide	1819-1835	S. Maria dei Servi	MdC
	1840-1851	S. Stefano in Brolo	MdC
Brivio don Giovanni	1775	S. Maria del Carmine	Org
Bugatti Carlo Domenico	16.-1706	Duomo	Org
Bugatti Francesco	1694	Cappella di Corte	Org
Busti Giovanni Battista	1706	S. Bartolomeo	MdC
	1706	Confraternita de' Cavalieri (S. Fedele)	MdC
	1708-1733	S. Carpofofo	MdC
	1716-1747	Duomo	Org
Caimo don Lodovico	1701	SS. Cosma e Damiano in Monforte	MdC
	1680-1701	S. Giorgio al Palazzo	MdC
Canobbio Vincenzo	1789-1814	S. Tomaso in Terramara	Org
Cantù Giovanni	1754	S. Bernardino alle Ossa	MdC

	1761-1769	S. Carpofo	MdC
	1761-1769	SS. Cosma e Damiano alla Scala	MdC
	1761-1769	S. Francesco di Paola	MdC
	1761-1769	S. Girolamo	MdC
	1761-1769	S. Protaso ad Monacos	MdC
	1761-1769	S. Tomaso in Terramara	MdC
	1761-1769	S. Vittore al Corpo	MdC
Carcano Pietro	1770-1787	S. Salvatore allo Xenodochio	Org
Castelli Bartolomeo	1665-1697	S. Maria Segreta	MdC
	1679	S. Vittore al Corpo	MdC
	1684-1694	S. Carpofo	MdC
	1691	S. Maria del Giardino	MdC
	1691-1697	S. Maria della Scala	MdC
Castelli Giovanni Battista	1743	S. Tomaso in Terramara	Org
Castelli Giovanni Francesco	16..-1703	S. Francesco Grande	MdC
	16..-1703	S. Giovanni in Laterano	MdC
	16..-1703	S. Maria Segreta	MdC
	1694-1703	S. Stefano in Brolo	MdC
Castelli Michelangelo	1739	S. Marco	MdC
	1739-1761	S. Tomaso in Terramara	MdC
	1740-1761	Duomo	Org
Castiglioni Giuseppe	1752	S. Sisto	Org
Catenacci padre Giandomenico	1777-1785	S. Angelo	MdC
Catenacci Giovanni Battista	1797-1805	S. Maria Fulcorina	Org
Carnerio don Agostino	1682	S. Nicolao	MdC
	1723-1739	S. Tomaso in Terramara	MdC
Cesati Cozzi Francesco	1751	S. Eufemia	MdC
	1762	S. Michele alla Chiusa	Org
	1789	S. Marcellino	Org
Chiesa Melchiorre	1760-1783	S. Aquilino	MdC
	1760-1783	S. Lorenzo Maggiore	MdC
	1761-1773	S. Fedele	MdC
	1761-1783	S. Giorgio al Palazzo	MdC
	1761-1783	S. Maria presso S. Satiro	MdC
	1773-1783	S. Eustorgio	MdC
Chiodi	1795	S. Maria Incoronata	Org
Cleir Francesco	1805-1807	S. Maria Fulcorina	Org
Colombo Giovanni	1761-1783	S. Antonio Abate	MdC
	1761-1782	S. Barnaba	MdC
	1761-1782	Collegio Elvetico	MdC
	1761-1782	S. Maria dei Servi	MdC
Corbella Giovanni Battista	1731-1773	S. Maria della Pace	MdC
	1736-1739	S. Angelo	MdC
	1736-1773	Duomo	Org
	1736-1773	S. Eustorgio	MdC
	1736-1773	S. Pietro in Gessate	MdC
	1738-1773	S. Giovanni in Conca	MdC
	1740-1773	S. Giovanni in Laterano	MdC
	1741-1773	S. Maria del Paradiso	MdC
	1755-1773	S. Eusebio	MdC

	1761-1773	S. Maria della Sanità dei Crociferi	MdC
	1762-1763	S. Maria in Aracoeli	MdC
	1766-1771	S. Raffaele	Org
Cozzi Giacomo	1705-1740	S. Giorgio al Palazzo	MdC
	1705-1740	S. Marta in Porta Ticinese	MdC
	1706	S. Eustorgio	MdC
	1710	Collegio de' Nobili (Gesuiti)	MdC
	1710-1740	S. Maria della Scala	MdC
	1710	S. Pietro in Gessate	MdC
Crespi Giovanni	1814	S. Maurizio al Monastero Maggiore	Org
Crippa Luigi	1803	S. Ambrogio	MdC
Della Valle Pietro	1835-1839	S. Giorgio al Palazzo	Org
Dell'Orto don Carlo Ambrogio	1706	S. Antonio Abate	MdC
	1706	S. Giovanni Battista Decollato Case Rotte	MdC
	1706	S. Maria della Passione	MdC
	17...1714	Duomo	Org
De Vincenti Melchiorre	1769-1773	S. Tomaso in Terramara	MdC
Donzelli Giuseppe	1762-1766	S. Francesc Romana	Org
Elli Francesco	1796-1797	S. Pietro in Camminadella	Org
Erba don Dionigi	1692	S. Francesco Grande	MdC
	1697-1736	S. Maria dei Miracoli presso S. Celso	MdC
Farina Carlo	1737-1760	S. Maria del Carmine	Org
Fasanotti Gennaro	1803-1809	S. Ambrogio	Org
	1808-1809	S. Vittore al Corpo	Org
	1809-1833	S. Satiro	Org
	1827-1833	S. Giuseppe	Org
Fascetti Giovanni Lorenzo	1757-1783	S. Maria dei Miracoli presso S. Celso	MdC
Fayno don Francesco	1682	SS. Rocco e Romano in Porta Orientale	Org
	1690	S. Nazaro Maggiore	MdC
	1700	S. Martino in Compito	MdC
Fiaminghino Antonio	1786	S. Maria delle Grazie	MdC
Fiorino Francesco	1708-1724	S. Vittore e 40 Martiri	Org
	1724-1726	Real Castello	MdC
	1725-1726	Congregazione del SS. Entierro (S. Fedele)	MdC
Fioroni Gianandrea	1747-1778	Duomo	MdC
	1761-1778	S. Marco	MdC
	1766	S. Maria della Visitazione in S. Sofia	MdC
	1775-1778	S. Alessandro in Zebedia	MdC
Formenti don Giorgio	1773-1788	S. Eusebio	MdC
	1784	Confraternita di S. Giuseppe (Crociferi)	MdC
	1788	S. Raffaele	Org
	1790-1794	S. Maria Incoronata	MdC
	1791-1796	S. Babila	MdC
	1791-1794	S. Maria del Paradiso	MdC
Frigerio Antonio	1809	S. Ambrogio	MdC
Galbusera Glicerio	1806-1810	S. Maria Incoronata	Org
	1808	S. Maria del Carmine	Org
	1815-1843	S. Maria alla Porta	Org
	1842-1843	S. Maurizio al Monastero Maggiore	Org
Garibaldi	1704	Congregazione del SS. Entierro	MdC
Garoni Giuseppe	1828-1842	S. Pietro in Gessate	Org

Gerosa don Paolo	1721	S. Pietro Celestino	MdC
Gervasi Giovanni Battista	1825-1839	S. Maria della Passione	Org
Gilardi Francesco	1759	S. Maria Podone	Org
Giussani Antonio Benedetto	1822-1837	S. Babila	MdC
	1826-1839	S. Alessandro in Zebedia	MdC
	1826-1839	S. Satiro	MdC
	1835-1838	S. Giorgio al Palazzo	MdC
Gorè Luigi	1782-1787	S. Maria presso S. Satiro	Org
Gussone Giuseppe	1778-1780	Seminario	MdC
Lackmaier padre	1791-1796	S. Francesco Grande	Org
Landriani Francesco	1791	S. Marco	Org
	1792-1822	S. Bartolomeo	MdC
	1798-1822	S. Maria della Passione	MdC
	1801-1807	S. Maria del Carmine	MdC
	1801	S. Maria Segreta	MdC
	1806-1822	S. Giuseppe	Org
	1810-1822	S. Giorgio al Palazzo	MdC
	1815	S. Tomaso in Terramara	MdC
Lange don Giovanni Battista	1772-1787	S. Vittore al Teatro	Org
Legnani padre Giacomo Vittore	1785-1796	S. Angelo	Org
Leoncino Giuseppe	1690-1722	S. Tomaso in Terramara	Org
	1692-1722	S. Sisto	
Lessona Giuseppe	1741-1764	SS. Cosma e Damiano in Monforte	MdC
Lessona Michele	1741-1766	SS. Cosma e Damiano in Monforte	Org
Lombardi Ambrogio	1826-1868	S. Maria Annunciata (Ca' Granda)	Org
	1832-1837	S. Babila	Org
	1839-1850	S. Giorgio al Palazzo	Org
Lombardi Serafino	1840-1849	S. Marco	Org
	1849	S. Raffaele	Org
	1849-1852	S. Rocco fuori Porta Romana	Org
Maestri Felice	1820-1824	S. Maria della Passione	Org
Magni Antonio	1754-1763	S. Vittore al Teatro	Org
Magni Paolo	1686-1718	Duomo	Org
	1694-1737	Cappella di Corte	MdC
Mangia Pietro	1785	S. Girolamo	Org
Mantegazza Giovanni	1797-1806	S. Marco	Org
Mantegazza Ludovico	1770-1795	S. Maria alla Porta	Org
	1790	S. Maria delle Grazie	Org
Mantelli Bartolomeo	1692-1714	S. Simpliciano	MdC
	1716	S. Maria di Loreto fuori Porta Orientale	MdC
Marchi Giovanni Maria	1707	S. Sisto	Org
	1719-1730	Duomo	Org
	1720-1730	S. Maria della Pace	MdC
	1731-1740	S. Maria della Passione	MdC
Mariani Carlo	1786-1795	S. Nazaro Pietrasanta	Org
	1796	Cappella di Corte	Org
Mazzucchelli Francesco	1682-1688	S. Pietro Celestino	MdC
Mazzucchelli Giovanni Maria	1742-1745	S. Raffaele	MdC
Messa Felice	1790	S. Luca	Org
Messi Camillo	1750-1759	S. Maria Podone	Org

Messi Francesco Antonio	1713-1740	S. Maria della Rosa	MdC
	1717-1740	S. Maria Fulcorina (2 volte)	MdC
	1719-1759	S. Stefano in Brolo	MdC
	1740	SS. Cosma e Damiano in Monforte	MdC
Minoja Ambrogio	1789-1825	S. Fedele	MdC
	1791-1825	S. Vittore al Corpo	MdC
	1799	S. Maria del Carmine	MdC
Mojolo Carlo	1762-1763	S. Maria Beltrade	MdC
	1762-1763	S. Maria Fulcorina	MdC
Monza Carlo	1761-1776	S. Babila	MdC
	1761-1801	S. Calimero	MdC
	1761-1796	S. Maria Segreta	MdC
	1761-1788	S. Nazaro Maggiore	MdC
	1769-1775	Cappella di Corte	Org
	1773-1786	S. Giovanni in Conca	MdC
	1775-1796	Cappella di Corte	MdC
	1775-1796	S. Maria del Carmine	MdC
	1775-1785	S. Maria delle Grazie	MdC
	1778-1796	S. Marco	MdC
	1782-1796	S. Barnaba	MdC
	1783-1788	S. Fedele	MdC
	1787-1801	Duomo	MdC
	1787	S. Eufemia	MdC
	1787-1791	S. Maria delle Grazie	MdC
	1788	S. Maria della Rosa	MdC
	1789-1796	S. Maria della Pace	MdC
	1794-1801	S. Antonio Abate	MdC
Morazoni Antonio	1799	S. Pietro in Camminadella	Org
Morone don Carlo	1702	S. Vittore e 40 Martiri	Org
Negri Antonio	1713	S. Maria del Giardino	MdC
	1715-1755	S. Giuseppe	MdC
	1718-1722	S. Antonio Abate	MdC
	1718	Confraternita dell'Immacolata (S. Ant. Ab.)	MdC
	1722	S. Barnaba	MdC
	1722	Collegio Elvetico	MdC
	1727	S. Maria dei Servi	MdC
	1735	S. Rocco al Gentilino	MdC
	1736-1757	S. Maria dei Miracoli presso S. Celso	MdC
Neri Benedetto	1823-1841	Duomo	MdC
Paladino Giuseppe	1724-1753	S. Simpliciano	MdC
	1729-1753	S. Fedele	MdC
	1729-1753	S. Maria Fulcorina	MdC
	1730	Collegio de' Nobili	MdC
	1741-1753	S. Maria della Passione	MdC
Pavesi Antonio	1839-1854	S. Maria della Passione	Org
Pavesi Eugenio	1844	S. Bartolomeo	Org
Pellegrini Luigi	1836-1843	S. Raffaele	Org
	1840	S. Lorenzo	Org
	1840	S. Pietro in Sala	Org
Perego Giovanni	1808-1842	S. Maria del Carmine	Org
	1830-1857	S. Maria Segreta	Org

	1851-1857	S. Sepolcro	Org
Perroni Giovanni	1715-1724	Congregazione del SS. Entierro	MdC
	1717	S. Maria della Rosa	MdC
	1717-1720	S. Maria delle Grazie	MdC
Piantanida don Antonio	1734-1761	S. Maria Beltrade	MdC
	1745-1761	S. Maria della Scala	MdC
	1746-1761	S. Giorgio al Palazzo	MdC
	1746-1761	S. Carpofo	MdC
	1746-1761	S. Sepolcro	MdC
	17...-1761	S. Maria presso S. Satiro	MdC
Piantanida Gaetano	1803-1810	S. Ambrogio	Org
	1810-1827	S. Ambrogio	MdC
Piantanida don Isidoro	1786	Confraternita di S. Giuseppe (Crociferi)	MdC
	1793	S. Eustorgio	MdC
Piazza Carlo Francesco	1787-1826	S. Bernardino alle Ossa	Org
	1790-1826	S. Maria della Sanità dei Crociferi	MdC
	1794-1826	Ospedale Maggiore (SS. Annunziata)	Org
	1802-1826	S. Calimero	MdC
	1823-1826	S. Antonio Abate	MdC
Piazza Felice	1750	S. Maria di Caravaggio in Monforte	MdC
	1784-1786	S. Pietro in Campo Lodigiano	MdC
Piazza Gaetano	1761-1773	S. Fedele	MdC
	1761-1794	S. Francesca Romana	MdC
	1761-1763	S. Maria di Caravaggio in Monforte	MdC
	1762-1783	S. Pietro in Campo Lodigiano	MdC
	1764-1794	SS. Cosma e Damiano in Monforte	MdC
	1764-1794	S. Maria in Aracoeli	MdC
	1773-1784	S. Maria del Paradiso	MdC
	1775-1794	S. Maria della Passione	MdC
	1778-1792	S. Maria Fulcorina	MdC
	1783-1794	S. Antonio Abate	MdC
	1783	Confraternita di S. Giuseppe (Crociferi)	MdC
	17...-1794	Ospedale Maggiore (SS. Annunziata)	Org
Piazza Pietro	1803-1855	Duomo	Org
Pizzala don Andrea	1651-1693	S. Stefano in Brolo	MdC
	1688	S. Maria presso S. Satiro	MdC
	1693	S. Antonio Abate	MdC
	1693	Real Castello	MdC
Pogliani Francesco	1760-1773	Confraternita dell'Immacolata (S. Fedele)	MdC
	1764-1775	S. Maria di Caravaggio in Monforte	MdC
	1770-1791	S. Francesco di Paola	MdC
	1770-1791	S. Vittore al Corpo	MdC
	1773-1791	S. Giovanni in Laterano	MdC
	1775-1791	S. Ambrogio	MdC
	1775-1791	S. Dionigi	MdC
	1775-1791	S. Francesco Grande	MdC
	1775-1791	S. Luca	MdC
	1775	S. Stefano in Nosiggia	MdC
	1784-1791	S. Maria del Paradiso	MdC
	1785	Confraternita di S. Giuseppe (Crociferi)	MdC
	1788-1791	S. Giovanni Battista Decollato Case Rotte	MdC
	1789-1791	S. Babila	MdC

	1791	S. Maria Podone	MdC
Pogliani Giuseppe	1772 1792	S. Nazaro Pietrasanta S. Maria delle Grazie	Org MdC
Pozzi Giulio	1785	S. Maria del Paradiso	Org
Prestinari Giuseppe	1816-1843	S. Tomaso in Terramara	Org
Quaglia Agostino	1773-1801 1778-1796 1780-1823 1783-1796 1783-1823 1783-1811 1791-1796 1792-1802 1801-1823	Duomo S. Alessandro in Zebedia S. Tomaso in Terramara S. Eustorgio S. Giorgio al Palazzo S. Maria dei Miracoli presso S. Celso S. Francesco Grande S. Ambrogio Duomo	Org MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC
Raj Pietro	1823-1857	S. Maria della Passione	MdC
Ressi Marco	1823-1834 1826	S. Giorgio al Palazzo S. Maria del Carmine	MdC MdC
Rimoldi Paolo	1843 1851	S. Maria Beltrade S. Maria della Senavra (Manicomio)	Org Org
Rivolta don Giuseppe	1692	S. Ambrogio	MdC
Robecco Giuseppe Antonio	1789-1793 17..-1793	S. Pietro in Camminadella S. Vincenzo in Prato	Org Org
Rossi Francesco	1667-1697	S. Maria dei Miracoli presso S. Celso	MdC
Rossi Giuseppe	1824-1839	S. Eustorgio	MdC
Rotondi Giovanni	1787-1788 1788-1822 1792-1821 1806-1807	S. Rocco in Porta Romana S. Nazaro Maggiore S. Francesco di Paola S. Marco	Org MdC MdC Org
Rotondi Giuseppe	1822-1827 1822-1854	S. Marco S. Nazaro Maggiore	Org MdC
Salerio Giovanni	1680-1686 1694-1708	S. Tomaso in Terramara S. Carpofofo	Org MdC
Salvioni Carlo	1830-1834	S. Tomaso in Terramara	MdC
Sarti Giuseppe	1779-1787 1781	Duomo Collegio delle Malmaritate	MdC MdC
Sambuco Giovanni Battista	1780-1793 1784-1807	S. Pietro in Camminadella S. Lorenzo Maggiore	Org MdC
Sammartini Giovanni Battista	1724-1773 1726-1775 1735-1775 1737-1769 1741-1775 1752-1775 1754-1775 1760-1775 1761-1775 1761-1775 1769-1775	Congregazione del SS. Entierro (S. Fedele) S. Ambrogio S. Maria del Carmine Cappella di Corte S. Alessandro in Zebedia S. Francesco Grande S. Maria della Passione S. Maria delle Grazie S. Dionigi S. Sebastiano Cappella di Corte	MdC MdC MdC Org MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC
Sampietro Innocenzo	1795-1796 1795-1796 1795-1796	S. Maria Incoronata Real Castello SS. Trinità	Org MdC Org

	1798 1803 1804-1812 1806-1823 1807-1838	S. Raffaele S. Simpliciano S. Eustorgio S. Nazaro Pietrasanta S. Lorenzo Maggiore	Org Org Org Org MdC
Scaccabarozzi Giuseppe	16...-1710 1703-1704 1704-1710 1704-1719 1710	S. Maria della Pace S. Francesco Grande S. Pietro Celestino S. Stefano in Brolo Cappella di Corte	MdC MdC MdC MdC Org
Scappa Domenico	1823-1834	S. Calimero	MdC
Sommaruga d'Appiani Francesco	1812-1844 1813-1844 1817-1828 1821-1845	S. Francesco di Paola S. Maria Beltrade S. Giorgio al Palazzo S. Francesco di Paola	Org Org MdC MdC
Sperati Paolo	1845-1881 1847-1881 1848-1881	S. Eustorgio S. Giorgio al Palazzo S. Francesco di Paola	MdC MdC MdC
Stefanoni Cesare	1844-1875	S. Calimero	MdC
Tagliabue Giovanni Battista	1761-1781	S. Maria presso S. Satiro	Org
Taglioretti Mariano	1795-1797	S. Maria alla Porta	Org
Tamino Giuseppe	1719-1729	S. Vittore al Teatro	Org
Terreni Bonaventura	1771-1780 1778-1780	S. Tomaso in Terramara S. Babila	MdC MdC
Terzi Antonio	1773-1802 al 1807 al 1810 al 1810	Duomo S. Eufemia S. Pietro in Gessate S. Stefano Maggiore	Org MdC Org Org
Tinelli Francesco	1800-1806	S. Giovanni Battista Decollato Case Rotte	Org
Tornielli padre Francesco	1768	S. Francesco Grande	Org
Toja Giovanni	1843-1860	S. Maria del Carmine	MdC
Urio padre Francesco Antonio	1713-1719	S. Francesco Grande	MdC
Valaperta Luigi	1802-1810 1802-1815 1802-1810	S. Gottardo al Corso S. Maria alla Porta S. Alessandro in Zebedia	Org Org Org
Valle Pietro	1759-1789 1759-1789 1762-1789 1763-1778 1769-1789 1771-1789 1773-1789 1773-1789 1774-1789 1781-1789 1782-1786 1787-1789	S. Maria alla Porta S. Stefano in Brolo S. Maria della Scala S. Celso (Monastero) S. Maria Podone S. Pietro Celestino S. Maria dei Crociferi S. Maria della Pace S. Maria Incoronata S. Babila Collegio Elvetico Seminario della Canonica	MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC MdC
Valtolina Giuseppe	1698-1741 1698-1741 1698-1741 1713-1741	S. Aquilino S. Lorenzo Maggiore S. Maria ad Elisabeth al Verziere S. Giovanni in Conca	MdC MdC MdC MdC

	1715-1741	S. Alessandro in Zebedia	MdC
	1715-1718	Collegio Longone (Barnabiti)	MdC
	1738-1741	S. Maria del Paradiso	MdC
Verpelli padre Giovanni Battista	1683	S. Carpofo	MdC
	1685	S. Maria del Carmine	MdC
Vignati Giuseppe	1722	S. Giovanni Battista Decollato Case Rotte	MdC
	1723	S. Francesca Romana	MdC
	1737	S. Nazaro Maggiore	MdC
Villa Giovanni	1807-1813	S. Giovanni Battista Decollato Case Rotte	Org
Zimbaldi Angelo	1823-1844	S. Nazaro Pietrasanta	Org
	1844-1863	S. Tomaso in Terramara	Org
Zucoli Gaetano	1842-1843	S. Vittore al Corpo	Org
	dal 1844	S. Maria dei Servi (S. Carlo al Corso)	Org

BIBLIOGRAFIA

1761 *Descrizione sacra di Milano antico, e moderno. Regolata sul corso divoto delle Quarant'ore*, Giuseppe Mazucchelli, Milano 1760.

ACCHIAPPATI, GIANFRANCO, *Foscolo a Milano*, Cordani, Milano 1971.

Acta Ecclesiae Mediolanensis a B. Carolo Borromaeo S. R. E. TIT. S. PRAXEDIS presbitero Cardinali, Archiepiscopo condita Federici Card. Borromaei Archiepiscopi Mediolani iussu, apud Societatem Brixensem, Brescia 1603.

A Dictionary of Musicians from the earliest age to the present time, Sainsbury, Londra 1824, vol. II.

Alcune orazioni di D. Fortunato Pionni monaco olivetano, Giovanni Battista Bianchi, Milano 1770.

Alessandro Rolla (1757-1841): un caposcuola dell'arte violinistica lombarda: atti del Convegno di studi, Pavia, Università degli studi, 4-6 maggio 2007, a c. di Mariateresa Dellaborra, LIM, Lucca 2010.

ALLORTO, RICCARDO, *Gli anni milanesi di Johann Christian Bach*, Ricordi, Milano 1992.

AL KALAK, MATTEO, *Mangiare Dio*, Einaudi, Torino 2021.

Almanacco Imperiale per l'Anno MDCCCXVII, Imperial-Regia Stamperia, Milano 1817.

AMMETTO, FABRIZIO, *Le Sinfonie RV 122, 135 e 165 di Antonio Vivaldi: analisi e ipotesi di testo originale*, «Esercizi: musica e spettacolo», X (2005), pp. 7-50.

Andrea Stefano Fiorè (1686-1732). Musicista dal "vasto talento", a c. di Mariateresa Dellaborra, LIM, Lucca 2010.

ANGELERI, MASSIMO, *A Calvrate trombe a tradimento. La turbata processione dell'8 settembre 1835*, in «Ricerche Storiche sulla Chiesa ambrosiana», XXII (2004), pp. 153-219.

ANNONI, ADA, *Gli inizi della dominazione austriaca*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 3- 265.

ANTEGNATI, COSTANZO, *L'Arte Organica di Costanzo Antegnati Organista del Duomo di Brescia*, Francesco Tebaldino, Brescia 1608.

Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertoni, LED, Milano 2011.

ANZANI, VALENTINA, *Porta, Giovanni*, in DBI.

APECITI, ENNIO, *Alcuni aspetti dell'episcopato di Luigi Nazari di Calabiana arcivescovo di Milano (1867-1893): vicende della chiesa ambrosiana nella seconda metà del 1800*, NED, Milano 1992.

ARESI, STEFANO, *"In note velocissime". Vita e arte di Luigi Marchesi, musicista soprano (1754-1829)*, Sillabæ, Livorno 2016.

ARIENTI, GIUSEPPE, *Nel Brolo: il santuario e l'ossario di S. Bernardino. Appunti di storia*, Sonzogno, Milano 1941.

Aurelii Augustini Confessionum libri XIII, Tempsky, Praga 1886.

BACCIAGALUPPI, CLAUDIO, *Artistic disobedience: music and confession in Switzerland, 1648-1762*, Brill, Boston 2017.

BACCIAGALUPPI, CLAUDIO, *Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 145-166.

BACCIAGALUPPI, CLAUDIO – COLLARILE, LUIGI, *Carlo Donato Cossoni (1623-1700). Catalogo tematico*, Lang, Berna 2009.

BACCIAGALUPPI, CLAUDIO – COLLARILE, LUIGI, *Dal manoscritto alla stampa : in margine ad alcune partiture autografe di Carlo Donato Cossoni (1623-1700)*, in *Barocco Padano 7*, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Milano 2009, pp. 543-564.

BAERNSTEIN, RENÉE, *A convent tale: a century of sisterhood in Spanish Milan*, Routledge, New York 2002.

BALDI, STEFANO, *La musica nella cattedrale di Casale Monferrato*, in *Il Duomo di Casale Monferrato. Storia, Arte e Vita liturgica. Atti del Convegno di Casale Monferrato, 16-18 aprile 1999*, Interlinea edizioni, Novara 2000.

BALDI, STEFANO, *La musica nella cattedrale di Vercelli tra Controriforma ed età moderna: un profilo e nuovi documenti*, in *Barocco Padano 4*, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 2006, pp. 371-406 (pp. 394-95).

BARBERO, ALESSANDRO, *Lepanto. La battaglia dei tre imperi*, Laterza, Bari 2019.

BARBIERI, GIANFRANCO, *Esempi di predicazione popolare nel Settecento milanese attraverso alcuni documenti inediti*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, a c. di Antonio Acerbi e Massimo Marrocchi, Vita&Pensiero, Milano 1988, pp.120-149.

BARBLAN, GUGLIELMO, *Contributo alla biografia di G. B. Sammartini alla luce dei documenti*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXV (1962), pp. 15-27.

BARBLAN, GUGLIELMO, *Michelangelo Grancini a 300 anni dalla morte*, «Chigiana», VI (1971), pp. 3-34.

Barocco Padano 2, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 1999.

Barocco Padano 3. Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 2004.

Barocco Padano 4, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 2006.

Barocco Padano 7, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Milano 2009.

Barocco Padano 8, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Centro Studi Antoniani, Padova 2014.

Barocco Padano 9, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 2002.

- BARTESAGHI, PAOLO, *Giuseppe Parini nei Diari e nelle Raccolte di Giambattista Borroni*, in *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a c. di Massimo Prada e Giuseppe Sergio, Ledizioni, Milano 2017, pp. 287-298.
- BASSI, ADRIANO, *I Mozart in Italia*, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma 2006.
- BASSI, ADRIANO, *La musica in Lombardia nel 1700: salotti, teatri, associazioni*, Forni, Bologna 1992.
- BELLINA, ANNA LAURA, *Mitridate, Ruggiero e Lucio Silla. Tre allestimenti intorno a Parini*, in *L'amabil rito*, a c. Gaetano Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degrada e Fernando Mazzocca, Cisalpino, Milano 2001.
- BELLINI PIERPAOLO, *Michelangelo Grancini e la musica sacra del Seicento*, «Rivista internazionale di musica sacra», XIII (1992), pp. 288-398.
- BENZONI, RICCARDO, *San Napoleone. Un santo per l'impero*, Morcelliana, Brescia 2019.
- BERETTA, OTTAVIO, *Una nuova fonte della trattatistica musicale settecentesca: le "Regole per il contraponto del signor Fioroni, maestro di capela di Milano"*, LIM, Lucca 2010.
- BERNARDI, CLAUDIO, *Carnevale, Quaresima, Pasqua. Rito e dramma nell'età moderna*, Milano, Euresis Edizioni, 1995.
- BERNARDI, CLAUDIO, *Il teatro degli Angeli. La rappresentazione sacra barocca*, in *Barocco Padano* 9, pp. 7-35.
- BERNARDI, CLAUDIO, *Il tempo sacro. Entierro: riti drammatici del venerdì santo*, in *La scena della gloria*, a c. di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Vita&Pensiero, Milano 1995, pp. 585-620.
- BERNARDI, CLAUDIO, *La funzione della deposizione di Cristo il venerdì santo nella chiesa francescana di S. Angelo in Milano (sec. XVII)*, in «Medioevo e Rinascimento», IV (1992), pp. 245-256.
- BERNARDINI, RODOLFO, *Il sacro militare ordine di Santo Stefano papa e martire: ordine dinastico-familiare della casa Asburgo-Lorena*, Giardini editori e stampatori, Pisa 1990.
- BETTIN, IVANO, *Francesco Antonio Urlo, catalogo tematico delle opere*, in *Barocco Padano* 8, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 465-497.
- BETTIN, IVANO, *Galimberti e Paladini. Stato degli studi e catalogo della musica strumentale*, in *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2011, pp. 279-304.
- BETTIN, IVANO, *Rocco Longone e Guglielmo Schieppati organari della Cappella Ducale di Milano*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 263-72.
- BETTIN, IVANO, *Urlo, Francesco Antonio*, in DBI.
- BIANCONI, CARLO, *Nuova Guida di Milano*, Sirtori, Milano 1787.
- BIELLA, CORRADO, *Un musicista milanese del Seicento: Michelangelo Grancini*, in «Collectanea Historiæ Musicæ» II (1958), pp. 66-71.
- BIFERALI, FABRIZIO, *Serbelloni, Gabrio*, in DBI.

- BIZZARINI, MARCO, *Federico Borromeo e la musica. Scritti e Saggi*, Bulzoni Editore, Roma 2012
- BIZZARINI, MARCO, *La versione di Burney: modalità esecutive della musica sacra in Italia al tempo di Mozart*, in *La nostra musica di chiesa è assai differente*, a c. di Rosa Cafiero, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, SEDM, Roma 2018, pp. 9-24.
- BIZZARINI, MARCO, *Mottetti in Arcadia: per uno studio dell'imagerie poetico-musicale nel repertorio sacro d'inizio Settecento*, in *Barocco Padano 3*, a c. di Alberto Colzani, Maurizio Padoan e Andrea Luppi, A.M.I.S., Como 1999, pp. 247-66.
- BIZZARINI, MARCO, *Rusca, Claudia Francesca*, in DBI.
- BIZZARINI, MARCO, *Vinaccesi, Benedetto*, in DBI.
- BOGGIO, ENRICO, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, LIM, Lucca 2003.
- BOLCATO, VITTORIO – ZANUTELLI, ALBERTO, *Il fondo musicale dell'Archivio capitolare del Duomo di Vicenza*, EDT, Torino 1986.
- BONLINI, CLAUDIO, *Le Glorie della Poesia, e della Musica Contenute Nell'esatta Notitia de' Teatri della città di Venezia e nel Catalogo purgatissimo de' Drami Musicali Quivi sin'hora rapresentati con gli Auttori Della Poesia, e della Musica e con le Annotationi A suoi luoghi proprj*, [s.e.], Venezia [1730].
- BONOMELLI, MARINA, *Gli almanacchi milanesi del Settecento della Società Storica Lombarda*, «Archivio Storico Lombardo», CXXXVI (2010), pp. 305-330.
- BORELLA, PIETRO, *Evoluzione storica della liturgia e del culto eucaristico*, «Ambrosius», XLIII (1967), pp. 337-65.
- BORELLA, PIETRO, *Il rito ambrosiano*, Morcelliana, Brescia 1964.
- BORELLO, BENEDETTA, *Erba Odescalchi, Benedetto*, in DBI.
- BORGONOVO, GIANANTONIO – NAVONI, MARCO, *Il chiodo di Cristo. Storia di una Reliquia del Duomo di Milano*, BookTime, Milano 2016.
- BORRONI, BARTOLOMEO, *Il forastiere in Milano ossia Guida alle cose rare antiche e moderne della Città di Milano*, Pasquale Agnelli, Milano 1808.
- BORRONI, DANIELE – DONÀ, MARIANGELA, *Erba, Dionigi*, in NGMo.
- BOSATRA, BRUNO MARIA, *Il cardinale Carlo Gaetano Gaisruck. Profilo di un prelato carinziano sulla cattedra di Sant'Ambrogio*, «Storia in Martesana», XIII (2022), pp. 1-6.
- BOSATRA, BRUNO MARIA, *Visti da Vienna. L'Europa fra Sei e Settecento secondo gli "Avvisi italiani ordinarii e straordinarii"*, [s.e.], Milano 2019.
- Breve Metodo per fondatamente, e con facilità apprendere il Canto Fermo. Diviso in tre Libri. Nel primo si pongono brevemente le Regole del medesimo Canto, con il modo di praticarle. Nel secondo il modo di Cantare l'Hore Canoniche, all'uso Franciscano e Romano. Nel terzo si pone l'Officio in Canto di tutta la Settimana Santa. Del padre F. Fabricio Tettamanzi de Milano Predicatore de' Minori Osservanti. Dedicato al Rev.mo Padre D. Giovanni Abbiati Priore*

dell'Insigne Monastero della Certosa presso Pavia, e Visitatore Generale della Lombardia, Federico Agnelli, Milano 1686.

Breve metodo per apprendere fondatamente e con facilità il canto fermo. Diviso in tre libri, nel primo si pongono brevemente le regole del medesimo canto, con il modo di praticarle: nel secondo, il modo di cantare l'Ore Canoniche; nel terzo, si pone l'ufficio in canto di tutta la Settimana Santa. Del padre f. Fabrizio Tettamanzi da Milano predicatore de minori osservanti, Beniamino Sirtori, Milano 1756.

Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepisc. jussu editum, et novissime Benedicti card. Odescalchi archiepiscopi auctoritate recognitum, Beniamino Sirtori, Milano 1731.

Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepisc. jussu editum, et novissime Joseph card. Archinti archiepiscopi auctoritate recognitum, Beniamino e fratelli Sirtori, Milano 1700.

Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepisc. jussu editum, et novissime Joseph card. Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum, Giovanni Battista Sirtori, Milano 1760.

Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepisc. jussu editum, et novissime Joseph card. Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum, Giovanni Battista Sirtori, Milano 1764.

Breviarium Ambrosianum sancti Caroli cardinalis archiepiscopi jussu editum, Joseph cardinalis Puteobonelli Archiepiscopi auctoritate recognitum et denuo impressum, Galeazzi, Milano 1782.

Breviarium ambrosianum Sancti Caroli cardinalis archiepiscopi jussu editum Caroli Cajetani Comitis de Gaisruck archiepiscopi auctoritate recognitum et denuo impressum. pars vernalis a dominica septuagesima usque ad pascha resurrectionis, Agnelli, Milano 1823.

Breviarium ambrosianum S. Carolo archiepiscopo editum Carolo Cajetano cardinali gaisruchio archiepiscopo denuo impressum, Bernardoni, Milano 1830.

BRILLI, ATTILIO, *Le vie del Grand Tour*, Il Mulino, Bologna 2025.

BROWING, REED, *New Views on the Slesian Wars*, «Journal of Military History», LCIX-2 (2005).

BRUSA, GIONATA, *Influssi ambrosiani nella tradizione liturgico-musicale di Vercelli*, «Studi gregoriani», XXXIV (2018), pp. 37-73.

BUGATTI, GIOVANNI GIACOMO, *Distinto ragguaglio dell'origine, e stato presente dell'Ottava Meraviglia del Mondo, o sia della gran Metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano*, Carlo Federico Gagliardi, Milano 1694.

BUSNELLI, MARIELLA, *Notizie inedite su Giovanni Maria Marchi (1689-1740)*, «Fontes Artis Musicae», XXXI-4 (1984), pp. 233-39.

BURATTI MAZZOTTI, ADELE, *Clelia Grillo Borromeo Arese: una femme savante del Settecento milanese nelle carte dell'archivio di famiglia*, Cattaneo Editore, Annone Brianza 2020.

BURNEY, CHARLES, *The present State of Music in France and Italy or The journal of a tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a general history of music*, Becket, Londra 1773.

BUSSI, FRANCESCO, *Piacenza. Archivio del Duomo. Catalogo del fondo musicale*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1967.

CAFIERO, ROSA, *Artigiani e Artisti. Lo status sociale dei musicisti nei secoli XVIII e XIX*, LIM, Lucca 2025.

CAFIERO, ROSA, *Un kammerdiener per l'Arciduca Ferdinando: Vàclav Pichl (1741-1805)*, in *La corte asburgica a Milano. Protagonisti, istituzioni e cultura artistica*, a c. di Paola Cordera, Centro di Documentazione delle Residenze Reali lombarde, Monza 2022, pp. 193-212.

CALLOWAY, COLIN, *The Scratch of a Pen: 1763 and the Transformation of North America*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

CANEVESE, PADRE ANGELICO DI MILANO, *Il Giardino di Milano, ovvero Descrizione dell'insigne Apparato fatto nella Chiesa de Padri Riformati del Giardino di Milano per la Festa della Canonizzazione di Santo Giovanni di Capistrano e di S. Pasquale Baylon*, Federico Francesco Malatesta, Milano 1691.

CANOSA, ROMANO, *Milano nel Seicento: grandezza e miseria nell'Italia Spagnola*, Mondadori, Milano 1993.

CANTÙ, CESARE, *Storie minori*, Unità Tipografica Editrice, Torino 1864.

CANTÙ, IGNAZIO, *Quattro giorni in Milano e suoi Corpi Santi*, Antonio Vallardi, Milano 1852.

Capitoli piacevoli per la n. d. la signora marchesa Laura Merlini nel vestirsi da essa l'abito religioso nel nobilissimo Monistero di S. Chiara in Forlì l'anno 1757. co' nomi di suor Francesca Teresa Diana Maria Anna Luigia, Achille Marozzi, Forlì 1759.

CAPRA, CARLO, *"I cenci e l'oro". Ricchezza e povertà nella Milano di Parini*, in *L'amabil rito*, a. c. di Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degradà e Fernando Marcocchi, Cisalpino, Milano 2001, vol. I, pp.31-44.

CAPUTO, MARGHERITA, *L'insegnamento del mandolino nei Collegi dei Nobili di Milano*, in *Il mandolino a Milano e in Lombardia nei secoli XVIII e XIX*, a c. di Ugo Orlandi e Tiziano Rizzi, Associazione Orchestra di Mandolini e chitarre 'Città di Brescia', Brescia 2023, pp. 85-100.

CAPUTO, MICHELE CARLO, *Annuario generale della Musica*, Napoli, De Angelis 1875.

Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola, a c. di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2007.

Carlo Prati costruttore di organi nel Seicento tra Lombardia e Trentino, a c. di Illic Colzani, Andrea Rovi e Oscar Tajetti, [s.e.], [s.l.] 2002.

CARONE, ENRICO, *Brusa, Giovanni Francesco*, in DBI.

CARPANI GIUSEPPE, *Le Haydine*, Candido Buccinelli, Milano 1812.

CARPANI, GIUSEPPE, *Lettera critica (seconda e ultima) del sig. Giuseppe Carpani al Direttore di questa Biblioteca intorno l'Essai sur l'histoire de la musique en Italie depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, par M. le comte Grég. Orloff, sénateur de l'Empire Russe*, «Biblioteca Italiana», XXX-3 (1823), pp. 1-32.

CARPANI, ROBERTA, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei "theatri di Lombardia"*, Vita&Pensiero, Milano 1998.

CARPANI, ROBERTA, *Le feste e la città in età moderna: culture, drammaturgie e continuità a Milano nel primo Seicento*, Educatt, Milano 2000.

CARPANI, ROBERTA, *Pratiche teatrali del patriziato e dei nobili a Milano*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a c. di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanolonghi, Vita&Pensiero, Milano 2008, vol. I, pp. 375-432.

CARPANI, ROBERTA, *Valenze sceniche e aperture drammaturgiche nell'attività dell'Accademia dei Faticosi*, «Studia Borromaica», XIII (1999), pp. 161-202.

Carteggio di Pietro e Alessandro Verri, a c. di Sara Rosini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008.

CASADEI TURRONI MONTI, MAURO, *Lettere dal fronte ceciliano. Le visioni di don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena*, Olschki, Firenze 2011.

CASATI, GIUSEPPE, *Collezione delle iscrizioni lapidarie poste nei cimiteri di Milano dalla loro origine all'anno 1845*, Tipografia di Giovanni Tamburini, Milano 1848.

CASTIGLIONE, GIAMBATTISTA, *Istoria delle Scuole della Dottrina Cristiana fondate in Milano e da Milano nell'Italia ed altrove propagate*, Cesare Orena, Milano 1800.

CASTIGLIONE, GIAMBATTISTA, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, Pietro Lancellotti 1759.

CATTANEO, ENRICO, *Prete Camillo Perego ed il canto ambrosiano*, in *La parrocchia scomparsa di S. Vito al Pasquiolo*, Convento dei Servi di S. Carlo, Milano 1966, pp. 1-13.

CATTANEO, NICOLÒ EUSTACHIO, *La frusta musicale*, Luigi Pirola, Milano 1836.

CATTORETTI, ANNA, *1771-1773: gli ultimi quintetti per archi di Giovanni Battista Sammartini, i primi di Luigi Boccherini*, «Chigiana», XLIII (1986), pp. 193-230.

CAVALLO, PAOLO, *I mottetti sacri su testo latino di Giovanni Maria Brusasco (c. 1685-1772)*, «Bollettino Storico Vercellese», XLIX (2020), pp. 153-74.

CAVALLO, PAOLO, *Testori, Carlo Giovanni*, in DBI.

CAVALLO, PAOLO, *Tra stile concertato e stile pieno. I salmi di Giovanni Ambrogio Bissone, Giovanni Antonio Costa e Giovanni Maria Brusasco nella prima metà del Settecento*, «Bollettino Storico Vercellese», XLVII (2018), pp. 95-122.

CAVALLO, PAOLO – SILANO, DENIS, *La musica nella Cattedrale di Vercelli*, Società Storica Vercellese, Vercelli 2022.

CAVANNA, LUCIO – GORLA, GIORGIO, *Disordini, superstizioni e abusi a Vignate e nei paesi della Martesana al tempo di San Carlo Borromeo*, «Storia in Martesana», I (2008), pp. 1-52.

CELIDONIO, CARLO, *Relazione della venuta e dimora in Milano delle Altezze Reali della Serenissima Maria Teresa Arciduchessa d'Austria, Gran-Duchessa di Toscana, e del Serenissimo Francesco III, Duca di Lorena, e di Bar, Gran-Duca di Toscana ec. col suo serenissimo fratello principe Carlo di Lorena nel mese di Maggio dell'anno 1739*, Malatesta, Milano 1739.

CERÙ, DOMENICO AGOSTINO, *Cenni storici dell'insegnamento della musica in Lucca*, Tipografia Giusti, Lucca 1871.

CHIAVARONE, LUIGI, *Francesco Rossi I-II-III... Quanti?*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a c. di Sergio Martinotti, Vita&Pensiero, Milano 2002, pp. 45-76.

CHIRICO, FABRIZIO, *Parola e musica in scena: l'oratorio musicale a Milano tra il 1715 e il 1780*, «Comunicazioni sociali», XXII-2/3 (2001), pp. 331-443.

CHURGIN, BATHIA, *Sammartini, Giuseppe*, in NGMo.

CICCAGLIONE BADI, CRISTINA, *Fioroni, Giovanni Andrea*, in BDI.

CIVELLI, LUCA, *Gaetano Piazza maestro di cappella a Milano*, in *Antonio Brioschi e lo stile del Settecento lombardo*, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2011, pp. 169-77.

Clelia Grillo Borromeo Arese: un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica, a c. di Dario Generali e Andrea Spiriti, Olschki, Firenze 2011.

COLI, ANTONIO, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, Ricordi, Milano 1834.

COLLARILE, LUIGI - DE LUCA, MARIA ROSA (ET AL.), *Geografie sonore. Il suono come elemento dello spazio urbano nell'Italia dell'età moderna*, in *Città e ambiente nell'era dell'antropocene e della globalizzazione*, a c. di Salvatore Adorno e Raffaele Milani, AISU, Torino 2020, pp. 5-18.

COLLARILE, LUIGI, *Fioroni nel fondo del monastero benedettino di Einsiedeln. Indagini sulla trasmissione e recensione*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 213-44.

COLLARILE, LUIGI, *Giovanni Legrenzi e il concorso per il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano (1669)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XL (2005), pp. 19-83.

COLLARILE, LUIGI, *Reminiscenze milanesi nel Requiem in Re minore KV 626 di Mozart?*, in *La nostra musica di chiesa è assai differente*, a c. di Rosa Cafiero, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, SEDM, Roma 2018, pp. 161-206.

Confraternite: Fede e Opere in Lombardia dal Medioevo al Settecento, a c. di Danilo Zardin, Stefania Buganza e Paolo Vanoli, Scalpendi, Milano 2011.

Constitutiones, et decreta sex prouincialium Synodorum Mediolanensium. Quas Carolus Borrbomæus habuit. Ab anno domini 1565. vsque ad annum 1572. Pio 4. Pio 5. & Gregorio 13. Summis pontificibus. Hoc volumine, [...] præmissis unicuique titulo summarijs contexta. Per Dominicum Zucchinettum à Suna, Instructionibus ecclesiasticæ fabricæ, & suppellectilis suis locis, pro materiæ, quæ in eis tractatur, ratione, diuerso charactere adiunctis. Adiunctis in calce constitutionibus pontificijs, quarum in ipsis Concilijs mentio fit. Indice quoque rerum, & materiarum omnium ipsis Synodis, & instructionibus contentarum copiosissimo. Tractatu, de cura pestilentia: inter decreta Concilij Quinti Prouincialis inserto separatim post ipsum indicem collocato, Francesco di Francesco Senese, Venezia 1598.

CONT, ALESSANDRO, *Giovin signori. Apprendisti del gran mondo nel Settecento italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2017.

CONTINI, FERDERICO, *Bartolomeo Carlo Torre*, DBI.

COPPA, SIMONETTA, *L'oratorio teatino dell'Immacolata a Milano. Profilo storico e artistico*, «Regnum Dei. Collectanea theatina», XXXIV (1978), pp. 83-101.

CREMONINI, CINZIA, *Alla corte del governatore: feste, riti e cerimonie a Milano tra XVI e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2010.

CREMONINI, CINZIA, *La diaristica milanese tra Sette e Ottocento nelle opere di G. B. Borroni, D. A. Minola e L. Mantovani: alcune considerazioni*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», XII (2016), pp. 337-50.

CREMONINI, CINZIA, *Le vie della distinzione. Società, potere e cultura a Milano tra XV e XVIII secolo*, Educatt, Milano 2012.

CREMONINI, CINZIA, *Pallavicino, Gian Luca*, in DBI.

CREMONINI, CINZIA, *Ritratto politico cerimoniale con figure: Carlo Borromeo Arese e Giovanni Tapia, servitore gentiluomo*, Bulzoni, Roma 2008.

CRISPINO, GIUSEPPE, *Trattato della Visita Pastorale utilissimo à Prelati, e à Sudditi Ecclesiastici, Secolari, e Regolari. Nel quale si dà il modo facile di Visitare, e di essere visitati, e di eseguire i decreti della Visita*, Domenico Antonio Ercole, Roma 1695.

Cronaca milanese in un epistolario del Settecento: le lettere di Giuseppe De Necchi Aquila a Giovan Battista Corniani (1779-1782), a c. di Rosy Candiani, Laterza, Bari 1988.

DA CASORATE SEMPIONE, ARSENIO, *Vita del ven. padre Giuseppe Piantanida da Ferno cappuccino, primo propagatore delle sante Quarant'ore e apostolo della Controriforma*, Arti Grafiche Setti, Milano 1965.

Dai Conservatori al Collegio: l'insegnamento della musica a Napoli fra Sette e Ottocento, a c. di Rosa Cafiero, LIM, Lucca 2023.

DALMONTE, ROSSANA, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, Forni, Bologna 1969.

D'AMBRA, LUCIO, *Il poeta in mezzo alla cipria: Giuseppe Parini*, Zanichelli, Bologna 1940.

D'ANGELO, GIUSEPPE, *L'ordine mauriziano: vicenda ed esiti giuridici: ecclesiasticità, genetica e laicizzazione dei fini*, Aracne, Roma 2007.

DAOLMI, DAVIDE, *Il ballo negli allestimenti settecenteschi del collegio imperiale Longone di Milano*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma*, a c. di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1996, pp. 3-86.

DAOLMI, DAVIDE, *Magni, Paolo*, in DBI.

DA S. CLAUDIA, GIOVANNI BARTOLOMEO, *Lustri storici de' Scalzi Agostiniani eremiti della congregazione d'Italia e Germania*, Francesco e Fratelli Vigoni, Milano 1700.

DE CASTRO, GIOVANNI, *Milano nel Settecento*, Fratelli Dumolard, Milano 1887.

DE FRANCESCO, ANTONIO, *26 maggio 1805. Bonaparte incoronato in Duomo*, Laterza, Bari 2010.

DELAMÉA, FRÉDÉRIC, *La Silvia, RV 734: ombres et lumières sur l'opéra milanais de Vivaldi*, «Studi Vivaldiani», I (2001), pp. 27-116.

DELLABORRA, MARIATERESA, *Fioroni accademico e maestro alla Metropolitana tra Milano e Bologna*, «Quadrivium» III-2 (1992), pp. 61-91.

DELLABORRA, MARIATERESA, *Fioroni, Gianandrea*, in NGMo.

DELLABORRA, MARIATERESA, *Giovanni Andrea Fioroni (1716-1778) e un suo mottetto a otto voci*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», IV (1987), pp. 412-77.

DELLABORRA, MARIATERESA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 2000.

DELLABORRA, MARIATERESA, *Il sacro sconosciuto: inediti sammartiniani a Vimercate*, «Fonti Musicali Italiane», VI (2001), pp. 7-19.

DELLABORRA, MARIATERESA, *La musica sacra del XVIII secolo in area milanese. Aspetti e stili*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV (1999), pp. 67-90.

DELLABORRA, MARIATERESA, *Le cappelle musicali della pieve di Vimercate in età barocca*, in *Barocco Padano 2*, a c. di Alberto Colzani, Maurizio Padoan e Andrea Luppi, A.M.I.S., Como 1998, pp. 363-84.

DELLABORRA, MARIATERESA, *Quattro sonate per cembalo di Giovanni Andrea Fioroni, musicista "metropolitano"*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», III (1993), pp. 457-63.

DELLABORRA, MARIATERESA, *Rolla, Alessandro*, in DBI.

DELLABORRA, MARIATERESA, *«Sei parti de' più virtuosi di Milano»: I salmi concertati di Vimercate*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 167-90.

DELLABORRA, MARIATERESA, *Storia delle cappelle musicali in Vimercate tra 16 e 19 secolo*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XIX/2 (1998), pp. 67-94.

DELLABORRA, MARIATERESA – FARINA, MARIA CECILIA, *Il fondo musicale del Duomo di Pavia. Catalogo, studi e documenti (XVI-XVIII secolo)*, IBIMUS, Roma 2013.

DE LALANDE, JEROME, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les Années 1765 & 1766*, Desaint, Parigi 1769.

DE LA MOTTRAYE, AUBRY, *Voyages en Europe, Asie et Afrique*, Johnson & Van Duren, L'Aia 1727.

DELPERO, DASCIA, *Il "Giornale enciclopedico di Milano" (1782-1797) e la "Gazzetta enciclopedica di Milano (1780-1802): due fonti per la storia della musica milanese*, «Fonti Musicali Italiane», IV (1999), pp. 55-111.

DE ROGISSART, ALEXANDRE, *Les délices d'Italie*, Pierre Vanden, Leida 1709.

DE SETA, CESARE, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2014.

DESSI, PAOLA, *L'organaria bresciana a servizio delle corti. Le commissioni principesche a Facchetti e Antegnati*, «Philomusica online», XV (2016), pp. 811-27.

Dizionario biografico dei Parmigiani, a c. di Roberto Lasagni, PPS, Parma 1999, vol. III.

DONÀ, MARIANGELA, *La musica nelle biblioteche di Milano*, Tipografia Allegretti di Campi, Milano 1963.

DONÀ, MARIANGELA, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Olschki, Firenze 1961.

DONÀ, MARIANGELA - BORRONI, DANIELE, *Erba, Dionigi*, in NGMo.

DONATI, PIERPAOLO, *Corpus dei Documenti sulla manifattura degli organi in Italia dal XIV al XVII secolo: III Documenti dal 1481 al 1499*, «Informazione organistica», XXVI-1 (2014), pp. 67-132.

DUBOWY, NORBERT, *Lonati, Carlo Ambrogio*, in DBI.

DUBOWY, NORBERT, *Lonati, Carlo Ambrogio*, in NGMo.

DUFFY, CHRISTOPHER, *The Military Experience in the Age of Reason*, Wordsworth Editions Ltd., Hertfordshire 1998.

Edizioni pavesi del Seicento 1631-1700, a c. di Luisa Erba, Elisa Grignani e Carla Mazzoleni, Cisalpino, Milano 2003.

Elenco dei benefattori degli Ospedali Fatebenefratelli in Milano, Tipografia A. Lombardi, Milano 1888.

FERTONANI, CESARE, *Aspetti della musica strumentale a Milano nel secondo Settecento*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a c. di Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degrada e Fernando Mazzocca, Cisalpino, Milano 2000, pp. 859-85.

FERTONANI, CESARE, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1998.

FERTONANI, CESARE, *La sinfonia "milanese" e la sociabilità nella Lombardia del Settecento: prospettive per una ricerca*, in *Turismo musicale: Storia, Geografia, Didattica*, a c. di Rosa Cafiero, Guido Lucarno, Raffaella Gabriella Rizzo, Gigliola Onorato, Pàtron, Bologna 2020, pp. 50-60.

FERTONANI, CESARE, *La sinfonia "milanese". Il contributo allo sviluppo di un 'nuovo' stile strumentale*, in *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2011, pp. 17-44.

FERTONANI, CESARE, *Sammartini, Giovanni Battista*, in DBI.

FERTONANI, CESARE, *Sammartini, Giuseppe*, in DBI.

FÈTIS, FRANCOIS JOSEPH, *Curiosità storiche della musica in Italia, Germania, Francia ed Inghilterra*, Paolo Ripamonti Carpano, Milano 1833.

FLORIO, PATRIZIA, *La produzione degli editori Carulli (1822-1832)*, «Fondi Musicali Italiane», II (1997), pp. 64-96.

FORCELLA, VINCENZO, *Chiese e Luoghi Pii soppressi in Milano dal 1766 al 1808*, «Archivio Storico Lombardo», VI (1889), pp. 646-64.

FORCELLA, VINCENZO, *Iscrizioni delle Chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Giuseppe Prato, Milano 1893.

FORCELLA, VINCENZO, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, Milano, Giuseppe Prato, 1892, vol. X.

FORCELLA, VINCENZO, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Max Kantorowicz editore, Milano 1895.

FORNARI, GIACOMO, *Manfredini, Vincenzo*, in DBI.

FORNARI, GIUSEPPE, *Cronica del Carmine di Milano eretto in Porta Comasca*, Carlo Federico Gagliardi, Milano 1685.

FRATTALI, ARIANNA, *La questione delle devozioni a Milano nel Settecento: aspetti performativi, normativi e sociali*, in *Giustizia e ingiustizia a Milano fra Cinque e Settecento*, a c. di Annamaria Cascetta e Danilo Zardin, Bulzoni, Roma 2016, pp. 383-401.

FRATTALI, ARIANNA, *Tra rito e performance: La “regolata devozione” milanese nel Settecento*, in «Mantichora», V (2025), pp. 38-47.

FUBINI, ENRICO, *Charles Burney, Viaggio musicale in Italia*, EDT, Torino 2013.

FÜSSEL, MARIAN, *La guerra dei sette anni*, Il Mulino, Bologna 2013.

GABANIZZA, CLARA, *Brambilla, Paolo*, in DBI.

GABBRIELLI, MICHELANGELO, *Giuseppe Golinelli (1685-1754). Profilo biografico*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», I (1997), pp. 1-160.

GADDINI, SILVIA, *Ambrogio Minoja*, in DBI.

GALESÌ, DANIELA, *La riforma della musica sacra a fine Ottocento*, LIM, Lucca 2018.

GALLAZZO, ALBERGO, *La scuola organaria piemontese*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1994.

GARBINI, LUIGI, *Una musica tutta per sé. La musica sacra non esiste*, Giampiero Casagrande editore, Lugano-Milano 2021.

GARLATI GIUGNI, LOREDANA, *Molto rumore per nulla? L'abolizione della tortura tra cultura universitaria e illuminismo giuridico: le note critiche di Antonio Giudici a Dei delitti e delle pene*, in *Formare il giurista. Esperienze nell'area lombarda tra sette e ottocento*, a c. di Maria Gigliola di Renzo Villata, Giuffrè, Milano 2004, pp. 263-322.

Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale “Niccolò Paganini”, a c. di Salvatore Piantacuda, Istituto editoriale italiano Milano 1966.

GERVASONI, CARLO, *Carteggio Musicale di Carlo Gervasoni con diversi suoi amici professori e maestri di cappella*, Pietro Agnelli, Milano 1804.

GERVASONI, CARLO, *Nuova Teoria di Musica ricavata dall'odierna partica*, Blanchon, Parma 1812.

GETZ, CHRISTINE, *L'altare mariano nella Milano della controriforma e la Donna vestita di sole (1602)*, in *Barocco Padano 3*, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S, Como 1999, pp. 83-101.

GETZ, CHRISTINE, *Mary, music and meditation: sacred conversations in post-Tridentine Milan*, Indiana University Press, Bloomington 2013.

GETZ, CHRISTINE, *Music in the collective experience in sixteenth-century Milan*, Ashgate, Burlington 2005.

GIULIANI, MARZIA, *Le "Antichità di Milano": una descrizione della città alla fine del Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma 2011.

GIUSSANI, GIOVANNI PIETRO, *Libro delle Sette Chiese. Nel quale si discorre delle cause di questo santo istituto, e si descrivono le vite de' Santi titolari di queste Sette Chiese di Milano, con la nota de' corpi Santi, che sono in ciascuna, & il modo di orare in esse*, Pacifico Pontio, Milano 1593.

GHIELMI, LORENZO, *Alcuni elenchi di organi ed appunti su organari di area milanese tra XVI e XVIII secolo*, «L'Organo», XXV (1987), pp. 73-96.

GHIELMI, LORENZO, *Contributo per una storia degli organi del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in Milano*, «L'Organo», XXII (1984), pp. 3-22.

GHIELMI, LORENZO, *I Valvassori: Organari milanesi*, in *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*, Pàtron, Bologna 2001, pp. 247-71.

GHIELMI, LORENZO, *L'attività degli Antegnati nel Milanese*, in *Studi e Documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Pàtron, Bologna 1995.

GHINZONI, PIETRO, *La colonna di Porta Vittoria in Milano*, «Archivio Storico Lombardo», IV (1887), pp. 83-149.

GANI, PAOLO, *L'Organo, e particolarmente del grandioso organo di S. Colombano e del di lui autore Adeodato Bossi-Urbani*, Wilmant e figli, Lodi 1843.

GIALDRONI, TERESA MARIA – SCIOMMERI, GIACOMO, *Saggi, monarchi ed eroi nella cantata per basso*, Istituto italiano per la Storia della Musica, Roma 2023, pp. 7-22.

GIANTURCO, CAROLYNE, *Caterina Assandra, suora compositrice*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a c. di Andrea Luppi, Alberto Colzani e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 1988, pp. 117-27.

Giardino istorico lodigiano, o sia istoria sacro-profana della città di Lodi e suo distretto, Giuseppe Marelli, Milano 1732.

Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environment, a c. di Anna Cattoretti, Brepols, Turnhout 2004.

GIUGGIOLI MATTEO, *Negri, Antonio*, in DBI.

GIULINI, ALESSANDRO, *Il Collegio Cavalieri in Parabiago*, Oliva&Somaschi, Milano 1907.

GIULINI, GIORGIO, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano*, Giambattista Bianchi, Milano 1760.

Gli istituti scientifici, letterari ed artistici di Milano. Memorie pubblicate per cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo congresso storico italiano II di settembre MDCCCLXXX, Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1880.

GONZAGA, LUIGIA MARIANA, *Vita della ven. madre Angelica Giovanna Visconte Borromea, Madre Professa nel Monastero dell'Apostolo S. Paolo di Milano*, Stamperia Mancini, Roma 1673.

GOZZA, PAOLO, *Pietro Verri teorico delle arti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017.

- GRECO, GAETANO, *Benedetto XIV*, Salerno editrice, Roma 2011.
- GRUHUN, WILFRIED, *Esser, (Karl?) Michael, Ritter von*, in NGMo.
- GUALDO PRIORATO, GALEAZZO, *Relatione della città e stato di Milano sotto il governo dell'Eccellentissimo Sig. Don Luigi de Guzman Ponzè di Leone*, Ludovico Monza, Milano 1666.
- GUBETTA, GIACOMO MARIA, *Craveggia, comune della Valle Vigezzo*, Tipografia Porta, Domodossola 1878.
- Guida statistica della provincia di Milano per l'anno 1850*, Milano, Pirola 1850.
- GULLINO GIUSEPPE, *Galeazzo Gualdo Priorato*, in DBI.
- HANSELL, SVEN, *Bagliani, Carlo*, in NGMo.
- HANSELL, SVEN, *Fiorè, Stefano Andrea*, in NGMo.
- HANSELL, SVEN, *Fioroni, Gianandrea*, in NGMo.
- HANSELL, SVEN, *Hasse, Johann Adolph*, in NGMo.
- HANSELL, SVEN, *Vignati, Giuseppe*, in NGMo.
- HEGER, SIMONETTA, *Giuseppe Vallaperti (1756-1814). Storia di un musicista melzese*, Comune di Melzo, Melzo 1999.
- HILL, JOHN WALTER, *Visconti, Gasparo*, in NGMo.
- HIRSHBERG, JEHOASH – MCVEIGH, SIMON, *The Italian solo Concerto, 1700-1760. Rhetorical Strategies and Style History*, The Boydell Press, Rochester 2004, pp. 267-78.
- HIRSHBERG, JEHOASH – MCVEIGH, SIMON, *The 'Virtuosi Instrumenti' and the Milanese Concerto in the Early Eighteenth Century*, in *Giovanni Battista Sammartini and his Environment*, a c. di Anna Cattoretti, Brepols, Turnhout 2004, pp. 203-44.
- IESUÈ, ALBERTO, *Gasparini, Francesco e Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo Convegno internazionale. Camaiore, 29 settembre-1 ottobre 1978*, a c. di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Olschki, Firenze 1981.
- IESUÈ, ALBERTO, *Grancini, Michelangelo*, in DBI.
- Il Caffè 1764-1766*, a c. di Gianni Francioni e Sergio Romagnoli, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- Il cieco indovino, o' sia Almanaco sopra l'anno 1717. Oue sono notati li santi correnti a giorno per giorno, le solennità principali, le fontioni, che si fanno, le stationi, le quarant'hore, & le oblationi della città*, Eredi Maietta, Milano 1717.
- Il Duomo di Milano: Dizionario storico, artistico e religioso*, a c. di Angelo Majo, NED, Milano 1986.
- Il Forastiere a Milano. Almanacco per l'anno 1769*, Mazzucchelli, Milano 1769.
- I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, a c. di Claudio Sartori, Bertola&Locatelli, Cuneo 1990-1994 (7 voll.).

Il Ritratto di Milano diviso in tre libri colorito da Carlo Torre, Canonico dell'insigne Basilica degli Apostoli, e Collegiata di San Nazaro [...] Edizione seconda ammendata in più luoghi, ed accresciuta, Agnelli, Milano 1714.

Il Sagramento eucaristico raffigurato nelle seguenti misteriose comparse del vecchio e del nuovo testamento per la processione del Corpus Domini nel Reale Castello di Milano il Giovedì 2 Giugno 1763, Giuseppe Maganza, Milano 1763.

I maestri di cappella del Duomo di Vercelli (sec. XVI...XIX). Manoscritti musicali inediti della cappella eusebiana. Catalogo, a c. di Dante Destefanis, Rotary Club Vercelli, Vercelli 1983.

I monasteri femminili come centri di cultura fra rinascimento e barocco, a c. di G. Pomata e G. Zarri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005.

In occasione, che la ven. congregazione de' lavoranti stampatori de' libri, ed altri ascritti alla medesima, eretta sotto il titolo della Divina Sapienza, si aggrega alla ven. confraternita de' Santi Ambrogio e Carlo nella chiesa di Santa Lucia in Porta Nuova, il giorno dell'Ascensione di Nostro Signore, l'Anno 1752, 11 Maggio, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1752.

Instructionum fabricæ, et supellectiles ecclesiasticæ libri II. Caroli S. R. E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali Decreto editi ad provincie Mediolanensis usum, Pacifico Ponzio, Milano 1577.

INZAGHI, LUIGI, *Giambattista e Giuseppe Sammartini di Georges de Saint-Foex*, in *La musica a Milano*, in *Lombardia e oltre*, a c. di Sergio Martinotti, Vita&Pensiero, Milano 2002, pp. 143-62.

INZAGHI, LUIGI – PREFUMO, DANILO, *Giambattista Sammartini: primo maestro della sinfonia (1700-1775)*, EDA, Torino 1996.

Itinera italica I. Diari romani dal monastero di San Gallo, a c. di Peter Erhart e Luigi Collarile, Stiftsarchiv St. Gallen – Folio Verlag, Bolzano-Vienna 2015.

Itinera italica II. Diari romani dal monastero di San Gallo, a c. di Peter Erhart e Luigi Collarile, Stiftsarchiv St. Gallen – Folio Verlag, Bolzano-Vienna 2016.

JENKINS, NEWELL – CHURGIN, BATHIA, *Ho trovato il padre dello stile di Haydn*, «Chigiana», XXXII (1975), pp. 373-77.

JENKIS, NEWELL – CHURGIN, BATHIA, *Thematic catalogue of the works of Giovanni Battista Sammartini: orchestral and vocal music*, Harvard University Press, Cambridge 1976.

KENDRICK, ROBERT L., *Assandra, Caterina*, in NGMo.

KENDRICK, ROBERT L., *Celestial sirens: nuns and their music in early modern Milan*, Clarendon Press, Oxford 1996.

KENDRICK, ROBERT L., *Cozzolani, Chiara Margherita*, in NGMo.

KENDRICK, ROBERT L., *I mottetti di Claudia Rusca*, in *Barocco Padano 3*, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 1999, pp. 425-56.

KENDRICK, ROBERT L., *The sounds of Milan 1585-1650*, Oxford University Press, Oxford 2002.

KINTZEL, ROBERT, *Vivaldi's Lost Exodus and Epiphany Oratorios. 2. L'Adorazione delli Tre Re Magi al Bambino Gesù nella capanna di Betlemme, RV 645*, «Studi vivaldiani», VII (2007) pp. 53-108.

La formazione musicale nel Meridione d'Italia fra Viceregno e Regno, a c. di Rosa Cafiero e Paologiovanni Maione, Turchini edizioni, Napoli 2022.

La Galleria delle stelle, Gaetano Motta, Milano 1775.

La galleria delle stelle aperta alla nobiltà d'Italia dall'astronomo lombardo. Almanacco per l'anno 1722, Agnelli, Milano 1722.

La Gazzetta di Milano 1769, a c. di Arnaldo Bruni, Ricciardi, Milano-Napoli 1981, pp. XI-LXX.

La lingua panegirista del cuore. Panegirico in onore del B. Giovanni Nepomuceno recitato nella regia imperiale cappella di Santa Maria della Scala alla presenza dell'eccellentissimo signor conte Gerolamo Colloredo capitano generale, e governatore per S.M.C., e C. dello Stato di Milano & C. nel dì 29. maggio 1725 dal molto reverendo prete Tommaso Gipponi dottore di S. Teologia, e curato di S. Martino in Nosiggia di Milano, accademico fra li faticosi il considerato. E dedicato al sudetto eccellentissimo signore dalli nazionali tedeschi, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1725.

La musica a Milano, in Lombardia e oltre, a c. di Sergio Martinotti, vol. I, Vita&Pensiero, Milano 1996.

La musica a Milano, in Lombardia e oltre, a c. di Sergio Martinotti, vol. II, Vita&Pensiero, Milano 2000.

La musica come geografia: suoni, luoghi e territori, a c. di Elena Dell'Agnese e Massimiliano Tabusi, Società Geografica Italiana, Roma 2016.

La musica degli angeli. Bernardino Zenale e la cantoria di Santa Maria di Brera. Un dono, un ritorno, Marsilio, Venezia 2021.

La musica sacra nella Milano del Settecento, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014.

LANDINI, GIANCARLO, *Cossoni, Carlo Donato*, in DBI.

LANFRANCHI, ARIELLA, *Buini, Giuseppe Maria*, in DBI.

LANFRANCHI, ARIELLA, *Casati, Gasparo*, in DBI.

L'anno del Giubileo 1750. Giornale sacro-istorico di Milano. Dove sul corso delle quarant'ore, si notano le cose in ogni chiesa più memorabili, con l'idea di continuare per questa via a spargere lumi, e semi della patria erudizione, Pietro Malatesta, Milano 1750.

La nostra musica di chiesa è assai differente, a c. di Rosa Cafiero, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, SEdM, Roma 2018.

L'Antiquario milanese che serve d'interprete al nazionale ed al forastiero. Almanacco per l'anno 1779, Gaetano Motta, Milano 1779.

La pellegrina celeste. Almanacco sopra l'anno 1774 nel quale con discorsi Eterei Celesti, Astronomici Letterali Fisici Naturali, vi sono le variazioni del tempo, ed altri Presaggi: L'ora dell'ingresso della Luna ne' segni del Zodiaco: Le annuali configurazioni de' Pianeti [...] Il tempo idoneo alle opere dell'Agricoltura. Con li Santi correnti a giorno per giorno, le Stazioni, e le Santiss. 40 Ore, Stamperia Maganza, Milano 1774.

L'archivio di Stato di Milano, a c. di Gabriella Cagliari Poli, Nardini Editore, Firenze 1992.

La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola, a c. di Anna Maria Cascetta e Roberta Carpani, Vita&Pensiero, Milano 1995.

La solennissima processione della Madonna di S. Giovanni in Conca di Milano, fatta l'ultima Domenica di Giugno 1604, Filippo Lomazzo, Milano 1604.

LATERZA, MARILENA, *Galanterie sotto le guglie: galant schemata e funzioni formali nella produzione di Giuseppe Sarti per il Duomo di Milano*, «Rivista italiana di Musicologia», LII (2017).

LATTES, SERGIO, *Della Porta, Francesco*, in NGMo.

LATUADA, SERVILLIANO, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, Nella Regio-Ducal Corte, Milano 1737-1738.

Le Commedie del Dottor Carlo Goldoni avvocato veneto, Giuseppe Bettinelli, Venezia 1753, vol. II, pp. 69-71.

Le fonti musicali in Piemonte. Vol. IV: La provincia di Alessandria, a c. di Stefano Baldi, LIM, Lucca 2014.

Le fonti musicali in Piemonte Vol. V: Vercelli e Provincia, a c. di Stefano Baldi, LIM, Lucca 2021.

Lettera critica di un dilettante di musica scritta il giorno di Santa Cecilia al Direttore della Biblioteca Italiana, «Biblioteca Italiana», XII (1818), pp. 356-59.

Lettera di un parroco vicentino ad un giovine cavaliere milanese che lo avea preventivamente richiesto di notizie istruttive riguardanti la così detta Orazione delle Quarant'ore, [s.e.], [s.l.] 1794.

Lettera pastorale di Monsignor Illustrissimo et Reverendissimo Card. Borromeo Arcivescovo di Milano scritta al suo Popolo. Nella quale diffusamente si dichiara, che cosa sia l'Anno Santo del Giubileo, la Indulgentia, che si acquista, & quale preparatione si debba fare per pigliarlo con profitto spirituale, Heredi di Antonio Baldo, Roma 1574.

Lettere della famiglia Mozart. Volume II. Viaggio in Italia, a c. di Cliff Eisen, Il Saggiatore, Milano 2024.

Le vicende di Milano durante la guerra con Federigo I Imperadore illustrate colle pergamene di que' tempi e colle note, Antonio Agnelli, Milano 1778.

LEVI PISETSKY, ROSITA, *La vita e le vesti dei milanesi del '700*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 857-948.

Le visite pastorali al tempo di San Carlo Borromeo, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1996.

LIBBY, DENNIS, *Gasparini, Francesco*, in NGMo.

LICHTENTAL, PIETRO, *Dizionario e Biografia della musica*, Antonio Fontana, Milano 1826, vol. IV.

L'inno Pange lingua rappresentato nelle seguenti mistiche comparse per la solenne processione del Corpus Domini nel Reale Castello di Milano Giovedì 10 Giugno 1762, Giuseppe Maganza, Milano 1762.

LOCATELLI, STEFANO, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento*, I.S.U., Milano 2007.

LOMBARDI, ANNALISA, *Ricerche su Michelangelo Grancini*, in *Contributi alla musica lombarda del Seicento*, A.M.I.S., Bologna-Milano 1972, pp. 5-55.

LORA, FRANCESCO, *“Di gran fuoco ed armonia”: la mobilità territoriale dei musicisti francescani nel caso di Francesco Passarini*, «Artes», I (2022), pp. 99-114.

LONGONI, GIACINTO, *Cenni sui dipinti di Marco d'Oggiono*, Giuseppe Corti, Lecco 1858.

L'orazione delle Sante Quarantore cioè il significato, l'istituzione ed il frutto di questa Santa Orazione con alcune devote preci da praticarsi avanti del Santissimo Sacramento esposto in forma di Quarant'ore. Opera composta, e data in luce da un Religioso Capuccino della Provincia di Milano. Dedicata all'Illustriss., e Reverendiss. Padre D. Gerardo Cinelli Fiorentino, Giuseppe Gallo, Milano [1730ca.].

LUNELLI, CLEMENTE, *L'organaro Carlo Prati del Seicento*, «Studi trentini di Scienze storiche», LXXII (1993), pp. 21-84.

LYNCH, PETER C., *Serini, Giovanni Battista*, in NGMo.

MACEDONIO, MAURO, *Della Porta, Francesco*, in DBI.

MAGAUDA, AUSILIA – COSTANTINI, DANILO, *Un periodico a stampa di antico regime: la “Gazzetta di Milano” (sec. XVII-XVIII). Spoglio per le notizie musicali (1642-1680)*, in «Fonti Musicali Italiane», III (1998), pp. 65-129.

MAGAUDA, AUSILIA – COSTANTINI, DANILO, *Un periodico a stampa di antico regime: la “Gazzetta di Milano” (XVII-XVIII sec.). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699*, «Fonti Musicali Italiane», I (1996), pp. 41-74.

Magnum Bullarium Romanum, a Beato Leone Magno unsque ad S. D. N. Benedictum XIII, Opus absolutissimum [...] editio novissima [...], Andrea Chevalier, Lussemburgo 1737.

MAJO, ANGELO, *S. Carlo Borromeo: vita e azione pastorale*, NED, Milano 1993.

MANTOVANI, LUIGI, *Diario politico-ecclesiastico*, a c. di Paola Zanoli, Istituto storico italiano per la storia moderna e contemporanea, Roma 1985-1995, voll. I-V.

MARCHESI, FRANCESCO, *Vizi e virtù del buon cittadino cristiano. Il teatro pedagogico nelle scuole della dottrina cristiana milanese nel XVIII secolo: permanenza e mutamenti*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a c. di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Vita&Pensiero, Milano 2008, pp. 193-252.

MARCHI, GIAN PAOLO, *Carpani, Giuseppe*, in DBI.

MARNI, MATTEO, *Beethoven a Milano*, «Analecta Disjecta», I-2/3 (2020), pp. 1-3.

MARNI, MATTEO, *Domine, salvum fac Regem. La cappella musicale di Corte a Milano nel ventennio napoleonico*, in *Tra Parigi e Milano: la corte napoleonica e le sue relazioni internazionali*, a c. di Paola Cordera, Giovanna D'Amia, Elena Riva e Jorg Ebeling, Mimesis, Milano 2024, pp. 204-211.

MATTEO MARNI, *Fonti musicali d'età moderna all'Ambrosiana*, in *Studia borromaica*, [in corso di stampa].

MARNI, MATTEO, *Giovanni Battista Giussani (1752-1821) and Music Publishing in Milan between the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Gran Tonante, Älgårås 2025 [in corso di stampa].

MARNI, MATTEO, *Giovanni Bianchi. Compositore, maestro di cappella e organista a Gorgonzola fra Sette e Ottocento*, Comune di Gorgonzola, Gorgonzola 2019.

MARNI, MATTEO, *I fondi musicali napoleonici della Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi” di Milano: la musica sacra*, «Fonti Musicali Italiane», XXVIII (2023), pp. 27-44.

MARNI, MATTEO, *I risvolti sonanti della diplomazia a Milano nel Settecento*, in *Diplomazia: conflitti e risoluzioni* [in corso di stampa].

MARNI, MATTEO, *La committenza vicereale e l'archivio musicale della Cappella di Corte di Milano negli anni di Eugenio di Beauharnais* [in corso di stampa].

MARNI, MATTEO, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica. Fonti e testimonianze dal fondo Culto – Parte Moderna dell'Archivio di Stato di Milano*, «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», I (2020), pp. 64-76.

MARNI, MATTEO, *La musica sacra come attrattiva per nobili di passaggio e “forastieri” nella Milano del Settecento*, in *Turismo musicale: Storia, Geografia e Didattica*, a c. di Rosa Cafiero, Guido Lucarno, Raffaella Gabriella Rizzo e Gigliola Onorato, Pàtron, Bologna 2021, pp. 61-68.

MARNI, MATTEO, *La musica sacra a Milano fra il ventennio francese e l'episcopato del cardinale Gaisruck attraverso le testimonianze del Fondo musicale del santuario di San Celso nell'Archivio Storico Diocesano di Milano*, «Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana», XLII (2024), pp. 297-306.

MARNI, MATTEO, *Laus ejus in ecclesia Sanctorum. Storia della musica nella chiesa nella Prepositurale di Gorgonzola*, «Storia in Martesana», XIII (2022), pp. 1-12.

MARNI, MATTEO, *La vera storia del Requiem di Verdi*, Giampiero Casagrande Editore, Milano-Lugano 2024.

MARNI, MATTEO, *Le “Strofe per una prima comunione” di Alessandro Manzoni e Benedetto Neri: poesia, musica e liturgia nella Milano risorgimentale*, «Studi Manzoniani» [in fase di pubblicazione].

MARNI, MATTEO, *L'organaria milanese fra Sette e Ottocento*, «Arte Organaria Italiana», XI (2019), pp. 141-167.

MARNI, MATTEO, *Luigi Marchesi musicista contralto della cappella del Santuario di San Celso di Milano*, in *Musica, Lettere e istituzioni a Milano nell'età di Luigi Marchesi (1754-1829)*, a c. di Rosa Cafiero e Stefano Aresi, Stile Galante, Alkmaar 2021, pp. 49-58.

MARNI, MATTEO, *Mottetti sacri nella Milano del XVIII secolo* [in corso di stampa].

MARNI, MATTEO, *Nicola Zingarelli e la musica sacra a Milano (1785-1796)*, in *Nicola Zingarelli. Il maestro, il compositore, il suo tempo*, a c. di Giovanna Carugno e Paolo Sullo, Editoriale scientifica, Napoli 2023, pp. 59-76.

MARNI, MATTEO, *Nuove fonti per la storia della musica sacra a Milano nel Settecento*, in *Musicology in progress* [in corso di stampa].

MARNI, MATTEO, *Organi e organisti nella Ca' Granda e nelle chiese ospedaliere di Milano fra XVI e XIX secolo*, «Arte Organaria Italiana», XVI (2024), pp. 291-305.

MARNI, MATTEO, *Organi mobili e regali nelle chiese di Milano nei secoli XVII e XVIII*, «Arte organaria italiana», XV (2023), pp. 257-268.

MARNI, MATTEO, *Paolo Sperati (1814-1881): storia di un organista milanese*, «Arte Organaria Italiana», XVII (2025), pp. 155-66.

-MARNI, MATTEO, *"Son pecora straordinaria che mangia anche i luppi". Sulle tracce degli organari milanesi nelle campagne pavese e lodigiane fra XVIII e XIX secolo*, «Arte Organaria Italiana», XIV (2022), pp. 263-76.

MARNI, MATTEO, *Storia della Musica nella Chiesa di S. Maria del Carmine di Milano*, «Analecta Disjecta», II/1-7 (2021), pp. 1-6.

MARNI, MATTEO, *Storia della musica nella Chiesa di S. Nazaro in Pietrasanta*, «Analecta Disjecta», I/6 (2021), pp. 6-8.

MARNI, MATTEO, *Storia della Musica nella Collegiata di S. Giorgio al Palazzo in Milano*, «Analecta Disjecta», I/4-5 (2020), pp. 1-6.

MARNI, MATTEO, *Storia della Musica nel Santuario di S. Giuseppe di Milano*, «Analecta Disjecta», II/1-8 (2022), pp. 1-8.

MARNI, MATTEO, *Storia, teoria e pratica della musica nei conventi dell'Italia settecentesca: il caso di Milano*, in *La musica nel Settecento Francese*, a c. di Alberto Annarilli, Universitalia, Roma 2023, pp. 11-44.

MARNI, MATTEO, *Studiare sotto sì gran maestro. Maestri di cappella milanesi alla scuola di padre Martini*, [in corso di stampa].

MARNI, MATTEO, *Trattenimenti musicali nelle dimore milanesi settecentesche*, [in corso di stampa].

MATTEO MARNI, *Tre secoli di storia della musica nel territorio della Martesana*, «Storia in Martesana», XII (2020), pp. 1-15).

MARTINOTTI, SERGIO, *Brevi, Giovanni Battista*, in DBI.

MARTINOTTI, SERGIO, *Brevi, Giovanni Battista*, in NGMo.

MARTINOTTI, SERGIO, *Presenze del Barocco sacro padano: Bassani, Perti, Vallotti e Martini*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a c. di Sergio Martinotti, Vita&Pensiero, Milano 2002, pp. 101-107.

MARZILLI, WALTER, *Gasparini, Quirino*, in DBI.

MASUTTO, GIOVANNI, *Maestri di Musica italiani del XIX Secolo*, Venezia, Cecchini 1884.

MAZZUCHELLI, VANNA, *Catasto e volto urbano: Milano alla metà del Settecento*, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1983.

MELLACE, RAFFAELE, *Rauzzini, Venanzio*, in DBI.

MELONCELLI, RAOLU, *Conti, Francesco Bartolomeo*, in DBI.

MELZI, LODOVICO, *Cenni sul Regio Conservatorio di Milano*, Ricordi, Milano 1878, tomo V.

Memorie storiche della Diocesi di Milano, XVI (1969).

MEUCCI, RENATO, *Les "serpentini" utilisés par Mozart à Milan*, «Musique image-instruments», VI (2004), pp. 180-87.

MEZZANOTTE, PAOLO, *L'architettura a Milano nel Settecento*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 659-706.

MIGLIAVACCA, LUCIANO, *Influsso del canto ambrosiano sulle musiche conservate nell'archivio del Duomo di Milano*, in *Giuseppe Sarti musicista faentino. Atti del Convegno internazionale Faenza 25-27 novembre 1983*, a c. di Mario Baroni e Maria Gioia Tavoni, Mucchi editore, Modena 1986, pp. 31-36.

MIGNATTI, ALESSANDRA, *Scenari della città: ritualità e cerimoniali nella Milano del Settecento*, Fabrizio Serra, Pisa 2013.

Milano e le sue vie. Studi storici per Felice Venosta, Giocondo Messaggi, Milano 1867.

Milano. Le Chiesa scomparse, 3 voll., Civica Biblioteca d'Arte, Milano 1997-2000.

Milano, le grandi famiglie. Nobiltà e borghesia, le radici del carattere milanese e lombardo, a c. di Roberto Cordani, Celip, Milano 2008.

Milano numerizzato. Ossia Guida numerica della regia città di Milano che contiene concambiatamente l'ubicazione, la porta, il circondario e la parrocchia cui appartiene ciascun numero, Negozio di Carte della Contrada S. Margherita, Milano 1854.

Milano Sacro, Giovanni Montani, Milano 1761 (e successive annate).

Milano Sacro, Almanacco per l'anno 1818, Giacomo Agnelli, Milano 1818 (e successive annate).

Milano Sacro. Almanacco per l'anno 1838, Agnelli, Milano 1838 (e successive annate).

MILLIN DE GRANDMAISON AUBRIN-LOUIS, *Voyage dans le Milanais, a Plaisance, Parme, Modène, Mantoue, Crémone, et dans plusieurs autres villes de l'ancienne Lombardie*, Bureau del Annales Encyclopédiques, Parigi 1817.

MISCHIATI, OSCAR, *Facchetti, Giovanni Battista* in DBI.

MISCHIATI, OSCAR, *Gli Antegnati: studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Pàtron, Brescia 1995.

MISCHIATI, OSCAR, *L'organo della Chiesa di S. Marco a Milano*, Tipografia Occhipinti, Milano 1975.

Missale Ambrosianum Caroli Cajetani cardinalis de Gaisruck archiepiscopi, auctoritate recognitum novissime impressum, Agnelli, Milano 1831.

Missale Ambrosianum novissime Ioseph cardinalis Archintis archiepiscopi auctoritate recognitum, Beniamino e fratelli Sirtori, Milano 1712.

Missale Ambrosianum novissime Joseph cardinalis Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum, Beniamino Sirtori, Milano 1751.

Missale Ambrosianum novissime Joseph cardinalis Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum, Giovanni Battista Sirtori, Milano 1768.

Missale Ambrosianum Joseph cardinalis Puteobonelli archiepiscopi auctoritate recognitum jussu Philippi Archiepiscopi novissime impressum, Stampatore arcivescovile Galeazzi, Milano 1795.

MOCARELLI, LUCA, "E' singolare che libri e carte si accordino a rappresentare Milano sempre assai minore del vero". *Considerazioni sulla popolazione milanese nel secolo dei lumi*, «Popolazioni e storia» XI (2010), pp. 27-41.

MOCARELLI, LUCA, *Costruire la città: edilizia e vita economica nella Milano del secondo Settecento*, il Mulino, Bologna 2008.

MOIA, GIORGIO – MOSCONI, MARINO, *De ecclesia parochiali S. Martini loci Pallazzoli*, Parrocchia di S. Martino, Palazzolo Milanese 1994.

MOLINO, MARTINA, *Albori editoriali del Rinascimento milanese*, «Analecta Disjecta», IV (2021), pp. 7-8.

MOMPELLIO, FEDERICO, *La cappella del Duomo [di Milano] dal 1575 al 1714*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, Milano 1965, vol. XVI, pp. 506-51.

MONFERRINI, SERGIO, *Nuove acquisizioni sugli Stagnoli: La documentazione d'archivio*, «Arte Organaria Italiana», XIV (2022), pp. 97-114.

MONTICELLI, PAOLO, *L'archivio musicale del capitolo di Sant'Evasio in Casale Monferrato*, in *Il Duomo di Casale Monferrato*, Novara 2000, pp. 273-75.

MORETTI, MARIA ROSA, *L'Oratorio filippino di Chiavenna e la pratica del 'contrafactum' nelle 'Canzonette morali e spirituali' (1657)*, in *Intorno a Monteverdi*, a c. di Maria Caraci Vela e Rodobaldi Tibaldi, LIM, Lucca 1999, pp. 367-420.

MORIGIA, PAOLO, *Historia dell'Antichità di Milano*, Guerra, Venezia 1602.

MORIGIA, PAOLO, *La nobiltà di Milano*, Pacifico Pontio, Milano 1595.

MORIGIA, PAOLO, *Santuario della città, e Diocesi di Milano nel quale si contiene il numero, e nome de tutti li Corpi Santi, Teste e Reliquie, che sono in tutte le Chiese della città, di porta in porta, e in quelle della Diocesi*, Antonio degli Antonii, Milano 1603.

MOZZARELLI, CESARE, *Villa, villeggiatura e cultura politica tra Cinque e Settecento: riflessioni del caso milanese*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», III (1997), pp. 155-71.

MUONI, DAMIANO, *Gli Antignati organari insigni e serie dei maestri di cappella del Duomo di Milano*, Tipografia Bortolotti, Milano 1883.

Musica, lettere e istituzioni a Milano nell'età di Luigi Marchesi (1754-1829), a c. di Rosa Cafiero e Stefano Aresi, Stile Galante, Alkmaar 2021.

MUZIO, MICHELE LUIGI, *Diario del Viaggio fatto dalla Maestà di Carlo III Rè delle Spagne, e VI Imperatore de' Romani da Barcellona à Milano, ed à Francoforte*, Parrino e Muzio, Napoli 1712.

NARDIN, ALESSANDRO, *Giuseppe Sammartini e il concerto per organo nella Londra musicale e massonica*, Editoriale Jouvence, Sesto San Giovanni 2019.

Narrativa della sagra funzione tenutasi la domenica primo aprile 1764 nella chiesa di S. Liberata, eretta in S. Leonardo in P. V. di questa città di Milano, in occasione che li confratelli sotto il titolo della Natività di Maria Vergine si sono aggregati alla suddetta nostra Confraternita, Francesco Bolzani, Milano 1764.

Nel solenne ottavario che si solennizza dal giorno 17. al 24. d'aprile 1768. Dalle religiose dell'Ordine della Visitazione di Santa Maria di Milano per la canonizzazione di Santa Giovanna Francesca Fremiot di Chantal loro fondatrice cantate sagre dell'abate Gian Jacopo Villa accademico trasformato, Giuseppe Marelli, Milano 1768.

NERICI, LUIGI, *Storia della Musica in Lucca*, Tipografia Giusti, Lucca 1879.

NIELSEN, RICCARDO, *Albinoni, Tomaso*, in DBI.

Notizie istoriche della divozione delle quarant'ore originariamente instituita in Milano non che della devozione verso la Beata Vergine costantemente professata dai Milanesi. Seconda edizione, Pirotta, Milano 1816.

Odi dell'abate Giuseppe Parini già divulgate, Nel Regal Palazzo, Parma 1791.

Officium defunctorum [ambrosiano ritu] cum antiphonis in cantu, Giacomo Agnelli, Milano 1844.

OSSANNA CAVADINI, NICOLETTA, *Simone Cantoni architetto*, Electa, Milano 2003.

ORIOI, ELODIE, *Les musiciens en activité: accès à l'emploi et rémunérations*, Publications de l'Ecole française de Rome, Roma 2021.

ORSELLI, CESARE, *Chiesa, Melchiorre*, in DBI.

PAGANO, EMANUELE, "La libertà trionfante". *Orazioni settecentesche per il ritorno degli schiavi riscattati nella patria milanese*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», LXXIV/2 (2024), pp. 473-96.

PALESTRA, AMBROGIO, *Le antiche confraternite del Santissimo Sacramento nella diocesi di Milano*, «Archivio Ambrosiano», XLV (1969), pp. 169-207.

PALESTRA, AMBROGIO, *Le visite pastorali della diocesi di Milano*, «Archivaria Ecclesiæ», XXII-XXIII (1979/80), pp. 129-41.

PALIDDA, ALESSANDRA, *D'un bel canto patrioto francese. On the Penetration of French Revolutionary Elements in the Spectacles of Republican Milan (1796-1799)*, in «Journal of War and Culture Studies», 2021, pp. 175-193.

PALIDDA, ALESSANDRA, *Exultate, jubilate: musica sacra?*, in *La nostra musica di chiesa è assai differente*, a c. di Rosa Cafiero, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, SEdM, Roma 2018, pp. 207-226.

PALIDDA, ALESSANDRA, *Urban Spectacle in Republican Milan*, Cambridge University Press, Cambridge 2023.

PALTRINIERI, GIOVANNI, *Fine Settecento: ora italiana, ora francese*, «Quaderni di gnomica», V (2002).

PASSADORE, FRANCESCO, *Perotti, Gian Domenico*, in DBI.

PEDERZANI, IVANA, *Un ministero per il culto: Giovanni Bovara e la riforma della Chiesa in età napoleonica*, FrancoAngeli, Milano 2002.

PELAGALLI, ROSSELLA, *Giardini, Felice*, in DBI.

PERABÒ, GABRIO, *Tributo d'ossequio della città di Milano a Sua Eminenza il Signor Cardinale Carlo Gaetano Stampa in congiuntura della di lui Elezione a questo Arcivescovado, Promozione alla Sacra Porpora, e solenne Ingresso nella suddetta Metropoli, seguito agli 10 Maggio 1739*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1739.

PEREGO, CAMILLO, *La regola del canto fermo ambrosiano, composta già d'ordine di s. Carlo dal reuer. p. Camillo Perego uno de' notari della chiesa metropolitana di Milano. Ed hora data alla stampa per commessione di monsignor illustrissimo, e reuerendissimo Federico cardinale Borromeo arcivescouo*, Pacifico Pontio, Milano 1622.

- PEROTTI, GIANAGOSTINO, *Dissertazione di Gianagostino Perotti di Vercelli*, Tipografia Picotti, Venezia 1811.
- PESCE, ENRICO, *L'archivio musicale del capitolo della Cattedrale di Casale*, in *Il Duomo di Casale Monferrato*, Novara 2000, pp. 269-72.
- PESTALOZZA, ANNA, *Storia di una devozione: il crocifisso miracoloso di Santa Prassede a Milano*, «Archivio Storico Lombardo», CXVII (1991), pp. 120-42.
- PETTENI DONATI, GIULIANO, *L'arte della musica in Bergamo*, Banca Popolare Mutua di Bergamo, Bergamo 1930.
- PICINELLI, FILIPPO, *Ateneo dei Letterati milanesi*, Francesco Vigone, Milano 1670.
- PIERONI, ALESSANDRO, *La musica del "caffè"*, «Studi Settecenteschi», XIX (1999), pp. 211-46.
- PIO X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, [s.e.], Città del Vaticano 1903.
- PIPPIONE, MARCO, *L'età di Gaisruck*, NED, Milano 1984.
- PIROVANO, FRANCESCO, *Milano nuovamente descritta dal pittore Francesco Pirovano*, Tipografia Silvestri, Milano 1822.
- Poesie di Michele Maggi, già pubblico maestro di greco, e morale nelle Scuole Palatine di Milano, Tomo Primo, che contiene le Sacre, e le Morali, raccolte da Giacomo Machio, Milanese, Dottore di S. T. , fra i Faticosi l'Indifferente, dedicate a S. E. il signor don Antonio Litta*, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1728.
- Poesie sacre da cantarsi per la novena del SS.mo Natale nella chiesa di S. Maria della Rosa de M. RR. PP. dell'Ordine de Predicatori. Poste in musica dal signor cavaglier Messi maestro di capella nella medema chiesa*, Ambrogio Ramellati, Milano 1714.
- PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza teatrale a Milano nel Settecento*, in *L'amabil rito*, a c. di Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degrada e Fernando Marcocchi, Cisalpino, Milano 2001, vol. I, pp. 835-58.
- PREFUMO, DANILO, *I fratelli Sammartini*, Rugginenti, Milano 2002.
- PREFUMO, DANILO, *Nuovi documenti sui fratelli Sammartini*, «Nuova rivista musicale italiana», XX (1986), pp. 94-98.
- PREVIDI, ELENA, *Gaetano Elli: costruttore di strumenti musicali e patriota milanese*, «Ricerchare», XVIII (2006), pp.69-111.
- PROSPERI, ADRIANO, *Madonne di città e Madonne di campagna. Per un'inchiesta sulle dinamiche del sacro nell'Italia postidentina*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a c. di Sofia Boesch Gajano e Lucia Sebastian, Japarde Editore, Roma-L'Aquila 1984, pp. 615-47.
- PULIAFITO, FRANCESCA, *Cronache milanesi: il Diario politico-ecclesiastico del canonico Luigi Mantovani*, in *Un mosaico di fonti. Cento anni: la storia secondo Rovani*, a c. di Francesca Puliafito, Interlinea, Novara 2020, pp. 87-122.
- QUADRIO, FRANCESCO SAVERIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Francesco Agnelli, Milano 1744.

Quadro storico di Milano antico e moderno preceduto da un compendio degli avvenimenti più rimarcabili, Francesco Pulini, Milano 1802.

Ragguaglio del solenne triduo celebrato nel mese di settembre dell'anno MDCCLIV per occasione della dedizione fatta dall'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli della nuova chiesa di S. Bernardino detta la Casa dell'Ossa in questa città di Milano, Beniamino Sirtori, Milano 1754.

RAGNI, TIZIANA, *Erba, Dionigi*, in DBI.

RAMELLA, CARLO, *Il linguaggio armonico: note di vita musicale nella storia di Vigevano*, Arkedizioni, Vigevano 2000.

RAPONI, NICOLA, *Arconati Visconti, Giuseppe Antonio*, in DBI.

RASCH, RUDOLF, *Evoluzioni formali della sinfonia (1738). Una raccolta manoscritta per il Teatro di Amsterdam*, in *Antonio Brioschi*, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2011, pp. 105-18.

RAVASIO, UGO, *La genealogia degli Antegnati Organari*, Ateneo di Brescia, Brescia 2005.

RAVIZZA, FILIPPO, *Le sonate per clavicembalo di Giovanni Battista Sammartini*, in *The early keyboard sonata in Italy and beyond*, a c. di R. H. Stewart-MacDonald, Brepols, Tournhout 2016, pp. 109-42.

REGLI, FRANCESCO, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici*, Enrico Dalmazzo, Torino 1860.

Regole d'alcuni capi necessari, e più frequenti per l'osservanza delle sacre cerimonie, e del canto fermo ambrosiano, stampate per ordine del card. Federico Borromeo, Pulini, Milano 1795.

REILLY, EDWARD R., *Giovanni Battista Sammartini: The Symphonies; Vol. I: The Early Symphonies. Edited by Bathia Churgin. (Harvard Publication in Music, 2)* «The Musical Times», CXVI (1975), pp. 345-47

Relazione del Solenne Trasporto del corpo di San Carlo Borromeo, [s.e.], Milano-Verona 1751.

RESTELLI, ALESSANDRO, *Organari nella Milano del XVIII secolo dalle fonti d'archivio*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 245-62.

RICCI, FRANCO C., *Bonfichi, Paolo*, in DBI.

RICUPERATI, GIUSEPPE, *Giuseppe Parini intellettuale e gazzettiere*, in *L'amabil rito*, a c. di Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degrada e Fernando Marcocchi, Cisalpino, Milano 2002, pp. 102-117.

RIEDO, CHRISTOPH, *Kirchenmusik in Mailand von 1743 bis 1783. Birtualität im Kontext der ambrosianischen und römischen Liturgie*, Peter Lang, Berna 2021.

RIVA, ELENA, *Serbelloni, Gian Galeazzo*, in DBI.

RIVA, FRANCESCO, *Il periodico "Milano Sacro". Un contributo alla ricerca musicologica in Lombardia*, in *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2011, pp. 151-68.

- RIVA, FRANCESCO, *La Congregazione de' Musici di Milano. Tra devozione e mutua assistenza*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 89-138.
- RIZZATO, FULVIA, *La Confraternita del Carmine. Società, Economia, Culto e Musica*, Tesi di Laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Milano, A.A. 1995/1996.
- ROBINSON, PERCY, *Handel and his Orbit*, Sherratt&Huges, Londra 1908.
- ROBINSON, PERCY, *Handel, or Urio, Stradella and Erba*, «Music and Letters», XVI/4 (1935), pp. 269-77.
- ROCHE, JEROME, *Grancini, Michel'Angelo*, in NGMo.
- RODOLFI, SAURO, *La famiglia Dell'Alpa. Una stirpe di organari padani del Quattrocento*, Olschki, Firenze 2011.
- ROMANI, MARIO, *L'economia milanese nel Settecento*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 457-556.
- ROSA, PAOLA, *Fiorè, Stefano Andrea*, in DBI.
- ROSS, PETER – TRAUB, ANDREAS, *Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln*, «Fontes Artis Musicae», XXXII/2 (1985), pp. 92-102.
- ROSSI, FRANCO, *Catalogo del fondo musicale del Seminario patriarcale di Venezia*, Olschki, Firenze 2016.
- ROSSI, MARCO, *Gianandrea Fioroni, maestro di cappella in Duomo a Milano: le versioni del "Salve Regina" nel repertorio liturgico mariano*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 191-212.
- ROSSI, STEFANO, *Della vita del Cav. Pietro Persichini*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1854.
- ROSTAGNO, ANTONIO, *Lampugnani, Giovanni Battista*, in DBI.
- ROTTA, PAOLO, *Passeggiate storiche ossia Le Chiese di Milano dalla loro origine sino al presente*, Tipografia del Riformatorio Patronato, Milano 1891.
- RUGGERI, FAUSTO, *Il Santo Chiodo venerato nel Duomo di Milano*, NED, Milano 1993.
- RUGGERI, FAUSTO, *L'incoronazione di Napoleone I a re d'Italia nei documenti del Capitolo Metropolitano di Milano*, «Ævum», 79/3 (2005), pp. 745-75.
- RYOM, PETER – SARDELLI, FEDERICO MARIA, *Vivaldi Werkeverzeichnis*, Breitkopf & Härtel, Lipsia 2018.
- Saggio sopra la storia della musica in Italia dai tempi più antichi fino ai nostri giorni del S. Con. Greg. Orloff*, Benedetto Coronati, Roma 1823.
- SALA, MARIELLA, *Catalogo del fondo musicale dell'Archivio capitolare del Duomo di Brescia*, EDT, Torino 1982.
- Sammartini e il suo tempo. Fonti manoscritte e stampate della musica a Milano nel Settecento*, a c. di Marco Brusa e Attilio Rossi, «Fonti Musicali Italiane», 1996/I (supplemento).
- San Simpliciano e il nuovo organo Abrendt*, Silvana editoriale, Milano 1992.

SANTAGOSTINO, AGOSTINO, *Catalogo delle Pitture Insigni, che stanno esposte al pubblico nella Città di Milano. Raccolto e dato in luce da Agostino, e Giacinto fratelli Sant'Agostini Pittori Milanesi*, Federico Maietta, Milano [1670].

SARTORI, CLAUDIO, *Giovanni Battista Sammartini e la sua corte*, «Musica d'oggi», III (1960), pp. 1-18.

SARTORI, CLAUDIO, *La cappella musicale del Duomo di Milano: catalogo delle musiche dell'archivio*, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Milano 1957.

SARTORI, CLAUDI, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700*, in *Storia di Milano*, vol. XVI, pp. 620-60.

SAVERINO, SONIA, *Il Diario milanese di Giambattista Borroni. Tesi di Laurea in Lettere Moderne di Sonia Saverino. Relatore prof. Francesco Tedeschi, A.A. 2001/2002, [s.e.]. [s.l.] 2002.*

SAVERINO, SONIA, *Una fonte per il teatro e la teatralità a Milano: il 'Diario milanese' di Giambattista Borroni*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a c. di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Vita&Pensiero, Milano 2008, vol. I, pp. 125-59.

SCARPETTA, UMBERTO, *La musica in stile antico di Michelangelo Grancini, maestro di cappella del Duomo di Milano*, in *La musica a Milano*, a. c. di Sergio Martinotti, Vita&Pensiero, Milano 2002, pp. 7-21.

SCHAFER, RAYMOND MURRAY, *Il paesaggio sonoro. Un libro di storia, di musica, di ecologia*, Ricordi, Milano 1985.

SCHAFER, RAYMOND MURRAY, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, Rochester 1977.

SCHMIDL, CARLO, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Sonzogno, Milano 1937.

SCHNITZLER, RUDOLF, *Perroni, Giovanni*, in NGMo.

SCHNOEBELEN, ANNE, *Buini [Bovini], Giuseppe Maria*, in NGMo.

SCHULTESIUS, GIOVANNI PAOLO, *Sulla musica da Chiesa*, in *Atti dell'Accademia italiana di scienze, lettere e arti*, Tommaso Masi, Livorno 1810, pp. 337-61.

SCOGNA, FLAVIO, *Vita musicale a Savona dal XVI al XVIII secolo*, Cassa di Risparmio di Savona, Savona 1982.

SEIFERT, HERBERT, *Don Ignazio Balbi, Milanese dilettante, and his Oratorio della Madonna de Sette Dolori, dedicated to emperor Charles VI*, in *Barocco Padano XIV*, a c. di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, A.M.I.S., Como 2010, pp. 33-345.

SEIFERT, HERBERT, *Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor Charles VI*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 25-34.

Sei secoli di musica nel Duomo di Milano, a c. di Gian Nicola Vessia e Graziella De Florentiis, NED, Milano 1986.

SERASSI, GIUSEPPE, *Lettere sugli Organi*, Tipografia Natali, Bergamo 1816.

- SEREGNI GIOVANNI, *La cultura milanese del Settecento*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 569-639.
- SERGIO, GIUSEPPE, *Usi grafici e interpuntivi di Giuseppe Parini gazzettiere*, «Italiano LinguaDue», XIII/1 (2021), pp. 770-99.
- SIRCH, LICIA, *The music inventory of the Napoleonic Kingdom in Italy (Milan 1805-1814)*, «Fontes artis musicæ», LXVIII/2 (2021), pp. 67-157.
- SMITHER, HOWARD E., *A History of the Oratorio. The Oratorio in the classical era*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-Londra 1987.
- SONZOGNO, LORENZO, *Vicende di Milano rammentate dai nomi delle sue contrade o sia origini di questi nomi*, Lorenzo Sonzogno, Milano 1835.
- SORBA, CARLOTTA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Bari 2015.
- SOSIO, DANTE, *Cinque secoli di arte organaria in Valtellina e Valchiavenna*, Mevio W. & Figlio, Sondrio 1981.
- SPIRITI, ANDREA, *Il patibolo della Vetra e la Confraternita di S. Giovanni Decollato fra committenza artistica e teatralità*, «Comunicazioni Sociali» XVI (1994), pp. 45-68.
- SPIRITI, ANDREA, *L'immagine dell'Immacolata a Milano*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a c. di Alessandra Anselmi, De Luca Editore d'Arte, Roma 2008, pp. 447-72.
- STAURENGHI, ENRICO, *Un diario milanese inedito del secolo XVIII*, «Archivio Storico Lombardo», XXXIX (1912), pp. 173-75.
- STEFANI, DAVIDE, *“Avvenimenti accaduti in tempo de' nostri vecchi”. Una fonte settecentesca per la cappella musicale del Duomo di Milano*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 139-44.
- STOCKIGT, JANICE B., *“Afer Six Weeks”: Music for the Churcing Ceremonies of Maria Josepha, Electoral Princess of Saxony, and Queen of Poland*, in *Identity and Locality in Early European Music, 1028-1740*, a c. di Jansson Stoessel, Routledge, Londra-New York 2009, pp.191-210.
- STRINATI, CLAUDIO, *Calegari, Francesco Antonio*, in DBI.
- SUTTER, MILTON, *Gonelli, Giuseppe*, in NGMo.
- SZWEYKOWSKA, ANNA, *Lampugnani, Giovanni Battista*, in NGMo.
- TALBOT, MICHAEL, *Albinoni, Tomaso*, in NGMo.
- TALBOT, MICHAEL, *A new Vivaldi Sinfonia*, «Studi Vivaldiani», XXIII (2023), pp. 33-51.
- TALBOT, MICHAEL, *Certainly Milanese, possibly Swiss: the violinist and composer Johann Friedrich Schreivogel (fl. 1707-1749)*, «Schweitzer Jahrbuch fur Musikwissenschaft», pp. 41-68.
- TALBOT, MICHAEL, *The improvisata: a charateristic Sinfonia by Vivaldi?*, «Studi Vivaldiani», I (2001), pp. 119-35.
- TALBOT, MICHAEL, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1995.

- TALBOT, MICHAEL, *Tomaso Albinoni: the venetian composer and his world*, Clarendon Press, Oxford 1990.
- TALBOT, MICHAEL, *Visconti, Gasparo*, in DBI.
- TALBOT, MICHAEL, *Zuccari, Carlo*, in NGMo.
- TEBALDINI, GIOVANNI, *L'archivio musicale della cappella antoniana in Padova*, Tipografia e Libreria Antoniana, Padova 1895.
- TESTORI, CARLO GIOVANNI, *L'Arte di scrivere a otto reali e supplemento alla musica ragionata*, Giuseppe Panialis, Vercelli 1782.
- Thematic catalogue of the works of Giovanni Battista Sammartini: orchestral and vocal music by Newell Jenkins and Bathia Churgin*, Harvard University Press, Oxford 1976.
- TIEDGE, FAN TANENBAUM, *Porta, Giovanni*, in NGMo.
- The acoustic city*, a c. di Matthew Gandy e Benny Nilsen, JOVIS, Berlino 2014.
- The Ocean of Sopranos: Career of a Castrato Singer, Luigi Marchesi (1754-1829)*, a c. di Stefano Aresi, Rosa Cafiero e Nicholas Baragwanath, Stile Galante, Alkmaar 2024.
- TIMMS, COLLINS, *Urio, Francesco Antonio*, in NGMo.
- TOFFETTI, MARINA, *Gli Ardemano e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, LIM, Lucca 2004.
- TOFFETTI, MARINA, *Messi, Francesco Antonio*, in DBI.
- TOFFETTI, MARINA, *No haria de haverse mezclado el conde: ancora su Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola con documenti inediti*, «Studi musicali», I (2010), pp. 187-250.
- TOFFETTI, MARINA, *Padre Martini e il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra dei secoli XVI-XVIII*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 65-88.
- TOFFETTI, MARINA, *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano*, in *Barocco Padano IV*, a c. di A. Colzani, M. Padoan e A. Luppi, A.M.I.S., Como 2005, pp. 471-530.
- TORELLI, DANIELE, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, LIM, Lucca 2004.
- TORELLI, DANIELE, *Liturgia e canto nell'editoria milanese tra Sei e Settecento: libri liturgico-musicali e trattati*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 35-64.
- TORRE, CARLO, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri*, Federico Agnelli, Milano 1674.
- TOSCANI, XENIO, *Le ordinazioni al sacerdozio nella diocesi di Milano dall'età di Federico Borromeo alla fine del Settecento*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, a c. di Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi, Vita&Pensiero, Milano 1988, pp. 34-67.

TURCHINI, ANGELO, *Le ordinazioni al sacerdozio nella diocesi di Milano dall'età di Federico Borromeo alla fine del Settecento*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, a c. di Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi, Vita&Pensiero, Milano 1988, pp. 3-33.

Tutte le encicliche e i principali documenti pontifici emanati dal 1740: Benedetto XIV (1740-1758), a c. di Ugo Bellocchio, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1993.

Una data controversa nella storia religiosa di Milano, «Archivio Storico Lombardo», XXXIX (1912), pp. 253-59.

Utile giornale, o sia Guida di Milano per l'Anno 1826, Giovanni Bernardoni, Milano 1826.

Utile giornale, ossia Guida di Milano per l'anno 1837, Giovanni Bernardoni, Milano 1837.

VACCARINI GALLARANI, MARINA, *L'ambrosianità del contesto nella storia dell'oratorio milanese*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, a c. di Paola Besutti, Olschki, Firenze 2002, pp. 453-88.

VACCARINI GALLARANI, MARINA, *Le cantate quaresimali del 1751*, in *Giovanni Battista Sammartini and his environment*, pp. 493-99.

VACCARINI GALLARANI, MARINA, *Le cantate sacre per i cinque venerdì di Quaresima eseguite nella Congregazione del Santissimo Entierro in San Fedele a Milano*, «Rivista Internazionale Musica Sacra», XVIII (1997), pp. 65-91.

VACCARINI GALLARANI, MARINA, *Note a margine di un'edizione delle cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 273-82.

VALESCCHI, FRANCO, *Dalla Pace di Aquisgrana alla battaglia di Lodi*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 269-300.

VALESCCHI, FRANCO, *Giuseppe II: L'offensiva contro la Chiesa*, in *Storia di Milano*, vol. XII, pp. 360-78.

VAN BOER, BERTIL, *A radical change. Brioschi and the development of the symphonies of Johann Helmich Roman*, in *Antonio Brioschi*, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2011, pp. 119-36.

Venezia S. Maria della Consolazione, detta "della Fava" già sede della congregazione di S. Filippo Neri. Catalogo del fondo musicale, a c. di Paolo Pancino, Istituto editoriale italiano, Milano 1969.

VERGA, DAVIDE, *Mottetti "in tempesta": contaminazioni operistiche, approdi formali e strategie drammatiche nella produzione sacra di Carlo Monza*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a c. Cesare Fertonani, Raffaele Mellace e Claudio Toscani, LED, Milano 2014, pp. 283-326.

VERGA, DAVIDE, *Tempeste di mare a Milano. Sviluppi della sinfonia milanese nella produzione di Carlo Monza*, in *Antonio Brioschi*, a c. di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, LED, Milano 2011, pp. 353-402.

VERRI, PIETRO, *Cronaca di Cola de li Piccirilli degli avvenimenti pubblici di Milano dell'anno 1763*, a c. di Giulio Cesare Maggi, La vita felice, Milano 2008.

VERRI, PIETRO, *Memorie*, a c. di Enrica Agnesi, Mucchi editore, Modena 2001.

VIANELLO, CARLO ANTONIO, *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*, Libreria Lombarda, Milano 1941.

VIARENGO, ALBERTO, *Perroni, Giovanni*, in DBI.

VILLA, GIOVANNI BATTISTA, *Le sette chiese o sieno basiliche Stationali della Città di Milano seconda Roma*, Carl'Antonio Malatesta, Milano 1627.

VILLA, LUIGI, *Bibliografia delle guide di Milano: storia, arte, personaggi, eventi, toponomastica, arti e mestieri, almanacchi, vedute, ritratti, costumi*, Edizioni libreria Malvasi, Milano 1996.

Visite pastorali alle pievi milanesi (1423-1856), inventario a cura di Ambrogio Palestra, Multigrafica editrice, Roma 1971.

VISMARA, PAOLA, *Cantate per intermezzo. La parola e la musica nella dottrina cristiana a Milano tra Sei e Settecento in La musica dei semplici. L'altra controriforma*, a c. di Stania Nanni, Roma, Viella 2012, pp. 107-24.

VISMARA, PAOLA, *Confraternite e devozioni nella Milano del Settecento*, in *Confréries et dévotions: dans la catholicité moderne (mi-XVe – début XIXe siècle)*, pp. 262-84.

VISMARA, PAOLA, *Il volto religioso di Milano nel primo Settecento*, in *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, a c. di Marco Bona Castellotti, Edoardo Bressan e Paola Vismara, Jaca Book, Milano 1997, pp. 129-56.

WALKER, THOMAS, *Magni, Paolo*, in NGMo.

WEISS, PIERO, *Brusa, (Giovanni) Francesco*, in NGMo.

WEISS, PIERO, *Marchi, Giovanni Maria*, in NGMo.

WHENHAM, JOHN, *Cossoni, Carlo Donato*, in NGMo.

ZANETTI, DANTE, *La demografia del patriziato milanese nei secoli XVII, XVIII e XIX*, Istituto di storia economica, Pavia 1968.

ZANETTI, ROBERTO, *La musica italiana nel Settecento*, Bramante-Equestre edizioni, Busto Arsizio 1978, vol. II.

ZANLONGHI, GIOVANNA, *Teatri di formazione. Actio, parole e immaginazione nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Vita&Pensiero, Milano 2002.

ZARDIN, DANILO, *Confraternite e congregazioni gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, Vita&Pensiero, Milano 1988.

ZARDIN, DANILO, *Confraternite e vita di pietà nelle campagne lombarde tra 500 e 600*, NED, Milano 1981.

ZARDIN, DANILO, *Musica e parola nell'azione educativa dei gesuiti: il caso di Milano tra Sei e Settecento*, in *La musica dei semplici. L'altra controriforma*, a c. di Stefania Nanni, Viella, Roma 2012, pp. 33-71.

ZARDIN, DANILO, *San Carlo Borromeo ed il rinnovamento della vita religiosa dei laici: due contributi per la storia delle confraternite nella diocesi di Milano*, Centro stampa Olgiati, Legnano 1982.

ZATTI, SUSANNA, *Teatro scenografici a Pavia nel XVIII secolo: l'Homodei e la nascita del "Nobile Condominio"*, «Bollettino della Società Pavese di Storia patria», XLVII (1995), pp. 265-74.

Zodiaco della Chiesa milanese dedicato alli molto illustri signori Lodouico, Pietro, e Raffaello fratelli Castelli, Gio. Battista e Giulio Cesare Malatesta, Milano, 1650.

ZUCOLI, LUIGI, *Descrizione di Milano e de' principali suoi contorni di città, ville, delizie e luoghi notevoli*, Luigi Zucoli, Milano 1841.

Libretti²⁴¹⁰

L'Abramo sacra azione a lode del Santissimo Sacramento esposto nell'insigne tempio della Beatissima Vergine de' Miracoli presso S. Celso, da recitarsi in occasione degli esercizi spirituali ne' giorni 8. 9. 10. febbraio 1755. Poesia del sig. dottore Francesco Tosi, fra gli Arcadi Merilgo. Musica del signor Antonio Negri, maestro di Capella di detto insigne tempio ec, Giambattista Bianchi, Milano 1755.

Achille in Sciro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel carnovale dell'anno 1764. Dedicato a [...] il duca di Modena [...] capitano generale della Lombardia austriaca, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1764.

Admeto re di Tessaglia. Melodramma da recitarsi nel Regio Teatro di Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1702.

L'Adriano in Siria. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 4 novembre 1769, festeggiandosi li gloriosi nomi del cattolico monarca delle Spagne, della maestà della regina nostra signora e di s.a.r. il principe d'Asturias ed alla s.r.m. di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano dedicato, Francesco Morelli, Napoli 1769.

L'agonia di Gesù orante, cantata prima da recitarsi alla sera il primo venerdì di quaresima nella reale ed imperiale congregazione del SS.mo Entierro in S. Fedele. Musica del Sig. Francesco Fiorino maestro di cappella del Santissimo Entierro e real Castello, Domenico Bellagatta, Milano 1726.

L'Agrippa tetrarca di Gerusalemme drama Da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano In occasione Di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regina delle Spagne & c., Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1724.

L'Agrippina. Dramma per musica da recitarsi nel Regio Teatro di Milano, Carlo Federico Gagliardi, Milano 1703.

L'Agrippa drama per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano In occasione di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperatrice Regina delle Spagne & c. sotto gli auspici di S. E. il Signor Girolamo del Sacro Romano Impero Conte Colloredo [...], Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1722.

L'Aiace. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Milano l'anno 1694, Carlo Federico Gagliardi, Milano 1694.

Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano per il carnovale dell'anno 1775. Dedicato alle ll.aa.rr. il serenissimo arciduca Ferdinando principe reale d'Ungheria e Boemia, arciduca d'Austria

²⁴¹⁰ Per la sezione bibliografica relativa ai libretti di melodrammi, oratori e cantate sono stati seguiti i criteri del *Catalogo Sartori*.

duca di Borgogna e di Lorena ec., cesareo reale luogo-tenente, governatore e capitano generale della Lombardia Austriaca e la serenissima arciduchessa Maria Ricciarda Beatrice d'Este principessa di Modena, Giovanni Montano, Milano 1775.

Ambieto drama da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano In occasione di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperatrice Regina delle Spagne & sotto gli auspicj di S. E. il Signor Girolamo del Sacro Romano Impero Conte Colloredo [...], Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1719.

L'amor fra gli amori oratorio sacro da recitarsi il giorno 7. gennajo 1712 nell'insigne congregazione dell'Immacolata Concezione della Beata Vergine eretta nella Casa proffessa di S. Fedele [...] Poesia, e musica del m. rev. sig. G.M, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1712.

L'angelo a pastori. Oratorio da cantarsi nella congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella Casa proffessa di S. Fedele [...] il dì 7. gennajo 1721. Musica del sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana, Domenico Bellagatta, Milano 1721.

Angiolo, e pastore. Cantate per intramezzo alla disputa generale della dottrina cristiana, che tiene in S. Dalmazio, dal chierico sig. Venanzio Cattaneo [...] nel giorno sette febbrajo 1746 [...] Musica del sig. Giuseppe Palladino, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1746.

Antigono. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1772. Dedicato all'e.mo e r.mo principe il signor cardinale Alessandro Albani, Arcangelo Casaletti, Roma 1772.

L'Arianna nell'isola di Nasso drama pastorale del dottore Claudio Nicola Stampa Da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano In occasione Di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regina delle Spagne & &, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1723.

L'Ariodante drama per musica da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano Nel carnevale dell'anno 1723 [...], Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1723.

Ariovisto. Drama musicale da recitarsi nel Regio e Ducal nuovo Teatro di Milano l'anno 1699, Federico Gagliardi, Milano 1699.

Arminio drama Da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano In occasione Di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regina delle Spagne & &, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1730.

Arsace drama Da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano In occasione Di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regina delle Spagne & &, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1725.

L'astrologia e la curiosità, cantate per intramezzo alla disputa generale della Dottrina Cristiana tenuta in S. Dalmazio dal sig. Paolo Carcano della Scuola de' giovani di S. Eustorgio nel giorno 7 febbrajo [...] Musica del sig. Giovanni Corbelli maestro di cappella di S. Angelo, di S. Maria della Pace, di S. Eustorgio, della chiesa ducale di S. Gio. in Conca, ed organista della Metropolitana, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1739.

Augurj di pace nella canonizzazione del B. Andrea Avellino, da cantarsi nella chiesa de' R.R. Padri Cherici Regolari, in occasione, che si trasporta in suddetta chiesa l'Accademia de' Faticosi, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1713.

L'annucato di S. Chiesa rappresentato in S. Tomaso d'Aquino quinto dottore della Chiesa oratorio sagra da cantarsi nella chiesa di S. Domenico di Cremona nella festa dello stesso santo solennizzata da padri studenti dell'Ordine de' Predicatori

nel 1714. li 28. genaro consecrato alle glorie del loro angelico maestro. Poesia d'un diuoto del Santo posta in musica dal sig. cauaglier Messi, Ferrari, Cremona 1714.

La caduta de Decemviri drama per musica Da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano l'anno 1723 consacrato All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Girolamo del Sacro Romano Impero Conte Colloredo [...], Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1723.

Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1777, Modesto Fenzo, Venezia 1777.

La calunnia delusa, oratorio in onore di S. Giovanni Nepomuceno taumaturgo della Boemia, da recitarsi nella regia ed imperiale cappella di Santa Maria della Scala nell'ultimo giorno del dì di Ottavario che corre il dì 23. di maggio, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano, [1724].

Cantata da recitarsi ad onore della gloriosa natività di nostra signora nella chiesa di Santa Maria degli Angioli delle RR. MM. Cappuccine presentata alla nobilissima dama Giulia Dall'Orto, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1759.

Cantata per musica nella pubblica accademia del Pontificio Collegio Civico Gallio per l'assunzione al vescovado di Como di monsignor Giambattista Mugiasca, Staurengi, Como 1766.

Cantate a gloria del Santissimo Sacramento solennemente esposto nell'insigne tempio della B.ma Vergine de' Miracoli presso S. Celso, in occasione degli Esercizij Spirituali alli 26, 27, 28 Febbraio 1718. Poste in musica dal M. Rev. Sig. Dionigi Erba Maestro di cappella del detto Insigne Tempio; E date alle stampe da un Divoto della Beata Vergine, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1718.

Cantate a gloria del Santissimo Sacramento solennemente esposto nell'insigne tempio della B.ma Vergine de' Miracoli presso S. Celso, in occasione degli Esercizij Spirituali alli 26, 27, 28 Febbraio 1729. Poste in musica dal M. Rev. Sig. Dionigi Erba Maestro di cappella del detto Insigne Tempio; E date alle stampe da un Divoto della Beata Vergine, Carlo Giuseppe Quinto, Milano 1729.

Cantate a gloria del Santissimo Sacramento solennemente esposto nell'insigne tempio della B.ma Vergine de' Miracoli presso S. Celso, in occasione degli Esercizij Spirituali alli 27, 28, 29 Febbraio 1740. Poste in musica dal M. Rev. Sig. Dionigi Erba Maestro di cappella del detto Insigne Tempio; E date alle stampe da un Divoto della Beata Vergine, Carlo Giuseppe Quinto, Milano 1740.

Cantate esposte in occasione d'una pubblica accademia, tenuta nelle scuole di Sant'Alessandro de pp. chier. reg. di S. Paolo Barnabiti in Milano, dalli signori accademici delle medeme [...] Compositore della musica il sig. Giuseppe Valtolina, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1715.

Cantate nella difesa generale di filosofia, sostenuta in sant'Alessandro de padri Barnabiti dal signor don Gio. Battista Ferri ... Poesia di Giovanni Micurreno. Musica del sig. Giuseppe Valtolina, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1715.

Cantate per intramezzo all'accademia di lettere che si tiene dagli scolari dell'umanità maggiore, e minore nelle scuole di S. Alessandro dirette da' padri della Congregazione di S. Paolo / musica del sig. Agostino Quaglia, Giuseppe Marelli, Milano 1781.

Canzonette musicali per l'accademia sopra le conversazioni fatta nelle scuole Arcimbolde di S. Alessandro de P.P. Barnabiti. Compositore della musica il sig. Giuseppe Valtolina maestro di cappella nella chiesa del sopradetto Santo, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1718.

Canzonette per musica in occasione de' letterarj ossequj presentati all'em.mo sig. cardinale Benedetto Erba Odescalchi arcivescovo di Milano, nella chiesa di Sant'Alessandro dagli Accademici Infocati delle scuole de' padri Barnabiti. Musica del sig. Giuseppe Valtolina, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1716.

Cleopatra. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1776 alla presenza delle maestà loro, Onorato Derossi, Torino 1776.

La colpa originale piangente alle culle del Redentore, oratorio sacro da recitarsi il giorno 8. di genaro 1723 nella congregazione dell'Immacolata concezione eretta nella casa professa di S. Fedele de' RR. PP. della compagnia di Gesù. Musica del sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana, Giuseppe Agnelli, Milano 1723.

La contesa delle stagioni, in qual debba nascere Gesù Bambino. Oratorio da recitarsi nella parrocchiale basilica di S. Calimero l'ultimo di dicembre 1706. Posto in musica dal sig. Antonio Negri suonatore di violoncello, Ambrogio Ramellati, Milano 1706.

Davide al Tibirinto oratorio allegorico da dirsi ad onore del gran santo di Padova nell'insigne basilica di S. Francesco de RR. PP. Minori Conventuali di Milano nel quarto martedì di Quaresima dell'anno 1709 [...] Posto in musica dal sig. Gio. Battista Brevi, Agnelli, Milano 1709.

Della passione di Gesù Cristo signor nostro cantata nel primo venerdì della Quaresima per la reale imperiale Congregazione del SS.mo Entierro in S. Fedele. Maestro di capella ... è il sig. Giambattista Sammartino. La musica è composizione del sig Gio. Andrea Fioroni, Giuseppe Mazzucchelli, Milano 1770.

Le delizie notturne della santità nel ricevere S. Felice Capuccino nelle braccia il Bambino Gesù, favoritogli dalla Beatissima Vergine. Oratorio consegnato all'impareggiabile devozione de' signori, e devoti del santo dell'insigne borgo d'Oleggio. Poesia del padre Tomaso da Varese Capucino. E posto in musica dalli signori fratelli Perroni virtuosi di S.A.S. di Parma, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1712.

Le delizie notturne della santità nel riceuere S. Felice Capuccino nelle braccia il Bambino Giesu, fauoritogli dalla beatissima Vergine. Oratorio dedicato alla pietà e nobiltà di molti diuoti di S. Felice Capuccino, celebrandosi le glorie della canonizzazione del Santo de' padri Capuccini nell'imperiale città di Monza, il dì 3. settembre. Poesia del p. Tomaso da Varese sacerdote capuccino, posto in musica dalli signori fratelli Perroni virtuosi di S.A.S. di Parma, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1713.

Demetrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1769. Dedicato all'inclito popolo romano, Lorenzo Corradi, Roma 1769.

Il Demetrio, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Omodeo della città di Pavia nel carnovale dell'anno 1750. Dedicato a sua eccellenza la signora D.na Paola Visconti Borromea Arese Litta, marchesa di Gambolò [...] / [La musica è del signor Gaetano Piazzola], Francesco Agnelli, Milano 1750.

Demofonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro della città d'Alessandria in occasione della solita fiera d'ottobre 1776 sotto la protezione di s.s.r.m, Vimercati, Alessandria 1776.

Il depositario della divina onnipotenza oratorio da recitarsi in musica nell'insigne basilica de RR. padri di S. Francesco di Milano. Nell'ultimo giorno del regio ottavario [...] Posto in musica dal sig. Gio. Battista Brevi maestro di cappella in detta basilica, Agnelli, Milano 1709.

Dialogo pastorale a gloria del nato Redentore da recitarsi il dì 7. gennaio 1720. nella ven. Congregazione dell'Immacolata Vergine posta nella Casa professa di S. Fedele, Domenico Bellagatta, Milano 1726.

La dissonanza in concerto. Comparsa nella publica Academia Armonica delli Erranti eretta in Pavia, in casa delli illustrissimi signori regio, e ducal senatore di Milano Giacomo, & iure consulto collegiato Francesco fratelli Menochii, Carlo Francesco Magri, Pavia 1679.

La divina giustizia, e la diuina misericordia. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana tenuta in S. Dalmazio dall'illustrissimo sig. marchese don Gaetano Pallavicino della scuola de' giouani di S. Giovanni in Era il giorno 7. febbrajo 1743. Poesia del sig. Domenico Balestrieri. Musica del sig. Giuseppe Paladino, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1743.

La dolcezza, ed il rigore. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana, tenuta in S. Dalmazio, dal chierico sig. Clemente Pedotti [...] il giorno 7. febbrajo 1729 [...] Musica del sig. Giuseppe Palladini, Nava, Milano 1729.

Il dolore delli trè abbandoni di Cristo. Da rappresentarsi nell'oratorio di S. Maria del Suffraggio eretto nella casa de MM. RR. PP. Teatini di S. Antonio in Milano. Posto in musica da Gio: Battista Brevi maestro di Capella in Milano, Agnelli, Milano 1715.

Il doppio miracolo. Oratorio da cantarsi nell'ultimo giorno della novena che si celebra ad onore di S. Antonio di Padova nella chiesa di S. Maria della Pace. Dedicato all'insigne pietà de' suoi devoti, e posto in musica dal Sig. Gio. Maria Marchi organista della metropolitana e maestro di cappella della suddetta chiesa, Beltramino, Milano 1726.

Li due seminatori evangelici, l'uno del buon grano, e l'altro della zizzania. Cantate per intermezzo alla disputa generale della dottrina cristiana che tiene in S. Dalmazio il chierico sig. Michel'Angelo Agazzino della Scuola de' giovani dell'Immacolata Concezione di Campo Santo nel giorno 6 febbrajo 1745, Sotto gli eccelsi auspizi dell'Em.mo [...] cardinale Giuseppe Pozzobonelli arcivescovo di Milano. Musica del sig. Antonio Piantanida maestro di cappella dell'insigne regio-ducal cappella collegiata di Santa Maria della Scala ecc., Pietro Antonio Frigerio, Milano 1745.

Ecloga sacra a tre voci del sig. Francesco Gasparini virtuoso dell'eccellentissimo principe Borghese [...] in lode dell'angelico quinto dottore S. Tommaso d'Aquino, che si canterà nella chiesa ducale di S. Maria delle Grazie [...] dalli RR. padri, e giovani dello studio del sopradetto convento in quest'anno 1722, Federico Bianchi, Milano 1722.

Li elementi in gara nell'osequio di Gesù Bambino. Oratorio da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella Casa professa di S. Fedele [...] il giorno 7. genaro dell'anno 1724. Musica del sig. Gio. Maria Marchi, Domenico Bellagatta, Milano 1724.

Elena drama per musica del dottor Claudio Nicola Stampa Da rappresentarsi in questo Regio Ducal Teatro di Milano Nel Carnovale dell'anno 1725 [...], Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1725.

Endimione. Favola per musica fatta rappresentare al signor D. Emanuele Fernandez di Velasco nella città di Lodi, Carlo Antonio Sevesi, Lodi 1692.

Enea in Cartagine. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro della città d'Alessandria in occasione della solita fiera d'ottobre 1784. Sotto la protezione di S. S. R. M, Ignazio Vimercati, Alessandria 1784.

Enea in Italia. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro Nuovo di Milano l'anno 1686, Francesco Vigone, Milano 1686.

Erifile. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1786 alla presenza di s.s.r.m, Onorato Derossi, Torino 1786.

L'Eresia convinta dalla Religione, e dalla Fede nella Venerazione delle Sante Reliquie, Cantata da recitarsi in musica nell'oratorio dell'Immacolata Concezione di M. V. SS. nel Borgo di Trezzo, Pietro Francesco Malatesta, Milano 1752.

L'Etna festivo. Introduzzione di ballo per la nascita del figlio primogenito dell'Illustriss. & Eccellentiss. Signora D. Isabella Maria della Zedra, et Aragona, duchessa del Sesto consacrata alla medesima Eccellenza, Francesco Vigone, Milano 1696.

La fatica, e l'ozio. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana, tenuta in S. Dalmazio, dal sig. Carlo Francesco Montano [...] il giorno 7. febbrajo 1734 [...] Musica del sig. Giuseppe Palladini, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1734.

La fede trionfante nel cieco nato. Oratorio sacro da cantarsi nel collegio de nobili della Compagnia di Giesu' in Milano, il venerdì dopo la quinquagesima. Opera del sig. Giacomo Cotio, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1710.

La fede vittoriosa. Oratorio da recitarsi in musica un giorno della novena, che si fa di S. Antonio di Padoua nella chiesa di S. Maria alla pace [...] Poesia del Moderato fra li Faticosi, e posto in musica da Giuseppe Scacabarozzi, Giovanni Battista Beltramino, Milano 1704.

Il finto cavalier parigino. Intermezzi in musica a quattro voci da rappresentarsi nel Teatro alla Valle degl'illustriss. sig. Capranica nel carnevale dell'anno 1770. Dedicati a sua ecc.nza la sig. principessa D.na Ippolita Boncompagni Ludovisi Rezzonico, Lorenzo Corradi, Roma 1770.

I fiori in contesa per formar corona a Gesù Bambino nato nella stalla di Betlemme. Oratorio da recitarsi il giorno 7. gennajo 1717. nella veneranda Congregazione della Beata Bergine eretta nella Casa professa di S. Fedele de' rr. pp. della Compagnia di Gesù. Poesia e musica del molto rev. sig. dottore G. M, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1717.

I funerali del Redentore oratorio da recitarsi nella congregazione della beata Vergine del Suffragio. Sotto la direzione de mm. rr. pp. Teatini di S. Antonio di Milano. Dedicato al merito delli molt'illustri signori governatore et assistanti del medesimo oratorio da una persona diuota. Posto in musica da Gio. Battista Breni maestro di Capella in Milano, Sirtori, Milano 1706.

La gara amorosa tra la gloria, la fama, e 'l valore per lo felicissimo nascimento del serenissimo Leopoldo arciduca festeggiato nel borgo insigne di Rò con serenata in musica. Posta in musica dal sig. Giuseppe Maria Perroni, Fratelli Sirtori, Milano 1716.

La gara delle stagioni. Cantata da dirsi ad onore del gran santo di Padova nell'ultimo giorno della novena, che si celebra nella chiesa de RR. PP. Minori Osservanti di S. Maria della pace [...] Posta in musica da un divoto benefattore, Beltramino, Milano 1715.

La gara delle virtù nel render immortale l'ammirabil lingua di Sant'Antonio da Padova ... Oratorio sacro da recitarsi in Santa Maria della Pace [...] il giorno 6. di giugno 1732 [...] Posto in musica dal sig. Giovanni Corbelli organista, e maestro di capella, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1732.

La gara delle virtù per rendere immortale su le labbra: tra le Ceneri: su gli altari l'Ammirabile Lingua di S. Antonio. Oratorio sacro da recitarsi in occasione dello scoprimento, e benedizione della nuova capella eretta nell'insigne chiesa de' RR. padri conventuali di S. Francesco di Milano il giorno della sua festa 16 febbrajo 1703. Dedicato all'illustrissima [...] contessa D. Maria Margarita Visconti Botromea Arese [...]. Posto in musica dal sig. Francesco Castelli maestro di capella nell'insigne basilica di S. Stefano Maggiore, in Santa Maria Secreta etc. Carlo Federico Gagliardi, Milano 1703.

Le gare d'amore tra' il premio di Cristo, et il merito di s. Tomaso d'Aquino espresse sotto la croce allorché il Crocefisso autentico, & encomiò la dottrina del Santo, con quel celebre elogio: bene scripsisti. Oratorio consagrato all'illustrissimo signore il signor don Diego Ordogno de Rosales, Federico Bianchi, Milano 1711.

Le gare di onore ne' cimenti de' giuochi olimpici. Accademia di lettere, e d'arti cavalleresche tenuta da' signori convittori del Collegio de' Nobili di Milano de' padri della Compagnia di Gesù [...], Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1730.

Germanico in Germania. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame il carnevale dell'anno 1770. Dedicato all'inclito popolo romano, Lorenzo Corradi, Roma 1770.

Gesù abbandonato e tradito nell'orto, cantata seconda da recitarsi alla sera il secondo venerdì di quaresima nella reale ed imperiale congregazione del SS.mo Entierro in S. Fedele. Musica del Sig. Francesco Fiorino maestro di cappella del Santissimo Entierro e real Castello, Domenico Bellagatta, Milano 1726.

Gesù bambino adorato dalli pastori. Oratorio da cantarsi nella Congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella casa professa di S. Fedele de' RR.PP. della Compagnia di Gesù il giorno 11 gennajo 1726. Musica del sig. Gio. Battista S. Martini, Eredi di Domenico Bellagatta, Milano 1726.

Gesù Bambino adorato da' pastori. Pastorale cantata nella gran sala del pubblico Palazzo Apostolico della città di Forlì, la sera delli 4. febbrajo 1754. giorno solennissimo della miracolosa immagine della santissima Madonna del Fuoco primaria protettrice, padrona principale di tutta la città e diocesi di Forlì dedicata a sua eccellenza reverendissima monsig. Lodovico Merlini, Alessandro e Lorenzo Fabbri, Forlì 1754.

Gesù Bambino adorato da' pastori. Pastorale da cantarsi nell'oratorio de' PP. della Congregazione di San Filippo Neri detti della Madonna di Galiera. Musica del signor Giambattista San Martini, Stamperia Bolognese di S. Tomaso d'Acquino, Bologna 1734.

Gesù ritrovato da Maria a disputar nel Tempio coi Dottori. Cantate per intermezzo alla disputa generale della Dottrina Cristiana che tiene in S. Dalmazio il chierico Signor Marchese D. Alfonso Longhi il giorno sette febbrajo 1752, sotto gli Eccelsi Auspizj dell'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Giuseppe Pozzobonelli Arcivescovo di Milano, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1752.

Gesù sepolto oratorio sacro da recitarsi nella chiesa de' SS. Rocco, e Romano in porta orientale il giorno 19. settembre 1779. per la solenne commemorazione de' dolori di Maria Vergine, Giuseppe Galeazzi, Milano 1779.

In lode di san Gioanni della Croce compagno di santa Teresa di Gesù nella fondazione dell'Ordine de' Carmelitani scalzi Oratorio da cantarsi nella città di Pavia nella chiesa di S. Maria delle grazie In occasione della di lui seguita canonizzazione Posto in musica dal signor Antonio Negri, maestro di cappella nelle chiese di S. Antonio di S. Barnaba, di Santa Maria de' Servi, e del collegio elvetico di Milano, Giovanni Antonio Ghidini, Pavia 1727.

Le glorie della Fede, della Speranza, e dell'amore per il conseguimento di Maria, a consolazione de' suoi Santissimi Parenti Gioachino, ed Anna. Oratorio sacro da recitarsi nell'insigne Basilica Collegiata di San Steffano in Broglio il giorno 3. Di Agosto 1699. Ultimo del Solenne ottavario istituito à gloria di Sant'Anna Madre della Madre di Dio [...] Musica del Sig. Gio. Francesco Castelli Maestro di Capella nella sudetta Chiesa, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1699.

Il gran duolo: azione sacra da dirsi nell'Oratorio della Beatissima Vergine del Suffragio. Diretto dalli MM. RR. PP. Teatini di S. Antonio di Milano. Ridotto in musica e dedicato alla pietà singolare delli [...] signori Governatore, Assistenti e Confratelli di detto Oratorio da Gio. Battista Brevi, maestro di capella etc., Francesco Vigone, Milano 1710.

Ifigenia in Tauride. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1784. Dedicato alle ll.aa.rr. il serenissimo arciduca Ferdinando principe reale d'Ungheria e Boemia, arciduca d'Austria, duca di Borgogna

e di Lorena ec., cesareo reale luogo tenente, governatore e capitano generale nella Lombardia Austriaca e la serenissima arciduchessa Maria Ricciarda Beatrice d'Este principessa di Modena, Gio. Battista Bianchi, Milano 1784.

L'impiego degli anni ridotto in momenti. Oratorio da recitarsi ad onore di S. Antonio di Padova, nella Chiesa de' RR. PP. Minori Osservanti di S. Maria della Pace, nel giorno 12. di giugno 1731. Dedicato alli divoti benefattori, posto in musica dal sig. Giovanni Corbelli, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1731.

L'impegno delle virtù. Oratorio da cantarsi nella chiesa ducale di Santa Maria delle Grazie. In occasione si solenneggia da pp. lettori, e studenti di detto convento la festa dell'Angelico loro maestro, e quinto dottor della chiesa S. Tommaso d'Aquino. E da medesimi consecrato all'eminetissimo, e reverendissimo signor cardinale Benedetto Erba Odescalco arcivescovo di Milano &c. Poesia di T.A.R. posta in musica dal sig. Giovan Perroni maestro di capella della detta chiesa, Federico Bianchi, Milano 1718.

L'incorrotto cadavere di S. Francesco da Paola dagli eretici Ugonotti abbruciato col fuoco di croci e di crocefissi. Componimento drammatico sagro da cantarsi in Milano nella chiesa de' RR.PP. Minimi nel solenne ottavario solito celebrarsi ad onore del detto santo. La musica è del sig. Giovanni Cantù maestro di capella della detta chiesa, della Basilica Porziana di S. Vittore, della chiesa collegiata di S. Tomaso in Ter'amara, di S. Damiano presso la Scala, di S. Gerolamo, S. Protaso, S. Carpofozo etc., Mazzucchelli, Milano [s.a.].

L'inferno a consiglio oratorio sacro da recitarsi il giorno 7. gennajo 1711. nell'insigne congregazione dell'Immacolata Concezzione della Beata Vergine eretta nella Casa professa di S. Fedele ... poesia, e musica del m. rev. sig. G.M, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1711.

L'innocenza difesa dal gran santo di Padoa nella liberatione del padre. Oratorio da recitarsi in musica nel quarto martedì di quaresima dell'anno 1708. Nell'insigne basilica di S. Francesco de Min. Conv. di Milano [...] Posto in musica dal sig. Gio. Battista Brevi, Agnelli, Milano 1708.

L'innocenza difesa dal glorioso santo di Padoa. Oratorio da recitarsi nell'insigne basilica di S. Francesco nel giorno 20. di giugno 1719, ultimo del suo reale ottavario. Posto in musica dal p. Francesco Antonio Urio, Giacomo Agnelli, Milano 1719.

L'innocenza giustificata nelle sue accuse sotto la protezione di Santo Antonio di Padova. Oratorio da recitarsi nella Chiesa de RR. PP. Riformati di Santa Maria del Giardino il giorno 14. giugno 1713. Posto in musica dal sig. Antonio Negri [...] Dedicato al [...] marchese Don Pirro Visconti, Federico Bianchi, Milano 1713.

In occasione, che la ven. congregazione de' lavoranti stampatori de' libri, ed altri ascritti alla medesima, eretta sotto il titolo della Divina Sapienza, si aggrega alla ven. confraternita de' Santi Ambrogio e Carlo nella chiesa di Santa Lucia in Porta Nuova, il giorno dell'Ascensione di Nostro Signore, l'Anno 1752, 11 Maggio, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1752.

L'Insubria, e la fede. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana tenuta in S. Dalmazio il giorno 7. febbrajo 1735. dal chierico sig. Ignazio Cedrini [...] Musica del sig. Giuseppe Palladini, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1735.

Jezabelle. Oratorio sacro da cantarsi nella chiesa di S. Appollinare nuovo di Ravenna per la solenne festa del glorioso taumaturgo S. Antonio di Padova, ecc., nell'anno 1730 il dì 13 giugno. Compositore della poesia il sig. ab. Domenico Ant. Bramanti, della musica il p. Alessandro Salvolini min. conv. maestro di cappella della S. Metropolitana di detta città, Anton-Maria Landri, Ravenna 1730.

La lingua panegirista del cuore. Panegirico in onore del B. Giovanni Nepomuceno recitato nella regia imperiale cappella di Santa Maria della Scala alla presenza dell'eccellentissimo signor conte Gerolamo Colloredo capitano generale, e governatore per S.M.C., e C. dello Stato di Milano & C. nel dì 29. maggio 1725 dal molto reverendo prete Tommaso Gipponi dottore

di S. Teologia, e curato di S. Martino in Nosiggia di Milano, accademico fra li faticosi il considerato. E dedicato al sudetto eccellentissimo signore dalli nazionali tedeschi, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1725.

La manna oratorio sacro ad onore del S.mo Sacramento fatto recitare da alcuni signori della Congregazione dell'Immacolata Concezione con occasione dell'apparato esposto nella chiesa di S. Fedele per le quarant'ore del Carnovale dell'anno 1695, Heredi Ghisolfi, Milano 1695.

Il Martire del desiderio. Oratorio 5. da recitarsi nella chiesa parrocchiale di S. Giovanni Laterano, in occasione del solenne ottavario, si fà celebrare à gloria del miracoloso S. Antonio di Padova da molti particolari suoi divoti, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1700.

Il martire del desiderio. Oratorio da recitarsi nella chiesa de mm. rr. padri Conuentuali di S. Francesco, in Cremona, nella festa del santo di Padoa [...] Musica del sig. Francesco Castelli, Ghisolfi, Milano 1700.

Maria al sepolcro. Oratorio sacro da recitarsi nella chiesa de' SS. Rocco, e Romano in porta orientale il giorno 17. settembre 1780. per la solenne commemorazione de' dolori di Maria Vergine, Giuseppe Galeazzi, Milano 1780.

Maria compatita ne' suoi dolori. Oratorio da cantarsi nella chiesa de' r.r. p.p. servi di Maria Vergine in occasione del solito settenario, che si celebra nella settimana di passione in memoria de' sette dolori di Maria Vergine il sabbato dell'anno 1718, Agnelli, Milano 1718.

Maria Vergine contemplata in due de' suoi sette dolori. Oratorio da cantarsi nella chiesa de' RR. PP. Servi di Milano l'anno 1717. In occasione del solito settenario che si celebra nella settimana di Passione in memoria de' Sette Dolori di Maria Vergine. Dedicato all'illustrissimo sig. Conte Antonio Calderari questore ordinario, Francesco Agnelli, Parma e Milano 1717.

Megea delusa. Oratorio consacrato all'angelica Dottrina del Quinto Dottore della chiesa S. Tomaso d'Acquino dal sagro studio de padri di S. Maria delle Grazie di Milano da recitarsi nella loro chiesa l'anno 1709, Milano, Agnelli 1709.

Il mondo redento da Cristo, e riformato dal patriarca S. Benedetto. Oratorio sacro da recitarsi nell'insigne tempio di S. Pietro in Gessate de rr. monaci dell'ordine sudetto il 21. marzo secondo venerdi di quadregesima giorno del medemo Santo. Posto in musica del sig. Giacomo Cozzì maestro di capella della real chiesa di S. Maria della Scala di Milano, Francesco Vigone, Milano 1710.

Il mondo sollevato dalle presenti calamità nel nascere del Verbo Incarnato. Oratorio sacro da cantarsi nella novena del Santo Natale nella Chiesa di S. Maria della Rosa de R.R. P.P. domenicani. [...] Posto in musica dal sig. Cavalier Francesco de Messi, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1713.

La morte delusa. Oratorio da dirsi ad onore del gran santo di Padoa nell'insigne basilica di S. Francesco de Minori Conuentuali di Milano nel quinto martedì di Quaresima dell'anno 1709, Agnelli, Milano 1709.

La morte delusa. Oratorio da dirsi nell'insigne basilica di S. Francesco de Minori conventuali di Milano in occasione del regio ottavario. Posto in musica da diversi autori, Ambrogio Ramellati, Milano 1703.

Morte di S. Giuseppe oratorio sacro da rappresentarsi nella chiesa di detto santo in P. Nona il giorno 4. del mese di luglio dell'anno 1708, Gagliardi, Milano 1708.

La morte in spavento. Oratorio da cantarsi nell'ultimo giorno della novena di S. Antonio di Padova, che si celebra nella chiesa de' rr. pp. Minori Osservanti di S. Maria della Pace [...] Posto in musica dal sig. Gio. Maria Marchi, Beltramino, Milano 1720.

La Nitteti. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnovale dell'anno 1771. - Dedicato al sua altezza serenissima il duca di Modena, Reggio, Mirandola ec. ec. amministratore e capitano generale della Lombardia austriaca, Giovanni Montano, Milano 1771.

La nobiltà, e l'umano rispetto. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana tenuta in S. Dalmazio, dal sig. Giuseppe Caccia [...] il giorno 7. febbrajo 1738 [...] Musica del sig. Gioseffo Palladini, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1739.

Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro a Torre Argentina il carnevale dell'anno 1788. Dedicato alle dame romane, Michele Puccinelli, Roma 1788.

L'olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano, nella primavera del corrente anno 1758. Dedicato alla generosa nobiltà milanese, Giovanni Montano, Milano 1758.

L'ombre svelate. Oratorio da cantarsi nella chiesa ducale di Santa Maria delle Grazie. In occasione si solennizza da pp. lettori, e studenti di detto convento la festa dell'Angelico loro maestro, e quinto dottor della chiesa S. Tommaso d'Acquino. E da medesimi consecrato al reverendissimo padre F. Tommaso Bonaventura Boldi dell'ordine de predicatori, maestro di sac. teologia, ed inquisitore generale di Milano, suo Stato, e dominio &c. Poesia di T. A. R. posta in musica dal sig. cavaliere Antonio Francesco de Messi maestro di Capella della chiesa di Santa Maria della Rosa &c, Federico Bianchi, Milano 1717.

Oratorio ad onore di s. Pellegrino Laziosi dell'ordine de Servi di M.V. nuovamente canonizzato [...] composto da un religioso dello stesso ordine Accademico affidato, posto in musica dal sig. Antonio Negri [...] da recitarsi in occasione del solenne ottavario, che si farà ad onore del santo, Domenico Bellagatta, Milano 1722.

Oratorio da cantarsi nell'insigne basilica de M. RR. PP. Minori Conventuali di S. Francesco in onore di S. Antonio di Padova [...] Poesia d'un Pastor Arcade. Musica del m. r. p. Francesco Antonio Urio, Agnelli, Milano 1716.

Oratorio per il SS.mo Natale da cantarsi nella congregazione dell'Immacolata Concezione eretta nella Casa proffessa di S. Fedele [...] il dì 6. genaro 1719. Musica del sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana, Domenico Bellagatta, Milano 1719.

Oratorio sacro sopra i dolori di Maria Vergine da recitarsi nella chiesa de' SS. Rocco, e Romano in p. o. il giorno 19. settembre 1773, Giuseppe Mazzucchelli, Milano 1773.

Oreste. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1766. Alla presenza di s.s.r.m, Onorato Derossi, Torino 1766.

Orfeo ed Euridice e Aristo e Temira. Drammi per musica da rappresentarsi in Bologna nel nuovo Pubblico Teatro nella primavera dell'anno 1771, Sassi, Bologna 1771.

Gli ossequj de' nobili alla passione, e morte di Gesù Cristo. Nicodemo. Cantata seconda, da recitarsi alla sera il secondo venerdì di Quaresima nella reale ed imperiale Congregazione del Santissimo Entierro in S. Fedele. Musica del signor Giovanni Perroni, Francesco Agnelli, Milano 1716.

La pace e la giustizia, cantate per intramezzo alla disputa generale della Dottrina Cristiana che tiene in S. Dalmazio il sig. Dalmazio Moroni della Scuola de' giovani di S. Lorenzo in Torrigia nel giorno 7 febbrajo 1736 con l'emblema che rappresenta gli ornamenti del Tempio di Gerusalemme depositati nel Tempio della Pace in Roma [...] poste in musica dal sig. Giovanni Corbelli maestro di cappella di S. Angelo, di S. Maria della Pace, di S. Eustorgio, di S. Pietro in Gessate, ed organista della Metropolitana, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1736.

Il padrone, e L'agricoltore della vigna evangelica. Cantate per intramezzo alla disputa generale della dottrina cristiana, che tiene in S. Dalmazio il signor Francesco Pensa della scuola de' giovani eretta nella Metropolitana, nel giorno sette febbrajo 1750, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1750.

La passione componimento drammatico da recitarsi nel venerando oratorio di S.a Maria del Suffragio eretto nel collegio de RR. PP. Teatini di S. Antonio in Milano, alla sera del Giovedì Santo, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1735.

I portenti del zelo eloquente oratorio da cantarsi ad onore di S. Antonio di Padova nella chiesa de' RR. PP. Minori Osservanti di Santa Maria della Pace il giorno 22. giugno 1722 [...] Posto in musica dal sig. Gio. Maria Marchi organista della Metropolitana, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1722.

La probatica piscina. Oratorio, diviso in due parti; da cantarsi nell'ultimo giorno della novena, che si celebra ad onore di S. Antonio di Padova nella chiesa di S. Maria della Pace [...] e posto in musica dal sig. Gio: Maria Marchi organista della metropolitana, e maestro di capella della sudetta chiesa, Beltramino, Milano 1728.

Il reato innocente difeso, e pubblicato con tre' portenti in uno dal glorioso santo de' miracoli Antonio di Padova. Oratorio sagro da recitarsi il giorno 12. giugno ultimo della novena di esso santo nell'insigne basilica di santa Maria della Pace ... Posto in musica dal signor Giuseppe Scacabarozzi, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1710.

La sacra tragedia da recitarsi nell'oratorio della beatissima vergine del suffragio diretta dalli RR.PP. Teatini di S. Antonio nel giovedì santo dell'anno 1713 posta in musica, e dedicata alla pietà impareggiabile delli riveritissimi signori dott. Giuseppe Maria Manzoni governatore, Carlo Federico Lazarone, e Bernardino Aglioli assistenti dello stesso oratorio da Gio. Battista Brevi maestro di capella in Milano, Sitreri, Milano 1713.

I sacri amplessi frà Dio bambino, e S. Antonio da Padova oratorio da recitarsi in musica nel terzo martedì di Quaresima dell'anno 1709. nell'insigne basilica de PP. RR. Minori Conventuali di S. Francesco di Milano [...] Musica del sig.r Gio. Battista Brevi, Agnelli, Milano 1709.

La santità coronata ovvero il trionfo de' tre fiori, il giglio, la violetta e l'eliotropio, come espressivi de' trè voti castità, povertà ed ubbidienza, per l'oratorio da cantarsi in ossequio di San Felice da Cantalice nella chiesa de' RR. PP. Capuccini in Porta Orientale di Milano il maggio del 1714 nell'ultima giornata del solenne ottavario. Consagrato al merito sublime di [...] D. Maria Margarita Visconti Borromea Arese. Poesia dell'ill.mo [...] Francesco Gazinelli. Posto in musica dalli signori fratelli Perroni, Giuseppe Pandolfo Malatesta, Milano 1714.

La saviezza, e la pazza. Cantate per intermedio alla disputa generale della dottrina cristiana, tenuta in S. Dalmazio, dal sig. Francesco Assandri [...] il giorno 7. febbrajo 1731 [...] Musica del sig. Giuseppe Palladini, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1731.

La Silvia drama pastorale Da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano In occasione di celebrarsi il Giorno Natalizio della Cesarea Cattolica Maestà di Elisabetta Cristina Imperatrice Regina delle Spagne &c., Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1721.

Il sole in arresto overo Giosuè in difesa de' Gabaoniti e rovina de' Cananei. Oratorio allegorico da dirsi ad onore del gran Santo de' miracoli Antonio da Padova in occasione del solenne ottavario che si fa celebrare a gloria di detto santo nella chiesa parochiale di San Giovanni Laterano da molti particolari suoi divoti. Dedicato all'ill.mo [...] conte Pirro Giuseppe Visconte, Borromeo, Arese, grande di Spagna [...]. Musica del sig. Francesco Castelli maestro di capella dell'insigne coll. di S. Stefano Maggiore di Milano etc. - In Milano : nella Reg. Duc. C., Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1700.

La sterilità felice oratorio da cantarsi nella basilica, et insigne collegiata di S. Stefano Maggiore di Milano nell'ultimo giorno dell'Ottava di S. Anna. Composto dal sig. marchese Pietro Francesco Manfredo Trecchi, e consagrato al merito impareggiabile dell'ill.ma, ed ecc.ma sig.ra la signora d. Isabella Maria della Zerda, e d'Aragona [...] e posto in musica dal

sig. Domenico Ambrogio Bramante organista, e maestro di cappella nella Basilica di S. Vittore al Corpo de RR. monaci olivetani &c., Carlo Federico Gagliardi, Milano 1695.

Il Radamisto overo la Fede nelle sventure. Drama per musica del marchese Pietro Francesco Manfredi Trecchi, da recitarsi nel Regio Teatro di Milano, Francesco Vigone, Milano 1695.

Scipione Africano. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Milano l'anno 1692, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1692

Sesostri re d'Egitto. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnovale dell'anno 1760. Dedicato a [...] il duca di Modena [...] amministratore e capitano generale della Lombardia Austriaca, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1759.

Il Temistocle. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnovale dell'anno 1766. Dedicato a sua altezza serenissima il duca di Modena [...] amministratore e capitano generale della Lombardia Austriaca, Giovanni Montani, Milano 1765.

Tito nelle Gallie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala il carnevale dell'anno 1787. Dedicato alle ll.aa.rr. [...] arciduca Ferdinando [...] e [...] Maria Ricciarda Beatrice d'Este, Giovanni Battista Bianchi, Milano 1787.

La verità confessatasi da un anima dannata per commando del gran Santo di Padoa a soglievo d'un suo divoto, oratorio da recitarsi nell'insigne Basilica di S. Francesco di Milano nel giorno 21 di giugno 1729 ultimo del suo reale ottavario. Dedicato alla singolare pietà e divozione dell'illustrissima signora [...] contessa D. Francesca Visconti Biglia marchesa del Sacro Romano Imperio, contessa del Borgo di Saronò [...]. Posto in musica dal sig. D. Ignazio Balbi dilettante etc, Giuseppe Agnelli, Milano 1729.

Le virtù al presepio oratorio da recitarsi il giorno 7. gennajo 1718. nella veneranda congregazione della Beata Vergine eretta nella Casa professa di S. Fedele [...] poesia, e musica del sig. dottore G.M, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1718.

La virtù svelata. Componimento drammatico a tre voci del Sig. F. S. R. Accademico Aspirante, ed Infocato. La Musica è del Sig. Melchior De Vincenti, egregio Maestro di Capella Milanese, [s.e.], Venezia 1763.

Viva Gesù. Relazione del sacro e magnifico ottavario solennemente festeggiatosi dalle venerande salesiane nella loro Chiesa di Alzano, per la Canonizzazione della loro fondatrice, e Madre, Santa Giovanna Francesca Fremiot di Chantal, Francesco Locatelli, Bergamo 1768.

Partiture a stampa

Armonia Sacra, cioè mottetti a più voci, Libro secondo ed Opera quarta di Carlo Giuseppe San Romano Organista, e Maestro di Capella della Passione, Fratelli Camagni, Milano 1680.

Canzonette morali e spirituali che si cantano nell'Oratorio di Chiavenna eretto sotto la protezione di S. Filippo Neri. Accomodate per cantare a 1, 2, 3 voci come più piace con le lettere della chitarra sopra arie comuni e nuove date in luce per trattenimento spirituale d'ogni persona, Carlo Francesco Rolla, Milano 1657.

Cigno sacro. Mottetti a più voci di Carlo Giuseppe Sanromano Organista, et Maestro di Capella nella Passione di Milano, Francesco Vigone, Milano 1668.

Concerti ecclesiastici a due, tre, e quattro voci, con una arietta a 3, con sinfonia se piace, et una Messa, Magnificat a 4 concertati: Opera seconda di Teodoro Casati maestro di cappella nella regia e ducal corte, organista nella chiesa metropolitana et in s. Fedele di Milano, Camagno, Milano 1651.

Concerti ecclesiastici a due, tre, e quattro voci, con una Messa a quattro: Op. terza di Theodoro Casati, Giovanni Francesco e fratelli Camagno, Milano 1668.

Delirii d'amor Divino Cantate morali a Voce sola del signor Gio: Battista Brevi Maestro di Cappella nell'Insigne Basilica di S. Francesco, e del Carmine in Milano, Libro Primo. Opera Quinta. Seconda Impressione con aggiunta di due Cantate d'altri Autori, Antonio Bortoli, Venezia 1706.

I Delirii d'Amor Divino. Cantate Morali a voce sola Consecrate alle Glorie Immortali dell'Illustrissimo, e Reuerendissimo Monsig.re Federico Caccia Nonzio Apostolico alla Maestà del Re' Catolico, et Arcivescovo di Milano da Gio: Battista Brevi Maestro di Capella dell'insigne Basilica di S. Francesco, e del Carmine in Milano. Libro Primo. Opera Quinta, Fortuniano Rosati, Modena 1696.

Estro poetico armonico. Parafrasi sopra li primi venticinque salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello patrizio veneto, Domenico Lovisa, Venezia 1724, tomo III.

Il libro primo de' Motetti a Voce Sola [...] Opera II di Carlo Giuseppe San Romano, Organista, e Maestro di Capella nella Passione di Milano, Francesco Vigone, Milano 1670.

Il Terzo Libro De Sacri Concenti a 2. 3. e 4. voci Di Gasparo Casati Maestro Di Cappella nel Duomo di Nouara Opera Terza. Con Priuilegio. - In Venetia 1640 Appresso Bartolomeo Magni. - in 4°. Canto primo, Canto secondo, Alto, Basso, e Basso continuo, Bartolomeo Magni, Venezia 1640.

La Devotione Canora. Motetti a voce sola Consacrati al Merito Souragrande dell'Illustrissimo Signor Conte Vitaliano Biglia Marchese del S. R. Impero, Conte di Sero, Feudatario della Gerola, Mezzana, Guazora, e Campalestro, Signore di Caidate, Albizzate, e sue Pertinenze, e di Fersino, &c. da Giovanni Battista Brevi Maestro di Capella dell'Insigne Basilica di S. Francesco, e dell'Illustre Chiesa di S. Fedele della Compagnia di Giesù, e del Carmine in Milano, Fortuniano Rosati, Modena 1699

L'arte di scrivere a otto reali e supplemento alla Musica Ragionata, opera di Carlo Giovanni Testori maestro di musica e professore di violino in Vercelli. Libro Quarto, Giuseppe Panialis, Vercelli 1782.

Nuova Raccolta de Motetti Sacri a voce sola di diversi eccellenti autori. Dati in luce da Carlo Federico Vigoni, consagrati all'Illustriss. Sig.^r e Sig.^{re} Patrone Col.^{mo} il Sig.^r Conte Giuseppe Maria Arconati &c, Francesco Vigone, Milano 1679.

Nuova Raccolta de Motetti Sacri a voce sola di diversi eccellenti autori. Dati in luce da Carlo Federico Vigoni. Consacrati al nome immortale dell'Illustriss.mo Sig.^r Conte Pirro Gratiani Conto di Sarzano, Gentil'huomo della Camera Segreta, &c Ambasciatore per l'Altezza Serenissima del Sig. Duca di Modena in Milano &c, Francesco Vigone, Milano 1681.

Nuovo Repertorio Musicale composto e compilato da Benedetto Carulli Maestro nell'I.R. Conservatorio di Musica colle migliori produzioni dei più accreditati Maestri. Ridotti per Organo e Piano forte a comodo de' Sig.ri Organisti e Dilettanti, Giovanni Antonio Carulli, Milano [1827].

Raccolta di Marino Silvani. Scielta delle Suonate A. due Violini, con il Basso Continuo per l'Organo, raccolte da diversi Eccelenti Autori. Al Molto Illustre Signore il Signore Giovanni Pauli, Monti, Bologna 1680.

Raccolta di versetti figurati e ideali in tutti i toni maggiori, e minori, divisa in due libri del P. M. Gian-Domenico Cattenacci Min. Oss. in S. Angelo. Libro primo, che contiene due Ripieni, le otto Imitazioni, e suoi finali ec. Quattro versetti figurati, e due Cadenze per ogni tono, ed in fine sei Offertori pure fugati e ideali, coll'aggiunta di sei Versetti sulla cantilena dell'inno Pange Lingua. Dedicato al merito de' signori virtuosi, e dilettranti, Giovanni Battista Giussani, Milano 1794.

Raccolta Musicale contenente VI sonate per il Cembalo solo d'altretanti celebri Compositori Italiani messi nell'ordine alfabetico co' loro nomi e titoli. Opera I., II. e III, Giovanni Ulrico Haffner, Norimberga [s.d.].

Sacre armonie a voce sola di diversi autori, consacrate al nome immortale dell'Illustriss., et Eccellentiss. Sig. il Sig. Filippo Farsetti, Degnissimo Podestà e Capitano di Crema da Federigo Vigoni, Federico Vigoni, Milano 1692.

Salve Regina per due soprani, contralto e basso con accompagnamento di contrabasso e violoncello, Giovanni Ricordi, Milano 1826.

Sei Trio Concertanti per Due Violini e Violoncello Obbligato Composti dal Sig.^{re} Carlo Monza Maestro di Musica nella Real Capella di Milano, J. Bland, Londra [post 1775].

Sei trii per due Violini, e Basso composti dal Sig.^r Melchior Chiesa e dedicati all'Illustrissimo Sig.^r Hoyer Fiscale da uno dei più Umili di lui servidori, Welcker, Londra [1775].

Sei trio per due Violini e Basso composti dal Sig.^{or} Melchior Chiesa Maestro di Capella della Città di Milano Novamente stampati a spese di G. B. Venier, Venier, Parigi [s.d.].

Sirena sacra. Mottetti, Messa et Salmi per li Vespri di tutte le solennità dell'anno [...], Francesco Vigone, Milano 1674.

Sonata per Clavicembalo con Violino obbligato del Sig. Abbate Isidoro Piantanida da esso dedicata al Signor Francesco Pollini, Giovanni Ricordi, Milano 1817.

Sonata per Clavicembalo o Forte-Piano Composta dal Sig.^r Abbate Isidoro Piantanida e da esso dedicata al Signor Francesco Pollini, Giovanni Ricordi, Milano 1816.

Sonate a Violino e Basso o Cembalo di Carlo Zuccari, di CasalMaggiore dedicate al merito impareggiabile dell'Ill.^{mo} e Signor Conte Gioseff Antonio Arconati Visonti [...] Opera Prima, [s.c.], [s.l.] [s.a.].

Sonate d'Organo del P. Gian-Domenico Cattenacci della Regolare Osservanza di S. Francesco in Milano dedicate al merito impareggiabile dell'Illustrissimo Sig. Dott. Colleg. Conte don Benedetto Arese Lucini, Giovanni Battista Giussani, Milano 1792.

Sonate d'Organo del P. Gian-Domenico Cattenacci della Regolare Osservanza di S. Francesco in Milano dedicate al merito impareggiabile dell'Illustrissimo Sig. Marchese don Giuseppe Castiglioni, Giovanni Battista Giussani, Milano 1791.

Tantum Ergo a voce sola Consagrati al merito impareggiabile in occasione de' suoi gloriosissimi Imenei dell'Illustrissimi Signori Il Signor Marchese D. Lorenzo Galeazzo Trotti, Signora Marchesa D. Paola Simonetti Trotti da Gio: Battista Brevi Maestro di Capella in molte insigni Chiese di Milano. Libro Primo. Opera Nona, Fortuniano Rosati, Venezia 1725.

The Symphonies of G. B. Sammartini, edited by Bathia Churgin: Volume 1 – The Early Symphonies, Harvard University Press, Cambridge 1968.

The true Method of playing an Adagio made easy with twelve examples, in a plain manner with a bass, then with all their graces, adapted for those who study violin composed by Carlo Zuccari of Milan, R. Bremner, Londra 1765ca.