

Recensioni

ROBERT KENDRICK
The Sounds of Milan, 1585-1650
Oxford, Oxford University Press, 2002
XXI, 528 pp., ill., es. mus

Recensione a cura di **Laura Mauri Vigevani**

Università degli Studi di Pavia
laura.mauri@unipv.it

Fin dal titolo questa monumentale monografia rivela il suo carattere eccezionale nel promettere di occuparsi dei suoni di Milano. Non soltanto dunque di composizioni, compositori, esecutori, committenti, fruitori, stili, di un aspetto o di un ambiente particolare, come nelle altre pubblicazioni dedicate a Milano precedentemente edite, dai fondamentali saggi di Federico Mompellio e Guglielmo Barblan ai più recenti importanti contributi di Antonio Delfino, Davide Daolmi, Marina Toffetti e Rodobaldo Tibaldi (per citare solo alcuni),¹ al pregevole *Celestial sirens* dello stesso Kendrick.² La sfida proposta dal titolo risulta attraente perché sembra proprio contenere la pretesa di individuare nella musica, per il periodo preso in considerazione (1585-1650), un elemento costitutivo dell'identità cittadina.

Per poter realizzare questo ambizioso proposito non ci si può limitare a inquadrare nel contesto storico-artistico-letterario i vari fenomeni musicali, né ci si può limitare a semplici parallelismi tra i vari contesti in una generica "unità delle arti". È invece necessario tener conto incessantemente di puntuali singole

¹ cfr. FEDERICO MOMPPELLIO, *La Cappella del Duomo dal 1714 ai primi decenni del '900*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri, vol. XVI, 1962, pp. 506-552; GUGLIELMO BARBLAN, *La musica strumentale e cameristica a Milano dalla seconda metà del '500 a tutto il '600*, *Ibid.*, pp. 588-618; ANTONIO DELFINO, *Geronimo Cavaglieri e i contrafacta spirituali di testi madrigalistici marenziani*, in *Luca Marenzio musicista europeo*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzi e Mariella Sala, Brescia, Edizioni di Storia Bresciana, 1990, pp. 165-216; DAVIDE DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998 (Fondazione Locatelli, Studi sulla storia della musica in Lombardia, 2); MARINA TOFFETTI, «*Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione [...]*»: titoli e dedicatorie delle canzoni strumentali sullo sfondo dell'ambiente musicale milanese fra Cinque e Seicento, in *Ruggero Giovannelli «Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992), a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina - Provincia di Roma - Comune di Velletri, 1998, pp. 601-636; RODOBALDO TIBALDI, *Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il Sacrum opus musicum (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto ed una messa di Giovanni Francesco Capello*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 313-349; RODOBALDO TIBALDI, *Lo stile 'osservato' nella Milano di fine Cinquecento: alcune osservazioni preliminari*, «*Polifonie. Storia e teoria della corallità*», I/2 (2001), pp. 251-279; RODOBALDO TIBALDI, *I mottetti a quattro voci (Milano 1599) di Giovanni Paolo Cima e lo stile 'osservato' nella Milano di fine '500*, *Ibid.*, II/1 (2002), pp. 7-105. Tra i contributi usciti dopo *The Sounds of Milan* si segnala: MARINA TOFFETTI, *Giulio Cesare Ardemanio's Musica a più voci for the pastoral in honour of St. Charles Borromeo (1628): the first surviving example of theatre music in Milan*, in *Early Music. Context and Ideas, International Conference in Musicology, Krakow, 18-21 September 2003*, Institute of Musicology Jagiellonian University, 2003, pp. 263-267; MARINA TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nel primo Seicento*, Lucca, LIM, 2004 (Quaderni dell'Archivio per la Storia della Musica a Milano e in Lombardia, 2); DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, Lucca, LIM, 2004 (Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia, 3); ANTONIO DELFINO, *Scrittura a tre voci e cantus firmus nel tardo Cinquecento: note a margine di un Agnus Dei di Pietro Vinci*, in *Il Cantus firmus nella polifonia*, a cura di Francesco Facchin, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo - Centro di Studi Guidoniani, 2005 (Quaderni di Polifonie, 3), pp. 121-139; CHRISTINE GETZ, *Music in the collective experience in sixteenth-century Milan*, Aldershot, Ashgate, 2005; RODOBALDO TIBALDI, *Reminiscenze palestriniane? La messa «Ecce sacerdos magnus» di Vincenzo Pellegrini*, in *Il Cantus firmus nella Polifonia, atti del convegno internazionale di studi, Arezzo, 27-29 dicembre 2002*, premessa di Giulio Cattin e Francesco Facchin, a cura di Francesco Facchin, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo - Centro Studi Guidoniani, 2005 (Quaderni di Polifonie, 3), pp. 141-195.

² Cfr. ROBERT KENDRICK, *Celestial sirens. Nuns and their music in early modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

relazioni tra i diversi ambiti senza perdere di vista la visione generale dell'insieme. Ci vuole insomma una notevole capacità d'analisi unita ad un'altrettanto notevole capacità di sintesi (capacità molto rara o poco ricercata in questi ultimi decenni), senza dimenticare un'organizzazione della materia che la renda veramente utilizzabile e godibile.

Nella monografia si apprezza anzitutto come la trattazione non sia schiacciata dalla sbalorditiva mole di dati, frutto di una lunga, abile ed esauriente ricognizione bibliografica e archivistica ad ampissimo raggio, bensì Robert Kendrick costantemente e saldamente ne conservi la guida, in un affascinante percorso che valorizza il più possibile ogni dato in relazione agli altri.

Il volume è organizzato in tre parti. La prima (*Spaces and their musics*) mostra la musica nelle vie cittadine, la connette con architetture e decorazioni della cattedrale e del santuario di Santa Maria presso San Celso, la visualizza in chiese, monasteri, palazzi. La seconda (*Attitudes and actions*) tratta di teoria, estetica, devozione, riti e rituali e si conclude con un *excursus* su *Il mestiere di musicista*. La terza (*Musical expressions*) presenta il graduale emergere degli autori milanesi tra il 1585 e il 1610 (le stampe postume di madrigali e canzonette di Giuseppe Caimo, le opere di Giulio Cesare Gabussi, Orfeo Vecchi, Ottavio Bariola, Cesare Borgo, ecc.), i cambiamenti riflessi nei generi sacri e profani praticati dai compositori milanesi (Giovanni Ghizzolo, Giulio Cesare Ardemanio, Flaminio Comando, Vincenzo Pellegrini, Orazio e Michelangelo Nanterni, Giovanni Domenico e Francesco Rognoni, Pietro Paolo Torre, Guglielmo Arnone, Giovanni Battista Ala, Lorenzo Frissoni) nel periodo che va dal trionfo della canonizzazione di san Carlo Borromeo (1610) al dramma della peste (1630) e si conclude con la successiva ricostruzione e riformulazione dei repertori tra il 1630 e il 1650 (la musica per la cattedrale di Ignazio Donati, Michelangelo Grancini e Antonio Maria Turati; il concerto sacro di Chiara Margarita Cozzolani nel monastero di Santa Radegonda e di Francesco Della Porta in Santa Maria presso San Celso, ecc.).

Il limite cronologico di partenza (1585) coincide con la fase iniziale di una breve crisi economica, con il vuoto lasciato dalla partenza dalla città (1582) di Pietro Ponzio, figura di spicco e maestro di cappella del Duomo, e lo sconcerto successivo alla morte dell'arcivescovo Carlo Borromeo e del suo organista Giuseppe Caimo (1584), musicista di altissimo livello. L'autore non esita a definire la scomparsa del Caimo «a setback to the city's musical life».³

Il limite cronologico finale (1650) coincide con il ristabilimento dell'equilibrio europeo, la temporanea tregua nella guerra tra Francia e Spagna che per vent'anni aveva minacciato la sopravvivenza dello Stato di Milano, accompagnata dal ritorno di un clima conflittuale in città (paragonabile a quello degli anni di san Carlo Borromeo) dovuto principalmente al nuovo arcivescovo Alfonso Litta. Segnano inoltre il limite le morti dell'arcivescovo Cesare Monti e del maestro di cappella del Duomo Antonio Maria Turati (1650), la cessazione dell'attività dell'editore Giorgio Rolla e il fiorire artistico legato all'ingresso a

³ Cfr. p. 17.

Milano (1649) della nuova sposa di Filippo IV, la principessa Maria Anna d'Austria.⁴

L'approccio "globale", che include i rapporti della musica con eventi storici, spazio urbano, oggetti d'arte, letteratura, liturgia, omiletica, in un continuo rimando tra le varie sezioni del volume, produce un affresco di grande respiro, dove ogni dettaglio è illuminato dalla capacità di esprimere un giudizio critico complessivo. L'autore fornisce un modello d'indagine storico-musicologica che desta profonda ammirazione e risulta difficilmente imitabile.

Confermando i mottetti come luogo di manifestazione privilegiata di rapporti pluridirezionali, Kendrick usa le moderne categorie analitiche solo come sentieri per addentrarsi (e sapientemente accompagnarci) nel paesaggio sonoro, senza mai forzare il cammino critico attraverso un'impostazione a senso unico. Consapevole della multiforme e spesso contraddittoria varietà del panorama, egli lo osserva da diversi punti di vista e mantiene lo sguardo libero dagli schematismi che spesso costringono e riducono la realtà storico-artistica a materiale ad uso e consumo delle tesi di volta in volta perseguite.

Il modo di comunicarci fonti, dati, analisi ci introduce alla vivezza di persone, musica e ambienti della «seconda Roma»,⁵ né isola né territorio a monocultura di pregiudizi conservatori della Riforma cattolica (come per decenni avrebbero voluto farci credere alcuni stereotipi della moderna storiografia). Si legga, ad esempio, il ritratto del cardinale Federico Borromeo quale pastore e mecenate dalle diverse valenze in campo musicale,⁶ il miglior rappresentante artistico in Italia della "spiritualità democratica" di san Filippo Neri.⁷

Già altre recensioni hanno lodato la «impressive mastery of the vast body of sacred literature» e nella metodologia di analisi musicale «a model of consistency and clarity»,⁸ «in so ably exploring music as a function of its social, liturgical, devotional, iconographical, and geographical environment».⁹ Davide Daolmi ritiene che la terza parte del volume sia la più ammirevole «per arditezza d'approccio [...] una sorta di 'carotaggio' in loco della produzione sacra barocca di una città pur consapevole della specificità liturgica del rito ambrosiano ma attentissima, per posizione e naturale predisposizione, al contributo dei principali centri italiani.»¹⁰

⁴ Cfr. pp. 19-20. Riguardo l'ingresso di Maria Anna d'Austria si segnala l'edizione moderna di *Messa e Salmi a due cori di Carlo Cozzi per Marianna d'Austria, regina delle Spagne (Carlo Camagno & Giorgio Rolla Milano, 1649)*, a cura di Stella Fabbiano, tesi di Laurea Magistrale in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, a.a. 2007/2008.

⁵ Cfr. PAOLO MORIGIA, *Santuario, della città, e diocesi di Milano*, Milano, Francesco Paganello ad istanza di Antonio degli Antonij, 1603.

⁶ Cfr. in particolare le pp. 94-100.

⁷ Cfr. p. 97.

⁸ Cfr. la recensione di CHRISTINE GETZ in «Journal of the Seventeenth Century Music», XII/1 (2006), <<http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v12no1.html>>.

⁹ Cfr. la recensione di JEFFREY KURTZMAN in «Journal of the American Musicological Society», 59/1 (2006), pp. 185-190.

¹⁰ Cfr. la recensione di DAVIDE DAOLMI in «Recercare», XVI (2004), pp. 303-306, che contiene osservazioni e suggerimenti per future ricerche degni di essere considerati attentamente.

È da rilevare la generosa abbondanza, in tutto il volume, di esempi musicali (trascrizioni *ad hoc* a cura dell'autore) e la selezione accurata delle illustrazioni, che aiutano la percezione del discorso unitario. Non sorprende la sensibilità figurativa, del resto requisito sostanziale in questo panorama critico. Kendrick infatti ha anche altrove dato prova di una spiccata e inusuale attitudine ad avvalersi criticamente delle fonti iconografiche alla pari con altri generi di fonti.¹¹ In questo volume molto appropriatamente, ad esempio, riporta l'immagine della grande tela con il concerto familiare dipinto da Carlo Francesco Nuvolone intorno al 1650¹² e riprende il discorso sul suo interesse musicale iniziato da Davide Daolmi.¹³

Utilissime le *Appendici* (feste di precetto milanesi; struttura dei Vespri ambrosiani e contenuto dei Pontificalia del 1619; monodia e polifonia per feste e vesperi particolari; musica policorale di Ignazio Donati per il Duomo; partitura, organo, parti di Basso nelle stampe milanesi 1596-1617).

Nella sezione *Documenti* (in numero di 24) sono offerte in diretta importanti testimonianze.

Il documento 8 regala ampie citazioni dalla cronaca *La solennissima processione della Madonna di San Giovanni in Conca di Milano, fatta l'ultima Domenica di Giugno 1604* (Milano, G. M. Meda ad istanza di Filippo Lomazzo, 1604). Ogni anno i padri di San Giovanni in Conca (antica importante chiesa di cui rimangono oggi nell'omonima piazza, vicino a piazza Missori, solo abside e cripta) e la «Compagnia del'Habito della Madonna» organizzavano una solenne processione «a gloria di questa gran Donatrice dell'Habito Carmelitano». Nel 1604 la processione fu uno spettacolo memorabile, grazie alla regia di Cherubino Ferrari, autore della cronaca dedicata dal Lomazzo a Muzio Sforza. Il suo racconto puntuale registra l'asse portante sonoro-spaziale della processione che, a partire dall'interno della chiesa, si snoda per le vie della città (Palazzo Ducale, croce di Porta Romana, strada Velasca, croce del Bottonuto, croce di San Giovanni in Laterano, strada delli tre Re, croce di San Satiro, strada Nobilissima [attuale via dell'Unione], San Giovanni in Conca); la cronaca riporta con precisione lo spazio scenico della rappresentazione musicale e del tutto eccezionalmente indica anche i nomi degli esecutori.

Motore di tutta la musica è un cherubino che canta e suona il liuto. In chiesa è in posizione centrale di fronte all'altare; alla sua destra sta il coro delle vergini sante (Agata, Lucia, Agnese, Cecilia, Caterina, Giulia, «voci puerili con un

¹¹ Cfr. ROBERT KENDRICK, *Intent and intertextuality in Barbara Strozzi's sacred music*, «Recercare», XIV (2002), pp. 65-98.

¹² Cfr. pp. 370-371. La tela è conservata presso la Pinacoteca di Brera.

¹³ Cfr. DAVIDE DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998 (Fondazione Locatelli, Studi sulla storia della musica in Lombardia, 2), pp. 531-533. L'opera del Nuvolone, dove sono raffigurati una mandola, un violino, un'arpa, una viola da gamba e un manoscritto musicale, rappresenta un ritratto dal vivo di musica domestica, che ci può dire molto anche su consuetudini sociali e prassi strumentale. La penuria di documentazione iconografica (e non solo) relativa alla musica «da camera» a Milano esigerebbe di non procrastinare ulteriori ricerche su quest'opera.

concerto di viole e d'un Regalino comodissimamente portato da gl'istessi Angioli»); alla sua sinistra il coro dei profeti («Davide suonava un'alpa [sic] doppia, Geremia un flauto, Ezechiele una fifola, Esaia un violone, instrumenti usati nell'antica legge»); alla sua destra ancora, ma un gradino più in basso degli angeli, il coro dei martiri (Stefano, Lorenzo, Giovanni, Paolo, «quattro belle voci, e quello che cantava il basso, suonava anco un violone da braccio»). Ogni coro è invitato a cantare dal cherubino; al suo secondo intervento il coro delle vergini è accompagnato da viole da gamba e da braccio e liuti. Dopo le esibizioni dei singoli cori, tutti i cori, obbedendo all'invito del cherubino, si uniscono nel *Salve regina sanctorum omnium*, poi si alternano cantando ciascuno un appellativo della Madonna, per unirsi nuovamente e così via. Usciti di chiesa, le fermate alle stazioni delle croci sono nuovamente occasioni di musica, sempre a un cenno del cherubino (gran coro di voci e strumenti sopra un palco; due angeli cantano otto madrigali) e nella strada delli tre Re un concerto di voci e strumenti è preparato da Pietro Francesco Cingardi, un devoto che il Kendrick riconosce come tenore nella cappella ducale.

Nella seconda parte del volume, l'autore descrive e commenta la processione interpretandola nel significato parateatrale e nella parentela con i *tableaux vivants* e con gli angeli musicanti dipinti negli affreschi milanesi.¹⁴ La possibilità di leggere nella sezione *Documenti* le citazioni della cronaca non solo restituisce i dettagli di regia e prassi e le denominazioni degli strumenti (non sempre di univoca interpretazione), ma ci fa anche assaporare il gusto della lingua e di un modo largamente condiviso di vivere la comunità cittadina.

Constatiamo così la partecipazione di «tutte le sorti d'istromenti, liuti, flauti, fifole, cornetti, viole da braccio, viole da gamba, violoni, contrabbassi, alpe [sic], regali, organi, e voci di singolar valore.», oltre a due cori di trombe. Verifichiamo l'uso di termini di prassi esecutiva: «Et tutti li Musici di questi chori cantavano con sì dolci accenti, portamenti di voce, gorghe e passaggi, che parevano voci celesti». E accogliamo una inequivocabile testimonianza di mozione degli affetti, in modo inconsueto legata all'ascolto in chiesa: «Et era il rimbombo di queste voci, & istromenti così sonoro, dolce, e devoto che gli animi più nobili rapiti a se stessi, e sollevati alla contemplatione di quell'armonia celeste stillavano dagli occhi dolcissime lagrime».

Nessuna delle altre processioni religiose o civili ricordate in quei decenni, neppure per i solenni ingressi di Margherita d'Austria (1598) o di Maria Anna d'Austria (1649), raggiunse una tale varietà e ricchezza d'interventi nell'apparato musicale e soprattutto un'adesione popolare che arriva a farsi autonoma proposta.¹⁵

È questa una delle molte finestre spalancate sui suoni della città, sulla musica come espressione sonora dell'identità cittadina.

¹⁴ Cfr. pp. 150-151.

¹⁵ Si pensi al concerto offerto dal cantore della Cappella Ducale. Non risulta che nessuno abbia mai organizzato qualcosa di simile in occasione delle manifestazioni in onore di potenti personaggi politici o religiosi.

Si può osservare che prevalentemente il *sound* distintivo del popolo cittadino non era certo dentro i palazzi o le cappelle private. Senza nulla togliere all'interesse e alle peculiarità delle esecuzioni in quei ristretti ambienti, quello in cui la maggior parte della gente si riconosceva, quello che veramente sentiva come proprio, era quanto avveniva in manifestazioni religiose come la processione per l'abito carmelitano, che in proposito pare emblematica.¹⁶

In un'opera di tale mole, non possono mancare affermazioni che generano qualche dubbio, difficoltà di comprensione o possibilità di fraintendimento. Ne discuterò alcune.

Nel secondo Cinquecento l'Accademia dei Facchini della Val di Blenio occupò un posto singolare a Milano. Capo dell'Accademia era il pittore Giovan Paolo Lomazzo; il più volte ricordato Giuseppe Caimo era tra i suoi membri, anzi era uno dei suoi Consiglieri Sapiienti.¹⁷

Kendrick afferma che il Lomazzo non amava la polifonia e pare interpretare in chiave negativa verso i musicisti in generale il sonetto da lui indirizzato al Caimo nelle *Rime*:¹⁸

*Per esser voi sì grande, egli è ragione
che discacciate questa arte mendica.
ch'altro util non vi porge che fatica
come 'l ver ne puote esser testimone.*

*Di cotal musa la proportione
è venuta dal ciel; ma l'huom l'intrica,
sì che ormai solo a' lascivi ella è amica
e tra lor solamente ha sua stagione.*

*Lanciò Minerva il pifaro in disparte,
ruppe la cetra Antigono pedagogo
al gran discepol di Filippo figlio.*

*Diodoro afferma che d'ogni suo luogo
gli Egizi avean bandita cotest'arte
come cosa che 'l ben manda in esiglio.*

Il collegamento tra musica e lascivia è un tema ricorrente nelle *Rime*,¹⁹ come pure l'episodio del pedagogo che rompe la cetra al suo discepolo Alessandro Magno e

¹⁶ Risultano a mio parere incomprensibili e ingiustificate le critiche, mosse dalla Getz e dal Kurtzmann nelle recensioni al volume, secondo le quali il Kendrick avrebbe trascurato la produzione di musica profana. Non è vero infatti che l'autore non si occupi di musica profana, anzi il volume contiene parecchi spaccati e spunti originali di riflessione anche in questa direzione. La scelta poi di privilegiare il repertorio sacro nell'analisi musicale a mio parere risponde a ragioni obiettive di contesto artistico e storico.

¹⁷ Cfr. *Or compà Caglim organista dra Val*, in *Cesare Borgo Primo libro di canzonette a tre voci - Giuseppe Caimo Secondo libro di canzonette a quattro voci* (1584), a cura di Laura Mauri Vigevani, Milano, Rugginenti, 2003 (Musica e musicisti a Milano, 1), pp. XIV-XVII.

¹⁸ Cfr. p. 103. Il sonetto *A Giuseppe Caimo organista* è pubblicato in *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore divise in sette libri nelle quali ad imitatione de i grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio et de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, et homini letterati, di pittori... Con la Vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, Milano, Paolo Gottardo Ponzio 1587, p. 163; edito modernamente in *Cesare Borgo*, cit., p. X e nell'edizione critica delle *Rime* a cura di Alessandra Ruffino (Manziana, Vecchiarelli, 2006), pp. 186-187.

¹⁹ «Li musici più lascivi che la lascivia stessa» (Ragionamenti, VI, *Ibid.*, p. 156).

di Minerva che rigetta «il pifaro».²⁰ La musica può essere unita a uno «stil malvagio»:

*La Musica, poltrona, empia e perversa,
saltar faceva il popolo stradiotto,
u' fu l'onor delle fanciulle rotto
del stil malvagio ch'ogni ben riversa.* ²¹

Ma nel suo stato primigenio la musica può invece essere fondamento armonico dell'anima umana:

*Et Microcosmo l'uom solea chiamarsi,
di numeri di Musica composto,
come da Plato nel Timeo fu posto.* ²²

Questo può avvenire poiché «di cotal musa la proporzione è venuta dal ciel», come ci ricorda il sonetto dedicato al Caimo.

La Musica seguita dalle Muse è «colei la qual in terra piene / fa di sé l'alme». Molto lontano da questa nobile concezione sono quanti suonando gli strumenti musicali distruggono la «diva inclita figlia» di Apollo.²³

Quali caratteristiche ha la musica disprezzata dal pedagogo di Alessandro Magno e da Minerva? Quali la musica di «lire, arpe, zufoli e violoni»? Il Lomazzo non lo scrive, non precisa i connotati che rendono negativa l'esperienza di certa musica, antica o moderna che sia.

Tornando al sonetto *A Giuseppe Caimo organista*, anche in questo caso il testo non sembra contenere riferimenti a una determinata tecnica musicale e non si capisce da quali motivazioni derivi la supposizione di Kendrick che il Lomazzo non amasse la polifonia. Per di più il Caimo era un ardito compositore polifonico e il Lomazzo l'aveva voluto nella sua accademia: come poteva non apprezzarne le doti compositive? Infatti il pittore stimava in sommo grado il musicista, tanto da porlo accanto a Willaert, Zarlino, Vicentino, Annibale Padovano, Claudio Merulo nella rassegna dei musicisti eccellenti (polifonisti) sia nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* sia nel sonetto dedicato a Claudio Merulo che nelle *Rime* precede immediatamente il sonetto in questione e che nell'ultimo

²⁰ «L'arpa e la cetra dal gran Re gradite / vidi su un sasso» (V, 71, *Ibid.*, pp. 497-498); «Ruppe Antigon d'Alessandro la cetra, / lanciò Minerva il pifar tra le schegge» (sonetto intitolato *De le leggi e de la Musica*, Grotteschi, III, 77).

²¹ Cfr. Grotteschi, VI, 27, *Ibid.*, p. 521.

²² Cfr. V, 108, *Ibid.*, pp. 434-435.

²³ Cfr. I, 73, *Ibid.*, pp. 75-76: *De la Musica*: «In Libetro e nel monte Pegaseo, / Aganippe, Castaldo et Ippocrene / trova le nuove suore alte e serene / e lungo il colle Aonio, et in Ostro. // Le qual con più d'un Dio e semideo / seguian colei la qual in terra piene / fa di sé l'alme, come in lor più bene / trova quel che perfetto il Mottor fêo. // Lontan da questi più di mille miglia, / che sol d'altri instrumenti facean suoni, / era il disnor di sì nobil famiglia, // che con lire, arpe, zufoli e violoni / sbranavan questa diva inclita figlia / di quel che dar gli volle tutti i tuoni.» Cfr I, 73, *Ibid.*, pp. 75-76.

verso cita l'organista del cardinale Borromeo come «il Caimo ch'ogn'altro emula in vano».²⁴

Forse il sonetto esprime l'avversione verso una musica “di maniera” senza vigore e il disprezzo verso la piaggeria di certi compositori che sovrasta l'ispirazione genuina e non si cura della vera Musica, che diviene «arte mendica» per chi la pratica con sincerità d'artista e nobiltà d'intenti. Si potrebbe dunque vedere nel sonetto, a mio avviso, non tanto una generica avversione verso i musicisti o verso specifiche modalità compositive quanto piuttosto l'allusione a un'amara vicenda professionale del Caimo, alle specifiche circostanze che avevano reso la Musica «arte mendica» per *compà Caglim organista dra Val*. Infatti il Caimo per dieci anni aveva insistentemente cercato un impiego alla corte di Baviera, ma immeritadamente non l'aveva ottenuto e nonostante tutti i suoi tentativi non era riuscito a trasferirsi oltralpe. Non era probabilmente estraneo alla vicenda Orlando di Lasso, il quale doveva passare da Milano per prendere contatti coi musicisti e invece si era reso irreperibile. Si può cautamente avanzare l'ipotesi che il Lasso abbia giocato tutte le sue carte per tenere lontano dalla “sua” corte il Caimo, temibilissimo concorrente. Nel clima di sconforto generato da questo insuccesso per il musicista milanese avevano non poco peso le gravi difficoltà economiche denunciate in una sua dolente lettera di supplica al cardinale Carlo Borromeo.²⁵

Talvolta il faro puntato sugli anni dello splendore borromaico può far scambiare come novità assoluta la ripresa di una tradizione in realtà mai spenta. Leggendo di «new stage» del peso specifico della musica, che si afferma non solo come diletto ma anche come regolatrice delle passioni,²⁶ il lettore potrebbe non ricordare che questa percezione della musica aveva radici profonde e non sgorgava improvvisamente dalla sensibilità di inizio Seicento. Nel Quattro e Cinquecento infatti trattati, dediche delle musiche, iscrizioni, letteratura di vario genere avevano costantemente espresso l'ambivalenza della musica, spesso riprendendo testi della classicità. Ciò non toglie che la fama delle esecuzioni musicali nei conventi femminili milanesi possa aver agito da propulsore per il rinnovato concretizzarsi in città di un concetto molto antico.

Il più chiaro segno di una specifica celebrazione musicale francescana di Maria è, secondo Kendrick, il testo di introduzione al Magnificat *Plaudat nunc organis*, musicato dai francescani Antonio Mortaro e Valerio Bona (1599 e 1601).²⁷ L'autore suggerisce un collegamento con la pratica citata dall'Arconati di

²⁴ Cfr *Quali pitture vadano dipinte intorno a fonti, ne' giardini, nelle camere et altri luoghi di piacere e ne gli instrumenti musicali*, cap. XXVI del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio. A istantia di Pietro Tini 1585, edizione moderna in *Gian Paolo Lomazzo Scritti sulle arti* a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze, Marchi & Bertolli (Raccolta pisana di saggi e studi, 33), 2 voll., vol. II p. 302. Il sonetto intitolato *A Claudio da Coreggio musico* ha edizione moderna in *Cesare Borgo*, cit., p. X e nell'edizione critica delle *Rime*, cit.

²⁵ Cfr. *Cesare Borgo*, cit., pp. VI, IX-X.

²⁶ Cfr. p. 100.

²⁷ Cfr. pp. 67-68.

celebrare le feste con l'uso dell'organo e il lettore potrebbe dunque intendere che «organis» sia riferito al solo organo. Credo sia invece plausibile che il termine sia riferito a tutti gli strumenti musicali.²⁸ Certamente allude all'organo (per cui l'accostamento con la prassi in particolare della cattedrale è assolutamente proprio), ma anche agli altri strumenti musicali, che, come si può constatare semplicemente sfogliando il volume, suonavano nelle altre chiese milanesi.

Kendrick definisce «free text» il testo di *Plaudat nunc organis*, che in realtà è l'inizio della sesta lezione del Mattutino dell'otto settembre (festa della Natività di Maria),²⁹ tratta da un sermone di s. Agostino. E proprio s. Agostino nelle *Enarrationes in Psalmos* attesta che il termine *organum* indica in maniera generica lo strumento musicale, benché sia invalsa la consuetudine di usarlo al plurale propriamente per «*ea quae inflantur follibus*» (gli strumenti che ricevono aria dai mantici), cioè gli organi:

Organum autem generale nomen est omnium vasorum musicorum quamvis iam obtinuerit consuetudo, ut organa proprie dicantur ea quae inflantur follibus: quod genus significatum hic esse non arbitror.³⁰

È assai probabile che in *Plaudat nunc organis* si alluda con «organis» a tutti gli strumenti musicali. Esempio, in questo senso, la versione musicale del testo data da un altro francescano, Ludovico Grossi da Viadana, in un motetto che pure introduce al Magnificat nei celebri *Salmi a quattro chori* (1612), i quali, come noto, prevedono un organico ricco di strumenti musicali.

Spiace che non sempre siano date in nota in lingua originale le citazioni, nel testo tradotte in inglese. Se non per intero, almeno si sarebbe potuto riportare sistematicamente in nota i termini di interesse in quanto attestazioni particolari e i termini per i quali la traduzione non è scontata (ad esempio le denominazioni degli strumenti musicali).

Un altro limite alla consultazione è che l'indice dei nomi non sia esteso alle note e neppure sia riferito all'intero testo e ai documenti.³¹ Anche se ci si rende conto che un indice dei nomi completo avrebbe richiesto un secondo volume.

²⁸ Il termine latino *organum* definisce uno strumento in genere e con questo significato è utilizzato nella Bibbia. Per indicare in particolare lo strumento musicale organo il termine è solitamente usato al plurale, ma non necessariamente se usato al plurale allude solo all'organo, come appunto dimostrano le stesse occorrenze nella Bibbia.

²⁹ Il testo completo della Lectio VI è: *Plaudat nunc organis Maria, et inter veloces articulos tympana puerperae concrepent. Concinant laetantes chori, et alternantibus modulis dulcisona carmina misceantur. Audite igitur quemadmodum tympanistria nostra cantaverit; ait enim: Magnificat anima mea Dominum; et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo: quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Quia fecit mihi magna qui potens est. Causa igitur tantae invalescentis laetitiae erat miraculum novum. Novus Mariae partus partum Evae evicit, et Evae planctum Mariae cantus exclusit.*

³⁰ Cfr. SARAH FULLER, *Early Polyphony*, in *The Early Middle Ages to 1300*, a cura di Richard Crocker e David Hiley, Oxford, Oxford University Press, 1990 (The New Oxford History of Music, 2 II ed.), pp. 485-556: 489-490. Ringrazio Rodobaldo Tibaldi per avermi comunicato le sue osservazioni su *Plaudat nunc organis* e sul significato del termine *organum*.

³¹ Qualche esempio: per Santa Maria presso San Celso manca il riferimento alla p. 141 (dove sono citati i suoi cantori), per Orfeo Vecchi il riferimento alla p. 147 (dove si avanza l'ipotesi che il musicista guidasse

Il volume è infatti una miniera, sono innumerevoli gli spunti per la prosecuzione delle indagini, gli stimoli verso ulteriori cammini di ricerca e di edizioni, quasi ogni pagina ne contiene più d'uno, corredato da specifiche indicazioni in apparato.

La promessa sfida del titolo è pienamente mantenuta e noi siamo profondamente grati a Robert Kendrick per questo magnifico libro che restituisce il dovuto peso al ruolo della Musica a Milano in quei decenni.

Speriamo che non rimanga isolato il frutto del lavoro assiduo e geniale di un singolo, ma sia punto di partenza per tangibili sviluppi, mi auguro anzitutto di edizioni musicali.

Laura Mauri Vigevani tiene i corsi di Organologia musicale, Conservazione e restauro degli strumenti musicali e Iconografia musicale presso la Facoltà di Musicologia.

i cori della processione del 1587) e ad altre pagine in cui si scrive di lui e di e sue composizioni, la chiesa di San Nazaro non è citata mentre se ne scrive a p. 138, ecc. L'appunto ovviamente è mosso verso la Oxford University Press che ha curato la redazione del volume.