



Daniele Torelli

(docente di Storia e filologia della musica nella Civica scuola di musica
Claudio Abbado - Fondazione Milano, Istituto di musica antica)

**Il canto e la liturgia: riflessioni musicologiche fra prassi musicali
e prescrizioni ecclesiastiche ***

*Chant and music in the liturgy: musicological observations
between musical practice and ecclesiastical regulations **

ABSTRACT: Chant, polyphony, the role of the organ, and other forms of music performed in the liturgy are examined from the middle ages to the early modern era in order to point out ecclesiastical regulations and possible legislation.

SOMMARIO: Premessa - 1. Canto e liturgia - 2. Dal canto gregoriano al canto piano - 3. La musica figurata, l'organo, le cappelle musicali.

Premessa

Nella progressiva costituzione di un quadro giuridico destinato a governare il ruolo della musica nella liturgia, le peculiarità dei diversi repertori musicali coinvolti nelle celebrazioni liturgiche attraverso i secoli hanno avuto un ruolo significativo. Muovendo dalla prospettiva degli studi storico-musicologici, svolgeremo un sintetico *excursus* intorno alle vicende storiche, musicali e liturgiche che hanno segnato il lungo percorso del canto e della musica nella Chiesa d'Occidente (seppur con speciale attenzione all'esperienza italiana) nell'ottica della relazione con la dimensione normativa espressa dai diversi livelli della gerarchia ecclesiastica, fino a tutta l'età moderna. Avremo cura, in particolare, di mantenere uno sguardo aperto proprio sulla grande varietà di repertori e forme della musica che si sono posti in relazione con il rito e la liturgia, ricordando anche contributi e patrimoni poco studiati o troppo facilmente dimenticati.

1 - Canto e liturgia

Innanzitutto, preme sottolineare il fondamentale ruolo di 'funzionalità' che viene svolto dalla musica nell'ambito del rito: la musica, il canto, esistono per rispondere a una funzione, a una necessità all'interno dell'azione



liturgica. Una premessa che non solo ci allontana da qualsiasi concetto contemporaneo di “musica assoluta”, ma che ci deve obbligare a considerare ogni contributo musicale in una prospettiva ben definita - al di là della aspirazione artistica, pur sempre legittima - come elemento integrante del rito.

Il canto e la musica, seppur investiti di una innegabile funzione d’ornamento, ancorché commisurata al grado festivo della celebrazione¹, sono da considerare come parte non accessoria dell’azione liturgica, bensì secondo un valore carico di significato anche simbolico non dissimile (né secondario) rispetto a qualsiasi altro formulario liturgico (per esempio una lettura, o una formula eucologica). In tale prospettiva, il repertorio di canto che la Chiesa stessa afferma essere fondamentale contributo alla liturgia - il cosiddetto *canto gregoriano* (una affermazione ribadita esplicitamente ancora nei testi promulgati dal Concilio ecumenico vaticano II dopo il 1962)² - non è da considerare come *musica*, bensì come funzionalizzazione musicale di forme diverse della preghiera, l’espressione formalizzata nel canto del patrimonio eucologico e scritturale (ma non solo). Si può allora comprendere piuttosto facilmente come proprio il canto abbia rappresentato attraverso i secoli il mezzo forse più potente di affermazione (se non di ostentazione) dell’identità di un’assemblea orante, di una comunità ecclesiale; il mezzo più semplice, e al tempo stesso efficace, per caratterizzare le diverse comunità, nei loro particolarismi locali. E ciò lungo l’intera storia della musica sacra ‘antica’ (ma che potremmo anche dire d’*ancien régime*), segnata dalla peculiare, potente spinta dinamica insita in un complesso di formulari, gesti, usi e consuetudini come la liturgia, percepita spesso (e non sempre a ragione) come monolitica e poco incline alle trasformazioni³.

* Relazione al Convegno sul tema de “*Il canto e il diritto: unità e pluralità nel popolo di Dio. La musica quale strumento di governo della comunità ecclesiale*”, valutata e approvata dal Comitato Scientifico del Convegno - Report evaluated and approved by the Scientific Committee of the Conference.

¹ La questione dei gradi festivi liturgici nella loro interpretazione musicale è affrontata in **D. TORELLI**, “*Cantores inchoent sequentem Antiphonam*”: *canto piano e canto figurato nella liturgia quotidiana tra Cinque e Seicento*, in *Barocco Padano 6*, Atti del XIV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2007), a cura di A. COLZANI, A. LUPPI, M. PADOAN, A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi), Como, 2010, pp. 218-249.

² Cfr. in particolare la costituzione *Sacrosanctum Concilium*, promulgata da papa Paolo VI il 4 dicembre 1963: della musica si tratta al cap. VI, e specialmente ai §§ 116-117.

³ Una realtà liturgico-musicale messa bene in evidenza, ponendo l’accento sul duplice



Se i riti dei primi secoli vengono alimentati da diverse forme di libera estemporaneità tanto da definirli spesso come l'età della creatività liturgica, tra il V e il VI secolo si cominciano a fissare nei libri sacramentari le formule eucologiche per l'eucaristia e i sacramenti⁴; si struttura l'espressione della memoria liturgica. Tuttavia le intonazioni musicali sembrano già rifuggire da qualsiasi concetto di uniformità. Del resto, oltre alla dimensione identitaria appena ricordata, il canto riflette anche l'individualità dei singoli cantori: sono i singoli cantori che 'interpretano' il canto secondo le proprie facoltà e inclinazioni, costruendo così, sin dalle origini, una varietà (peraltro connaturata con il momento performativo musicale) che a tutt'oggi ancora faticiamo a misurare, a maggior ragione se proviamo a prendere in considerazione anche i secoli verso la prima modernità⁵.

La puntualizzazione solleva d'obbligo pure un problema di metodo. Da molti considerato come l'età aurea - secondo certe prospettive persino la più "autentica" - nell'affermazione e sviluppo del repertorio gregoriano, il Medioevo deve assolutamente essere valutato sul piano storiografico in maniera decisamente meno idealistica e mitologica, cedendo il passo all'oggettività documentaria e filologica⁶. Non starò a elencare vizi e virtù

carattere della dimensione liturgica, in cui si applicano in modo alterno l'esclusione o l'integrazione, da **G. BAROFFIO**, *Integrazione-esclusione-sostituzione: momenti di storia del canto gregoriano*, in *Il Canto Fratto. Un repertorio da conservare e da studiare*, a cura di G. BAROFFIO, M. MANGANELLI, Corale S. Niccolò, Radda in Chianti, 2005, pp. 11-42. Il concetto è ripreso in un più ampio contesto musicale in **D. TORELLI**, *Musica sacra e liturgia*, in *Storia del cristianesimo*, coordinata da E. PRINZIVALLI, vol. II, *Il Medioevo*, a cura di M. BENEDETTI, Carocci, Roma, 2015, pp. 399-421, 405, 408.

⁴ **F. RAINOLDI**, *Traditio canendi: appunti per una storia dei riti cristiani cantati*, CLV-Edizioni liturgiche, Roma, 2000, p. 140, definisce quest'ultimo come "il periodo più fecondo della creatività liturgica dei papi" (Leone Magno, Gelasio I, Gregorio Magno). Più in generale, cfr. il paragrafo *Creatività, spontaneità, libertà*, in **B. NEUNHEUSER**, *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali*, 2^a ed., C.L.V. Edizioni liturgiche, Roma, 1983, pp. 25-26.

⁵ Cfr., dopo il contributo di **L. TREITLER**, *Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music*, in *Speculum*, LVI (1981), pp. 471-491, (ora in **L. TREITLER**, *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 230-251), **A.M. BUSSE BERGER**, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley, 2005; inoltre, **M. LOCANTO**, *Memorizzare in campo aperto: neumi, canto gregoriano, tropi liturgici e tecnologia della memoria*, in *Doctor Virtualis*, 10 (2011), pp. 219-262, (<https://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/811>).

⁶ Aggiungo, *en passant*, quanto sia salutare praticare, anche in questo campo della critica testuale, il sano - e ormai antico - criterio dei "recentiores non deteriores". Cfr., per esempio, le considerazioni di **D. SABAINO**, "Ecdotica gregoriana": qualche riflessione sulla "restitutio textus" della monodia liturgica medievale, in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. III, *Antologia di studi critici*, [a cura di] M. CARACI VELA, LIM-Libreria



degli studi gregoriani, ma se da tempo ormai abbiamo compreso come ogni *scriptorium* - se non ogni copista - abbia costituito un generatore di varianti, possiamo ancora rammentare quanto l'indagine sulle fonti frammentarie (penso, per esempio, ai frammenti di reimpiego delle pergamene nelle legature recenziori), indagine divenuta in questi ultimi anni quanto mai sistematica e approfondita, non cessi, caso per caso, frammento per frammento, di portare alla luce l'evidenza di un panorama liturgico-musicale di una varietà, di una ricchezza, articolazione e diversità assolutamente impressionanti⁷.

Per esempio, nel pieno Medioevo assistiamo a un fenomeno illuminante di tale realtà multiforme e, al tempo stesso, della inarrestabile potenza creativa anche in seno a una liturgia via via codificata: penso specificamente alla tropatura, ossia all'inserimento, per farcitura, di porzioni di testo e musica di nuova invenzione all'interno di brani ormai saldamente radicati nel repertorio, rinnovandoli e rendendoli peculiari di un uso proprio⁸. Uno dei casi più eloquenti è testimoniato dai canti dell'ordinario della messa resi propri introducendo nuovi tropi, a partire dai secoli XI-XII. È il caso del *Kyrie Fons bonitatis*, che accoglie un testo attribuito a Tutilone (†913), monaco di San Gallo, sotto i lunghi melismi previsti in origine per ornare le parole "Kyrie/Christe". Oppure del Gloria che il tropo *Spiritus et alme* rende specificamente mariano, come mostrano gli inserimenti nei versetti conclusivi (la tropatura è in corsivo)⁹:

Quoniam tu solus sanctus, *Mariam sanctificans*.
Tu solus Dominus, *Mariam gubernans*.

Musicale Italiana, Lucca, 2013, pp. 164-174.

⁷ Tale campo di indagine acribiosa sembra quasi risarcire gli incalcolabili danni inferti alla memoria dalla non estinta pratica 'antiquaria' dello smembramento dei manoscritti. Ricordo solo alcune pietre miliari bibliografiche, dall'articolo di **G. BAROFFIO**, *Colligere fragmenta ne pereant*, in *Novarien*, 5 (1973), pp. 110-112, poi ampliato in *Colligere fragmenta ne pereant: i frammenti liturgici italiani*, in *Die Erschliessung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs*, herausgegeben von D. HILEY, Harrassowitz, Wiesbaden, 2004, pp. 11-32, fino al recentissimo volume *Disiecta Membra Musicae: Studies in Musical Fragmentology*, edited by G. VARELLI, De Gruyter, Berlin, 2020, cui andrà affiancata la splendida mostra virtuale *Fragments of note: the afterlives of medieval manuscripts* (ora online <https://fragmentsofnote.magd.ox.ac.uk/>).

⁸ Nel senso del *proprium* liturgico i formulari il cui testo varia secondo il periodo dell'anno liturgico o delle memorie liturgiche, a differenza dai testi *ordinari*, immutabili in ogni celebrazione (Kyrie, Gloria, Sanctus, ecc.).

⁹ Sulle vicende più tarde di questo esempio, cfr. **R. SETTE**, *Il Gloria con tropo "Spiritus et alme" in diocesi di Trento*, in *Cantus fractus italiano. Un'antologia*, herausgegeben von M. GOZZI, Olms, Hildesheim, 2012, pp. 265-271.



Tu solus altissimus, *Mariam coronans*, Iesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

A partire dai principi della tropatura, rivivificati dall'apertura alla poesia liturgica, si sviluppa anche l'imponente patrimonio metrico e musicale della sequenza, nata come tropo testuale innestato sui lunghi melismi sviluppati sulla parola cardine di annuncio del vangelo, "Alleluia": lunghe tirate di note su un'unica sillaba che rappresentano al tempo stesso l'introduzione alla più sacra delle Sacre Scritture, ma anche l'espressione del grado festivo assegnato alla *lectio* neotestamentaria nella liturgia della parola, nello sviluppo cronico dell'anno liturgico rappresentazione della storia della salvezza. Anche attraverso questo esempio, possiamo cogliere (o almeno immaginare) tutto il potenziale di varietà concentrato nella componente musicale della liturgia¹⁰.

Per sommaria che sia la mia ricostruzione, a questo punto credo sia piuttosto facile comprendere quanto fosse davvero ridotto lo spazio, in una simile cornice, per qualunque forma normativa, per tentativi di codificazione prescrittiva o, ancor meno, impositiva. Di fronte a tanto fervore, le gerarchie e i testi normativi sostanzialmente tacciono: la creatività è ancora considerata un valore aggiunto - piuttosto che una 'deviazione' - che si commenta e si critica, magari, ma non si irreggimenta. Vi furono semmai tentativi volti a garantire una certa stabilità nel repertorio dei canti, in particolare presso alcune nuove famiglie di regolari. Tra i primi, imponendo nella redazione di nuovi manoscritti l'obbligo di esemplare da antigrafì riconosciuti in modo ufficiale, annoveriamo i Cistercensi, la cui vasta diffusione internazionale finì però per indebolire l'efficacia della misura, nel confronto con tradizioni dal radicamento maggiore rispetto a qualsiasi ambizione riformatrice¹¹. Ad analogo principio si ispirarono e si applicarono, verso il basso Medioevo, in special modo i Domenicani

¹⁰ Ricordo solo due ponderosi contributi: **R.L. CROCKER**, *The Early Medieval Sequence*, University of California Press, Berkeley, 1977, e **M. FASSLER**, *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993. Aggiungo il più recente e ampio contributo dedicato allo studio - e al censimento - del vastissimo repertorio di testi di nuova composizione delle *prosulae*: **L. NARDINI**, *Chants, Hypertext, and Prosulas. Re-texting the Proper of the Mass in Beneventan manuscripts*, Oxford University Press, New York, 2021, cui si affianca la risorsa online (<https://www.chanthypertexts.org/>).

¹¹ Cfr. **C. MAITRE**, *La réforme cistercienne du plain-chant: étude d'un traité théorique*, Cîteaux. Commentarii cistercienses, Brecht, 1995, e, più recentemente, **M.P. FERREIRA**, *La réforme cistercienne du chant liturgique revisitée: Guy d'Eu et les premiers livres de chant cisterciens*, in *Revue de musicologie*, 89/1 (2003), pp. 47-56.



nell'intento di assicurare al frate predicatore itinerante la possibilità di praticare, di convento in convento, i medesimi canti; e ciò pur affermando una recensione propria, piuttosto distinta da quella di altre famiglie mendicanti. Tuttavia, recenti ricerche, finalmente estese a un più ampio ventaglio cronologico di testimoni, hanno dimostrato come, da un lato, l'impulso creativo e, dall'altro, l'introduzione di nuove forme e stili musicali non abbiano faticato a infrangere la fissità del repertorio, malgrado questa venisse affidata alla verifica dei frati visitatori mediante collazione con gli *exemplares*, spesso singolari manoscritti da viaggio talora dotati di maniglie¹². Del resto, non è poco significativo che i Francescani non abbiano mai intrapreso un percorso analogo, pur coltivando chiaramente un proprio santorale¹³. E tanto meno fecero, in ambito monastico, le diverse famiglie benedettine¹⁴.

2 - Dal canto gregoriano al canto piano

¹² **G. BAROFFIO**, *Liturgia e musica nella tradizione domenicana*, in *Canto e colore: i corali di San Domenico di Perugia*, a cura di C. PARMEGGIANI, Volumnia, Perugia, 2006, pp. 33-68. Ulteriori riscontri e scoperte fino alle soglie della prima età moderna in **D. TORELLI**, *Liturgia e musica nei manoscritti domenicani dal tardo Duecento: le fonti novelliane*, in *Niccolò da Prato e i frati Predicatori tra Roma e Avignone*, Atti del convegno di studi (Prato, 9-11 giugno 2011), a cura di M. BENEDETTI, L. CINELLI, in *Memorie Domenicane*, 44 (2013), Nerbini, Firenze, 2014, pp. 301-341, 419-432.

¹³ Si rammenti come i frati Minori si siano posti, sin dall'età medievale, quali migliori propagatori della liturgia romana e papale. Il loro senso dell'uniformità li indusse piuttosto a codificare precise regole per la stesura dei manoscritti; norme analoghe si ritrovano anche in ambito domenicano. Cfr. **M. HUGLO**, *Règlement du XIIIe siècle pour la transcription des livres notés*, in *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, herausgegeben von M. Ruhnke, Bärenreiter, Kassel, 1967, pp. 121-133, cui si affiancherà **M. HUGLO**, *Dominican and Franciscan books: Similarities and Differences Between their Notations*, in *The Calligraphy of Medieval Music*, edited by J. HAINES, Brepols, Turnhout, 2011, pp. 195-202. In un contesto non distante da quello della giornata di studi, scrive **E. GIRAUD**, *Totum officium bene correctum habeatur in domo: Uniformity in the Dominican liturgy*, in *Making and Breaking the Rules: Discussions, Implementation and Consequences of Dominican Legislation*, edited by C. LINDE, Oxford University Press, Oxford, 2018, pp. 153-172.

¹⁴ Non è questo il luogo per sviluppare il tema della uniformità e diversità nelle liturgie benedettine, ma è evidente che queste si pongano in evidenza innanzitutto nell'elaborazione dell'ufficiatura e del rito monastico. Rispetto a tradizioni locali istituite presso le maggiori fondazioni, molte delle quali create ancora entro il primo millennio cristiano (e si ricordi l'autonomia delle abbazie *nullius dioeceseos*), i particolarismi si svilupparono ulteriormente nell'età del congregazionismo, quando il monachesimo benedettino italiano vide la forte preminenza delle famiglie camaldolese, cassinese, olivetana, ecc.: tutte considerarono il canto come un fondamentale strumento identitario.



Lo studio del canto gregoriano nei secoli seguenti, verso la modernità, ha conosciuto fortuna molto minore, fatte salve poche meritorie eccezioni¹⁵. Tuttavia, ormai da qualche anno, lo stato dell'arte è senz'altro migliorato, anche per la rilevanza delle connessioni che il canto monodico intrecciò con la polifonia vocale¹⁶. Certo è che la nuova arte del *canto figurato*, fondato su una varietà di figure ritmiche codificate sin dal Trecento, influenzò a sua volta il cosiddetto *cantus planus*, definito "canto piano" proprio in opposizione al figuralismo ritmico-metrico della polifonia. In realtà ricerche nuove hanno dimostrato come questa dicotomia *planus-figuratus* fosse tale solo apparentemente; e, anche, come solo in apparenza il canto piano non conoscesse (o escludesse) la dimensione polifonica¹⁷. Proseguiamo allora con la disamina della monodia liturgica il cui repertorio, nel frattempo, si era ulteriormente ampliato a dismisura: si pensi solo alle sconfinite dimensioni acquisite dal Santorale fra il tardo medioevo e il Quattrocento, che ha per effetto la necessità di reperire - o creare - antifone, responsori, inni, sequenze, canti del Proprio, ecc.¹⁸. Tanto più che ormai la Chiesa ha ampiamente perfezionato le proprie gerarchie e sviluppato ulteriormente una giurisprudenza autorevole e influente; e che sempre più intensamente si parla di riforme.

Nel frattempo, inoltre, ha avuto luogo una vera e propria rivoluzione nella confezione e circolazione dei libri liturgici grazie alla diffusione della stampa. Il libro liturgico - e presto anche il liturgico-musicale, a dispetto

¹⁵ Cito, per tutti, il prezioso volumetto di **G. BAROFFIO**, *Musicus et cantor: il canto gregoriano e la tradizione monastica*, 2^a ed., Abbazia San Benedetto, Seregno, 2003 [prima edizione 1996].

¹⁶ Il volume *Plainsong in the Age of Polyphony*, edited by T.F. KELLY, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, rappresentò uno dei primi (e isolati) segni di un nuovo orientamento nella consapevolezza musicologica.

¹⁷ Il discorso ci porterebbe troppo lontano e, accanto al volume *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, Atti del XV Seminario di studio (Venezia, 2-4 maggio 1996), a cura di G. CATTIN e F.A. GALLO, il Mulino, Bologna, 2002, episodio significativo lungo il cammino di riscoperta di repertori a lungo ignorati e sottovalutati, mi permetto di richiamare il già citato contributo introduttivo e d'impianto divulgativo **D. TORELLI**, *Musica sacra e liturgia*.

¹⁸ A questo proposito, mi piace ricordare come alle nuove officature contribuirono anche compositori della grande polifonia rinascimentale: il caso più eclatante è stato studiato, sin dal 1987, da **B. HAGGH**, *The Officium of the Recollectio festorum beate Marie Virginis by Gilles Carlier and Guillaume Du Fay: its Celebration and Reform in Leuven*, in "Recevez ce mien petit labeur". *Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, edited by M. DELAERE, P. BERGÉ, Leuven University Press, Leuven, 2008, pp. 93-105, oltre che nell'imminente volume *Recollecting the Virgin Mary in Music: Guillaume Du Fay's Chant across Five Centuries* per l'American Institute of Musicology.



delle difficoltà tecnologiche che comportò - fu subito oggetto di grande attenzione sin dai prototipi, e impegnò largamente tipografi ed editori per tutta l'età moderna - quanto meno coloro che furono capaci di sostenerne il necessario massiccio investimento, poi retribuito però generosamente¹⁹. Come tale, venne tosto considerato come il mezzo migliore per la diffusione su larga scala di contenuti liturgici uniformi: rispetto al tema odierno, un'eccellente occasione per verificare le possibilità di controllo e di disciplina, anche giuridica.

Non è questo il luogo per entrare nel dettaglio di ricerche che io stesso porto avanti da diversi decenni²⁰, ma sulla base di esse posso affermare come tale possibilità sostanzialmente non venne colta, al di là di un generico beneplacito a livello di inquisizione diocesana (e ancora: solo molto più tardi). Del resto, così come il libro a stampa nacque come immagine meccanica del modello manoscritto, anche il libro liturgico seguì analoga dinamica, e per lungo tempo si presentò in una singolare varietà di contenuti; del resto, si vendeva ciò che si cantava, ciò che si celebrava, e quindi pare difficile immaginare come potesse essere il nuovo libro a cambiare secoli di tradizioni liturgiche locali, peculiari, proprie, ecc.²¹. Anzi,

¹⁹ Altro ambito di studi esperito solo in tempi recenti, come testimonia *Il canto piano nell'era della stampa*, Atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII (Trento-Venezia, 9-11 ottobre 1998), a cura di G. CATTIN, D. CURTI, M. GOZZI, Provincia Autonoma di Trento - Servizio Beni librari e archivistici, Trento, 1999, apparso a molti anni di distanza dal lavoro pionieristico di **R. MOLITOR**, *Die nachtridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, 2 voll., Leuckart, Leipzig, 1901-1902. Poco dopo la bibbia prototipica, il libro liturgico e il liturgico-musicale furono tra i primi a essere stampati, dapprima avvalendosi di espedienti per i canti notati (inserti xilografici, spazi bianchi destinati all'integrazione a penna), ma perfezionando rapidamente, sin dagli anni Settanta del XV secolo, i tipi della notazione neumatica quadrata. La notazione mensurale della musica figurata polifonica apparve a stampa solo nel 1501. Sintomatico della realtà finanziaria, economica, editoriale e tipografica sviluppatasi intorno al liturgico-musicale è il caso dei Giunta, specie con la figura di Lucantonio.

²⁰ A partire dal contributo *Gli incunaboli italiani del 'Graduale Romanum' (1477, 1499-1500): testi e tradizioni a confronto*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, cit., pp. 179-189. Alla più recente produzione a stampa di ambito milanese ho invece dedicato lo studio *Liturgia e canto nell'editoria milanese tra Sei e Settecento: libri liturgico-musicali e trattati*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, Atti del convegno internazionale (Milano, 17-18 maggio 2011), a cura di C. FERTONANI, R. MELLACE E C. TOSCANI, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2014, pp. 35-64.

²¹ Giova ricordare come i manoscritti, in particolare quelli pergamenei e spesso riccamente miniati confezionati fra Quattro e Cinquecento durante una feconda stagione di produzione (in genere studiati soprattutto dagli storici della miniatura e largamente trascurati da liturgisti e musicologi), siano rimasti in uso anche molto a lungo, talora per



alcuni grandi tipografi costruirono la fascicolazione in modo che per mezzo di essa si potesse rispondere alle esigenze di utenze diversificate (regolare o secolare, innanzitutto)²². Mi limiterò a proporre un esempio senz'altro peculiare per il contesto papale che ne determinò la commissione, sorta nel quadro delle revisioni post-tridentine, al cuore stesso della gerarchia vaticana. Si tratta della cosiddetta *Editio Medicaea* del *Graduale Romanum* apparsa nel 1614, già frutto del lavoro di "correzione" assegnato da Gregorio XIII Boncompagni (con *Breve* del 25 ottobre 1577) al 'principe' dei musicisti romani, Giovanni Pierluigi da Palestrina (e poi ad altri suoi colleghi di chiara fedeltà pontificia), stampata nientemeno che nella tipografia medicea orientale del cardinale Ferdinando de' Medici (poi Ferdinando I, granduca di Toscana)²³. Ebbene, questa edizione dei canti per

secoli, arrivando persino al XVIII secolo. Il caso marciano, recentemente oggetto di nuove indagini, è comunque sintomatico, al di là dell'eccezionalità di quella realtà basilicale; cfr. **D. TORELLI**, *Ordinamenti liturgici e canto piano a San Marco nell'età di Monteverdi*, in *Monteverdi a San Marco. Venezia 1613-1643*, a cura di R. BARONCINI, M. DI PASQUALE, LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2020, pp. 227-271.

²² È il caso della prima edizione integrale del *Graduale Romanum* pubblicato in più tomi a Venezia da Lucantonio Giunta fra il 1499 e il 1500, affidandosi alla revisione (e introduzione) del frate Minore Francesco de Brugis. Oltre a **G. MASSERA**, *La mano musicale perfetta di Francesco de Brugis dalle prefazioni ai corali di L. A. Giunta, Venezia, 1499-1504*, Olschki, Firenze, 1963, cfr. il lavoro citato nella nota 20, mentre nuove testimonianze circa l'incidenza nella tradizione di questa straordinaria edizione si leggono in **D. TORELLI**, *L'Antifonario del convento dei Francescani di Bolzano. Hall in Tirol, Biblioteca e archivio provinciale dei frati minori, Ms. 30 (sec. XVI)*, LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2016.

²³ Il breve impegnava Palestrina "revidendi [...], purgandi, corrigendi et reformandi". L'edizione fu curata dai compositori romani Felice Anerio (1560-1614), successore di Palestrina alla cappella pontificia, e Francesco Soriano (1549-1621), maestro della Cappella Giulia di San Pietro in Vaticano. Sulla base di cotanta genealogia, fu ristampata come *editio typica* a Regensburg da Friedrich Pustet nel 1871, spuntando un privilegio editoriale trentennale: uno degli episodi più bassi sul piano filologico nel momento in cui già si andava organizzando la cosiddetta restaurazione gregoriana intorno a figure come il benedettino Dom Joseph Pothier, e all'abbazia di Solesmes dove, a partire dal 1889, si pubblicheranno le riproduzioni dei principali e più antichi manoscritti di canto nella collana *Paléographie musicale*. In realtà, l'*Editio Medicaea* segnava una tappa fondamentale nella storia del canto cristiano liturgico, poiché attuava una riforma secondo la sensibilità umanistica del tempo, riprendendo il lavoro intrapreso da Palestrina e da Annibale Zoilo quasi quarant'anni prima, caratterizzato da pesanti interventi di riduzione delle melodie della tradizione in ossequio a principi tipicamente rinascimentali, fatti propri dalla controriforma. Cfr. **MOLITOR**, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform* cit., vol. I, *Die Choral-Reform unter Gregor XIII*, 1901; *Graduale de tempore iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Editio princeps (1614)*, edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di G. BAROFFIO, M. SODI, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano, 2001.



la messa tridentina, capace di assommare in sé tutte le premesse utili per diventare un'edizione 'riconosciuta', una cosiddetta *Editio typica*, conobbe non solo una fortuna editoriale molto modesta, ma persino una diffusione estremamente limitata, con scarsissima incidenza sulla pratica liturgica e, soprattutto, non fu mai oggetto di una qualsiasi forma di accettazione da parte della Santa Sede.

In realtà, ciò non deve sorprendere, poiché nemmeno dopo quanto stabilito durante la XXV sessione del concilio di Trento e la successiva promulgazione del nuovo *Missale Romanum* con la costituzione apostolica *Quo primum tempore* in forma di bolla pontificia promulgata il 14 luglio 1570 da papa Pio V²⁴, nessuna edizione fu mai sancita da un qualsiasi riconoscimento di ufficialità²⁵, nemmeno per quanto riguardò le stampe di larghissima diffusione prodotte da editori veneziani come i Giunta per il Cinque e Seicento, o i Pezzana e Baglioni per il Settecento²⁶. Solo nel 1870 l'editore Friedrich Pustet di Regensburg raggiungerà l'ambitissimo titolo di "Typographus Sacrorum Ritus Congregationis" e, come tale, diffonderà i libri liturgici nella cosiddetta *editio typica*²⁷. Tuttavia, per quanto riguarda il

²⁴ Con questo documento il pontefice approvò l'edizione riformata del *Missale Romanum* in esecuzione dei decreti del Concilio di Trento e ne estese l'uso all'intera Chiesa cattolica latina. Il *Breviarium Romanum* riformato era già stato pubblicato dallo stesso Pio V nel 1568 con la bolla *Quod a Nobis*, e così pure il Catechismo romano, nel 1566. La prima reazione nel campo del libro liturgico musicale si ebbe con l'antifonario edito da Giunta del 1572; il testo rimase (quasi) inalterato rispetto alle stampe precedenti, ma ad esso venne premesso un lungo elenco con le modifiche - "Quae in hoc Antiphonario sint amovenda et quae reponenda" - da apportare per aderire al nuovo breviario tridentino.

²⁵ Il medesimo discorso vale anche per libri liturgici non specificamente musicali come, per esempio, il Pontificale, sebbene questo coinvolgesse le alte sfere della gerarchia ecclesiastica. Cfr. **A. BEE, M. GOZZI**, *Il Pontificale Romanum nelle edizioni cinquecentesche della Biblioteca Laurence Feininger di Trento*, con la riproduzione delle edizioni Venezia, Giunta, 1510, 1520, 1543 e Roma, Luna, 1595, LIM-Libreria musicale italiana, Lucca, 2020.

²⁶ Riguardo a questa stagione editoriale del libro liturgico-musicale, cfr. *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, catalogo a cura di M. GOZZI, 2 voll., Provincia autonoma, Servizio beni librari e archivistici, Trento, 1994, vol. I, pp. 48-56.

²⁷ In effetti, dopo il 1870 la sede apostolica dovette fare i conti con la perdita delle aziende editoriali da lei direttamente controllate, come la Tipografia medicea orientale, la Tipografia poliglotta vaticana, o la Tipografia della Reverenda Camera Apostolica (cfr. **V. ROMANI**, *Per lo Stato e per la Chiesa: la Tipografia della Reverenda Camera Apostolica e le altre tipografie pontificie (sec. XVI-XVIII)*, in *Il bibliotecario: rivista di studi bibliografici*, n.s. XV/2 (1998), pp. 175-192). Si preferì allora guardare a case editrici straniere già affermate, capaci di offrire una vasta rete di distribuzione internazionale, come nel caso di Pustet - che costituì numerose sedi a livello mondiale - o dell'editore Desclée di Tournai. La questione è esaminata da **M.I. PALAZZOLO**, *Gli editori del papa. Da Porta Pia ai Patti Lateranensi*,



canto, come già ricordato, tale denominazione non comportò alcuna operazione di rilevanza storica o ecdotica, riprendendo, anzi, la succitata *Editio Medicaea*²⁸.

3 - La musica figurata, l'organo, le cappelle musicali

Passando oltre le ulteriori vicissitudini del canto gregoriano (o, meglio, del canto piano) della prima età moderna - mi pare importante accennare, almeno brevemente, ai non meno rilevanti contributi alla musica liturgica della musica figurata, della polifonia eseguita dalle cappelle musicali e da professionisti vari, oltre ad alcune altre forme musicali a lungo sottovalutate, o addirittura dimenticate.

Tra queste ultime, meriterebbe qualcosa di più di un mero cenno il cosiddetto *canto fratto*, o *cantus fractus*. Si tratta di una delle più singolari espressioni tarde delle creatività liturgico-musicale dei secoli bassi del Medioevo, caratterizzato da una vera e propria neocomposizione di melodie liturgiche, che tuttavia riflettono l'influenza della musica figurata a partire dal Trecento e si distinguono per il peculiare ricorso sistematico alla ritmicizzazione, espressa in gradazioni diverse, dal semplice proporzionalismo (*longa/breve*), all'adozione del mensuralismo della polifonia²⁹. In quanto repertorio tardo, non venne mai considerato troppo seriamente dalle gerarchie ecclesiastiche, e tuttavia conobbe una diffusione assolutamente impressionante, soprattutto nelle fonti manoscritte, ma

Viella, Roma, 2016.

²⁸ Per giungere a un nuovo testo, sottoposto a qualche forma di critica testuale, si dovrà attendere la cosiddetta *Editio Vaticana: Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis; SS. D.N. Pii X. pontificis maximi jussu restitutum et editum; cui addita sunt festa novissima*, Typis Vaticanis, Romae, 1908. Cfr. **G. BAROFFIO**, *Editio Medicea und Editio Vaticana: Beziehungen und Unterschiede im Spannungsfeld zwischen Tradition und Erneuerung*, in *Beiträge zur Gregorianik*, 44 (2007), pp. 87-110, consultabile in rete nella versione italiana *Editio Medicea e Editio Vaticana: qualche confronto* (all'indirizzo http://www.gregoriano-virigalilaei.it/Pdf/relaz_Baroffio_it.pdf), dalla quale traggio poche, essenziali e suggestive parole: "Tra l'*Editio Medicaea* e l'*Editio Vaticana* ci sono due differenze sostanziali di natura principalmente culturale. Si possono riassumere con due termini certo non esaurienti, ma in ogni caso indicativi: umanesimo e romanticismo".

²⁹ Oggetto di indagine storico-musicologica solo in tempi recenti, un nuovo impulso negli studi è segnato dal convegno del 2003 *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003), a cura di M. GOZZI, F. LUISI, Torre d'Orfeo, Roma, 2005; riguardo alle origini, cfr. **M. GOZZI**, *Alle origini del canto fratto: il Credo Cardinalis*, in *Musica e storia*, 14/2 (2006), pp. 245-301.



anche nelle stampe (*Credo*, sequenze, inni), sebbene in modo circoscritto, e talvolta persino dissimulato³⁰. I termini cronologici bastano a rendere tutta l'imponenza di questo fenomeno musicale, che si avvale rapidamente anche dell'amplificazione della polifonia (come del resto molti repertori del cosiddetto gregoriano sin dall'alto medioevo): le prime attestazioni risalgono, come si diceva, al XIV secolo, e proseguirono per tutta l'età moderna e ancora in quella contemporanea, restando pervicacemente presenti in chiese e conventi almeno fino al primo Novecento, talora oltre il primo dopoguerra³¹. Tanto che si fatica a comprendere come il canto fratto sia rimasto quasi dimenticato negli studi tanto a lungo, al punto che nessuna storia della musica, pur recente, ne faccia anche solo menzione.

Senza abbandonare l'ambito delle forme musicali sottovalutate sul piano storiografico, ma dalla possente incidenza nella pratica musicale, dobbiamo ricordare la lauda. Nata fra Tre e Quattrocento come canto in volgare³², conobbe una nuova - e fortunata - vita con l'età controriformistica, fondamentalmente come veicolo del nuovo catechismo tridentino, ma anche come forma di canto prediletta dei nuovi ordini religiosi votati alla formazione e alla predicazione: la lauda smentisce il luogo comune secondo cui "Jesuita non cantat", e rimase saldamente tra gli strumenti didattici pedagogici anche degli Oratoriani, degli Scolopi (e di altre famiglie religiose analoghe) fino a tutto il Settecento, e talora fino ai primi dell'Ottocento³³. La Chiesa non ne riconobbe mai ufficialmente il ruolo, senza mai esprimersi nemmeno quando la lauda venne impiegata pure come alternativa in volgare al canto liturgico latino³⁴.

³⁰ Detto talora anche *cantus semifiguratus*, la notazione di questo canto utilizza la differenziazione delle figure di durata proprie della notazione mensurale, mantenendo però l'annerimento peculiare dei neumi quadrati del libro liturgico musicale (nonché della notazione trecentesca!); tuttavia, in molti casi la varietà delle durate viene 'mimetizzata' in vari modi (colori, note doppie, ecc.); a proposito di quest'ultimo aspetto semiologico e semiografico, cfr. **D. TORELLI**, "Cantabimus et psallemus": *l'immagine dei libri di canto francescani*, in *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, a cura di M. BENEDETTI, T. SUBINI, Carocci, Roma, 2019, pp. 143-160. Solo in casi del tutto particolari i canti vennero espressi con i simboli palesi della notazione dealbata: cfr. **D. TORELLI**, *Canto fratto e notazioni ritmiche nelle edizioni non liturgiche tra Cinque e Seicento*, in *Il canto fratto* cit., pp. 447-492.

³¹ Cfr. quanto sintetizzato in **D. TORELLI**, *Musica sacra e liturgia* cit., p. 418.

³² Cfr. l'introduzione di **F. LUISI**, *Laudario giustiniano*, Fondazione Levi, Venezia, 1983.

³³ Cfr. **G. ROSTIROLLA, D. ZARDIN, O. MISCHIATI**, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, IBIMUS, Roma, 2001.

³⁴ A questo proposito, cfr. **D. TORELLI**, *Ancina in Piemonte: la diffusione della lauda nelle stampe tra Cinque e Seicento*, in *Il Tempio Armonico: Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi



Imprescindibile il riferimento all'uso liturgico dell'organo, riconosciuto come strumento centrale della chiesa cattolica ancora dopo il Vaticano II. In forte diffusione nelle chiese soprattutto fra Tre e Quattrocento, l'organo si impose come l'unico autentico interlocutore del canto gregoriano: giammai quale strumento d'accompagnamento (come ancora oggi, invece, suggeriscono persino i programmi di conservatorio)³⁵, bensì come voce strumentale che "risponde", che dialoga con il gregoriano. Così, tutti i canti antifonali (i canti in cui si alternano le due metà del coro) vengono interpolati da un versetto organistico che sostituisce uno dei due semicori: anche questa pratica musicale è abbondantemente sottovalutata dalla storia della musica, mentre costituì per secoli il pilastro centrale della musica strumentale nelle chiese, fino a tutto l'Ottocento³⁶.

L'aspetto che merita qualche minimo approfondimento nella nostra prospettiva riguarda il riconoscimento del ruolo dell'organo nella liturgia: l'organista col suo organo non sono annoverati fra i musicisti da chiesa, bensì fra gli 'strumenti di sacrestia', al pari dei paramenti, degli arredi sacri, del turibolo e delle candele. Come tali, le fonti rivelano una certa attenzione per l'uso dell'organo a partire dalle visite episcopali, dalle dichiarazioni sinodali diocesane, e infine, dopo Trento, da specifici capitoli nel *Caeremoniale Episcoporum*, sin dalla sua prima edizione del 1600³⁷. Interessante notare come, a dispetto di - una volta tanto - indicazioni prescrittive puntuali, queste dovessero essere ripetute e ribadite a ogni

(Saluzzo, 8-10 ottobre 2004), a cura di C. BIANCO, LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2007, pp. 209-248, 212-213.

³⁵ La questione è affrontata e documentata in **D. TORELLI**, *Canto piano e strumenti tra Rinascimento ed età barocca*, in *Jubilate Deo. Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger*, catalogo a cura di G. BAROFFIO, D. CURTI, M. GOZZI, Provincia autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e archivistici, Trento, 2000, pp. 187-201.

³⁶ L'organo interveniva quindi in tutti i canti dell'*ordinarium missae*, realizzando la cosiddetta *missa d'organo*, costruita sull'alternanza fra coro e organo; tuttavia, brani organistici trovavano impiego anche in sostituzione di diverse parti del Proprio. Cfr. **A. MIELKE**, *Untersuchungen zur Alternatim-Orgelmesse*, 2 Bd., Bärenreiter, Kassel, 1996; **J. CALDWELL**, *The Organ in the Medieval Latin Liturgy, 800-1500*, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, 93 (1966), pp. 11-24, e **J.H. MOORE**, *The Liturgical Use of the Organ in Seventeenth-Century Italy: New Documents, New Hypothesis*, in *Frescobaldi Studies*, edited by A. SILBINGER, Duke University Press, Durham, 1987, pp. 351-383.

³⁷ Rimane molto utile il lavoro di **E.E. SCHAEFER**, *The Relationship Between the Liturgy of Roman Rite and the Italian Organ Literature of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, UMI, Ann Arbor, pp. 2-121, che ha riunito i testi prescrittivi espressi dai concili, dai sinodi, i decreti della Congregazione dei riti, i capitoli dei cerimoniali e pure alcuni commentari a questi ultimi.



occasione, segno evidente di quanto la prassi finisse quasi sempre per prevalere rispetto alla normativa: anche in questo caso, il peso delle tradizioni, degli usi locali, doveva essere immancabilmente maggiore rispetto a regole che solo dopo Trento raggiunsero una formalizzazione esplicita.

Una realtà profondamente analoga si riscontra nei meccanismi che reggevano il funzionamento delle cappelle musicali e il contributo alla liturgia della musica figurata, della polifonia, del concorso degli strumenti (cornetti tromboni, viole, violini, ecc.). A parte rari casi cinquecenteschi, solo con i secoli seguenti si moltiplicarono i regolamenti redatti - specie per le cattedrali - per disciplinare l'attività e le musiche eseguite da queste compagini - cui le figure di ecclesiastici partecipavano in proporzione ormai più modesta - alla luce dei precetti tridentini, e di un progressivo incremento del controllo 'centralizzato' da parte della sede apostolica³⁸. Il Sei e Settecento, infine, si mettono in evidenza per il moltiplicarsi di interventi papali volti a imporre l'integrità dei formulari liturgici, a moralizzare il repertorio musicale, a rispettare la tradizionale monodia liturgica, a delimitare l'uso dell'organo e degli altri strumenti. Centrale fu la bolla sugli abusi nella musica sacra promulgata da Alessandro VII Chigi nel 1657³⁹. Tuttavia, appare sintomatica della sua recezione nei decenni

³⁸ Sempre illuminante la sintesi di **O. MISCHIATI**, *Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV-XVII* (pp. 23-45), - e per lo specifico romano **A. MORELLI**, *Le cappelle musicali a Roma nel Seicento. Questioni di organizzazione e di prassi esecutiva* (pp. 175-203) - in *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Atti del Convegno di Caltagirone (10-12 dicembre 1985), a cura di D. FICOLA, Flaccovio, Palermo, 1988. Quanto alle prescrizioni da Trento in poi, all'ormai classico contributo di **P. FABBRI**, *La normativa istituzionale*, in *La Cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, a cura di O. MISCHIATI e P. RUSSO, Olschki, Firenze, 1993, pp. 17-38, si aggiungeranno gli articoli di **G. BAROFFIO**, *Il Concilio di Trento e la musica* (pp. 9-17) e di **O. MISCHIATI**, *Il Concilio di Trento e la polifonia: una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica* (pp. 19-29), in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, catalogo a cura di D. CURTI, M. GOZZI, Provincia autonoma, Servizio beni librari e archivistici, Trento, 1995, da integrare con **P. PRODI**, *La cornice e il quadro: il Concilio di Trento e la musica*, in *Barocco padano 4. Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di A. COLZANI, A. LUPPI, M. PADOAN, A.M.I.S., Como, 2006, pp. 7-26. Rimane piuttosto aperta, negli studi, la questione circa la proporzione di ecclesiastici fra i musicisti e maestri delle cappelle musicali: è comunque indubbio che la gerarchia auspicasse una presenza massiccia, che avrebbe consentito un maggiore controllo dell'attività, così come è certo che molti musicisti di chiesa divennero presbiteri nel corso della propria carriera (l'esempio più noto è probabilmente quello che riguarda Claudio Monteverdi), o che presero gli ordini minori.

³⁹ La costituzione *Piae sollicitudinis* del 23 aprile 1657 (cfr. *Bullarum privilegiorum ac diplomatium romanorum pontificum amplissima collectio*, Tomus VI, Pars IV, Mainardi, Roma,



seguenti, la pubblicazione di un *Editto sopra la musica* del 30 luglio 1665 in attuazione della precedente bolla, che però dovette essere riconfermata da diversi altri pontefici: nel 1678 da Innocenzo XI Odescalchi, nel 1692 da Innocenzo XII Pignatelli (con una nuova riedizione dell'*Editto* nel 1698), fino all'autorevole intervento di Benedetto XIV Lambertini con l'enciclica *Annus qui hunc* del 19 febbraio 1749, pubblicata nell'imminenza dell'anno Santo del 1750⁴⁰.

A questo punto del nostro *excursus* cronologico, l'intero contesto, sociale, artistico, economico, era mutato radicalmente poiché, accanto alla musica sacra, eseguita durante le funzioni religiose private o pubbliche, si era ormai definitivamente affermata una musica per l'intrattenimento, eseguita anche in teatri e concerti a pagamento, e, più in generale, una musica intesa come forma d'arte autonoma, via via svincolata da quella funzione utilitaristica che evocavo in esordio. A un simile superamento delle prassi musicali 'antiche' verrà ad affiancarsi un apparato giurisprudenziale progressivamente più articolato⁴¹, per giungere, nel corso del Novecento, a documenti fondamentali emanati dai Sommi Pontefici come il *Motu proprio* di Pio X (1903)⁴², la costituzione apostolica

1761, pp. 179-180).

⁴⁰ La Sacra Congregazione della Visita Apostolica emanò l'*Editto* con valore di legge penale in esecuzione del dettato della precedente costituzione *Piae sollicitudinis*, il cui testo è ripreso e commentato ancora in **G. CRISPINO**, *Trattato della visita pastorale utilissimo a prelati, e a 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. 395-397. Il rilievo di questo testo era già stato colto da **L. BIANCONI**, *Il Seicento*, 2^a ed., EDT, Torino, 1991, pp. 117-122. Cfr. ora il recente e utile - specie nella nostra prospettiva - contributo di **D. ROCCIOLO**, *La musica in tribunale: gli editti del cardinale vicario nel Sei e Settecento*, in *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, a cura di S. NANNI, Viella, Roma, 2012, pp. 195-204. Riguardo alla realtà settecentesca, cfr. **O. GAMBASSI**, *Estetica e prassi della musica sacra nei documenti di Benedetto XIV*, in *Musica e filologia*, contributi in occasione del festival "Musica e filologia" (Verona, 1982), a cura di M. DI PASQUALE, Società Letteraria, Verona, 1983, pp. 187-200.

⁴¹ Cfr. la raccolta di testi di **F. ROMITA**, *Ius musicae liturgicae: dissertatio historico iuridica*, Edizioni liturgiche, Roma, 1947, ma la prima edizione uscì già nel 1936, poi seguita dal compendio *Codex juris musicae sacrae*, Desclée, Roma, 1952, 2^a ed. 1958 (apparso anche come *Il codice giuridico della musica sacra*).

⁴² Cfr. **F. ROMITA**, *La preformazione del Motu Proprio di S. Pio X sulla musica sacra; con documenti inediti*, Desclée, Roma, 1961. Intorno alle ricadute successive: **M. CASADEI TURRONI MONTI**, *L'utopia cecilianica di Amelli e Tebaldini dopo il Motu proprio di Pio X*, in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di **F. COLUSSI**, **L. BOSCOLO FOLEGANA**, Forum, Udine, 2011, pp. 479-492, e **M. LATERZA**, "Che sia vera arte": il dibattito sulla musica sacra contemporanea tra *Motu proprio* e Concilio Vaticano II, in *La Polifonica*



Divini Cultus di Pio XI (1928), fino all'enciclica *Musicae Sacrae disciplina* di Pio XII (1955)⁴³, intorno ai quali, però, cedo il passo ad altri specialisti.

ambrosiana (1947-1980): musica antica nell'Italia del secondo dopoguerra, a cura di L. ARAGONA, C. TOSCANI, LIM-Libreria musicale italiana, Lucca, 2017, pp. 95-115.

⁴³ Cfr. **F. ROMITA**, *I principi della legislazione musicale sacra secondo l'enciclica Musicae Sacrae disciplina*, in *Monitor*, 82/3 (1957), pp. 504-515, ristampato come *Les principes de la législation de la musique sacrée d'après l'encyclique Musicae sacrae disciplina*, in *La revue musicale*, 239-240 (1957), pp. 45-53.