

All'interno della raccolta manoscritta, questa cantata mostra alcuni stili che la discostano dall'idioma prevalente fra gli altri autori. Più che una raccolta di esemplari omogenei, destinata a conservare un repertorio legato a un preciso ambiente performativo, si direbbe davvero un omaggio, un'antologia di autori che la stessa principessa potrebbe avere conosciuto e apprezzato, desiderando di conservarne la memoria sonora attraverso pochi, brevi campioni.

In questa fase in cui la cantata da camera italiana volge al termine della propria vicenda ci sorprende ancora il modo in cui certi suoi valori sono ancora in piena funzione, massimamente quelli che la rendono un discreto oggetto merceologico e di promozione, ma anche la sua sempre più manifesta presenza nel dibattito teorico. Nell'auspicare che nuove scoperte e studi più sistematici conducano prossimamente all'arricchimento del catalogo di Fiorè, soffermiamoci a scrutare questo suo terreno di coltura della «vera scienza della Musica in tutte le parti sue unita e compita».²⁴

Piero Gargiulo – Alberto Magnolfi

IL «MISERERE» DI ANDREA STEFANO FIORÈ
(1699?), OVVERO IL SACRO 'IN SCENA'

Nella produzione dell'autore (opere serie, intermezzi, cantate, vari brani strumentali), il repertorio vocale sacro è affidato a una ristretta serie di lavori: litanie, una messa, un *Te Deum*, un *Vespro de' defunti*, alcuni mottetti (*Benedicite*, *Gloria Patri*, *Ecce nunc benedicite*, *Festinate*, *Magnus Deus de coelis*, *Quantae poenae*, *Voce mea*, *Annui sacrae redunt*), per un totale di una ventina di composizioni, tra cui un *Miserere* a 8 voci. Il dato comune, a parte la conservazione di tutti i manoscritti presso l'Archivio della Cattedrale torinese, è quasi ovunque un corredo vocale da 2 a 8 voci sostenuto talora da vari strumenti, in base all'organico prescelto.

Databile con certa approssimazione al 1710, il *Miserere* a 8 voci e strumenti si aggiunge alla lunga lista di lavori simili prodotti da vari operisti, spesso (e giustamente) studiati per il contesto cui afferiscono primariamente (si pensi ad Alessandro e Domenico Scarlatti, Anfossi, Mercadante, Lotti, Lully, Traetta, Jommelli, Gounod). Lungi dal cogliere segni di esplicita o dichiarata eccellenza, il presente lavoro intende offrire alcune riflessioni: rapporto con le aree geografiche in cui il compositore opera, gli incarichi di cui è insignito (a Torino e a Vienna), il panorama coevo e, non ultimo, la propensione ad affrontare generi diversi con un eclettismo di gran lunga più notevole rispetto al padre.

Compositore, violinista, Accademico filarmonico, Fiorè affronta il repertorio sacro ben prima del periodo in cui acquisirà fama e fortuna per la sua produzione teatrale (22 opere serie, 4 intermezzi) che gli consentirà apprezzamenti e gratificazioni nel ventennio successivo (1709-1729), tre anni prima della morte, avvenuta a Torino nel 1732. Al 1699 risale la pubblicazione a Modena di una raccolta strumentale, il suo primo ex-

In questo articolo Piero Gargiulo ha redatto un breve profilo di biografia e produzione dell'autore; Alberto Magnolfi ha offerto la prima trascrizione moderna del *Miserere*, curandone l'edizione critica.

²⁴ Lettera di Andrea Stefano Fiorè in MARCELLO, *Estro poetico armonico*, p. 4.

plotit: le *Sinfonie da chiesa a tre* (due violini, violoncello e basso d'organo). Lo stesso Fiorè, nella dedicatoria al suo titolato committente (il duca Vittorio Amedeo II di Savoia) così si esprimeva: «Posso dire che questi miei armonici concerti sono gli ultimi vagiti della mia infanzia, e le prime voci della mia puerizia, essendo appena entrato ne i tredici anni.»¹

Che si tratti di fanciullo-prodigio lo testimonia un ritratto, datato sempre 1699, di cui diamo qui la descrizione:

Fronte, in alto: «Andrea Fiorè milanese acad.co | filar.co aggreg.to nel 1697 e / maestro di cappella di S. M. il Re di Sardegna». Sullo spartito: «Miserere». Retro: «Lorenzo Tantardini torinese dipinse nel 1699».²

Desunti dalla scheda relativa alla sezione iconografica del catalogo Gaspari, i dati confermano l'origine milanese, l'aggregazione nel 1697 all'Accademia Filarmonica bolognese tramite il padre (Milano 1660-1723), nominato violoncellista e musicista di camera proprio nel 1697 dal duca Vittorio Amedeo, prima che il figlio, come evidenzia il ritratto, diventasse musicista da camera della medesima regia cappella di Savoia. Nel 1707, dopo un soggiorno a Roma per perfezionarsi insieme a Somis (1703-1706), come attestano i registri torinesi dell'Archivio di stato, finanziato dal duca. Il ritratto dice il vero, ma la nomina a M.ro di cappella è datata 1707!

Innanzitutto, Milano o Torino? Le due città comunque saranno protagoniste come sedi di produzione e di importanti riconoscimenti.³

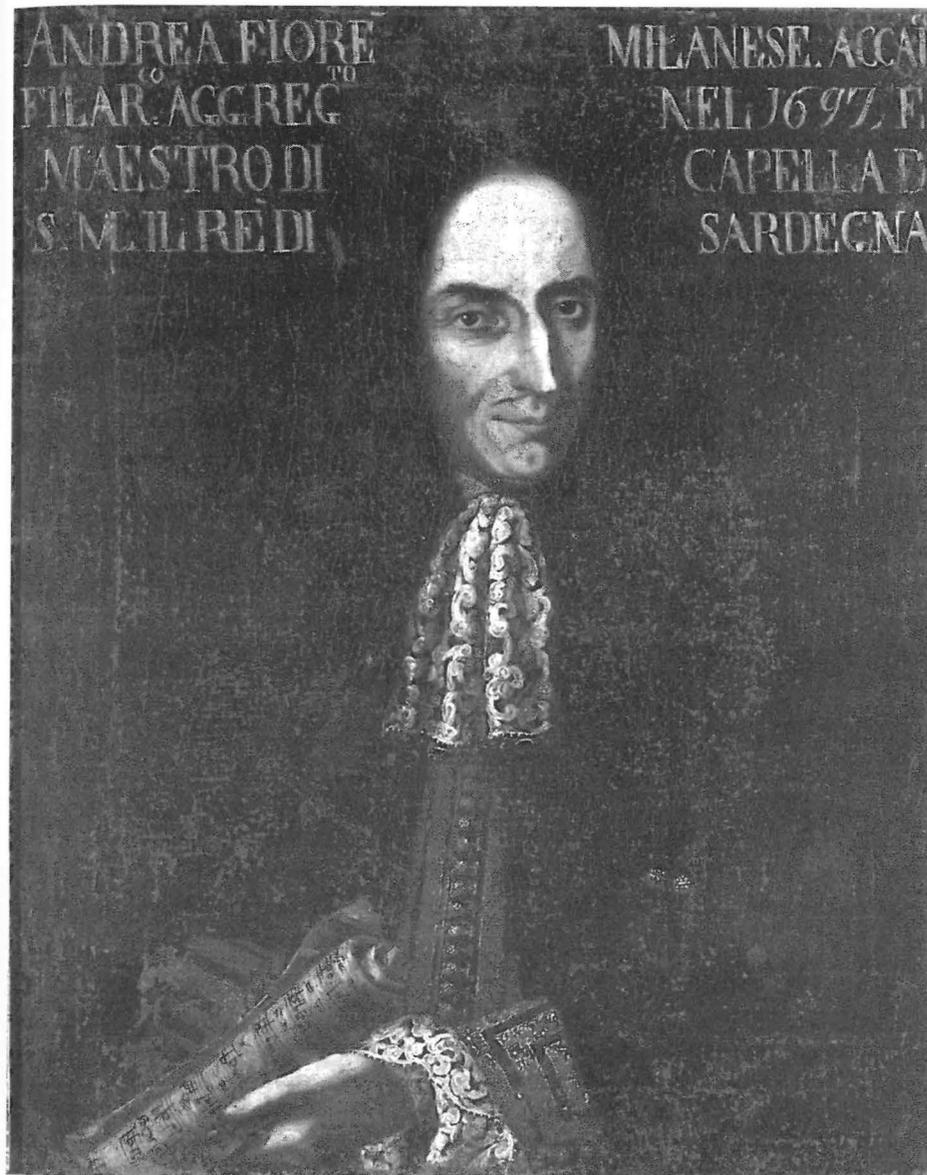
Soffermiamoci sul ritratto. La mia ipotesi è che il padre abbia in qualche modo influito sulla decisione di immortalare il figlio, proprio perché convinto del suo straordinario talento. Di qui il problema della datazione. Ferma restando la data del dipinto, occorre verificarne la fisionomia a analizzare il rotolo di fogli che l'autore tiene tra le mani, riguardante proprio il *Miserere*.⁴

1 Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, IV, p.109.

2 Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Iconoteca B39200 / B 11886. Cfr. <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?id=100>.

3 Cfr. *La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII*, a cura di Sergio Balestracci, in *L'arte armonica*, collana di facsimili, studi e testi musicali della Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, pp. VII-LX, 1-238; SVEN HANSELL *Fiorè Andrea Stefano, Fiorè Angelo Maria* in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2nd edition, London, Macmillan, 2001, vol. 8.

4 Si osserva che il *Miserere* è proprio il suo e non, ad esempio, di Giaj o di altri autori coevi.



Lorenzo Tantardini, *Andrea Stefano Fiorè, compositore, violinista, accademico filarmonico*, 1699, olio su tela, cm. 76x60,7, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, (Inv. B39200)

Nella tradizione, con la parola «miserere» iniziano vari Salmi, ma per inveterata convenzione il termine designa il Salmo 50, quarto dei sette Salmi penitenziali attribuiti a Davide, re d'Israele, il capolavoro della letteratura sapienziale della Bibbia. Quattordici sono i numeri della partitu-

ra, a fronte di 20 strofe del testo. Nella liturgia cattolica romana viene intonato alle *Laudi* dell'*Ufficio dei Defunti* e, durante la Settimana Santa, al termine di ciascun giorno dell'*Ufficio delle Tenebre*. Il primo verso «Misere mei, Deus» e il «Gloria Patri» si trovano anche nell'antifona *Asperges me* che si canta durante la 'Messa della Domenica', fatta eccezione per il Tempo Pasquale. Il testo viene normalmente intonato mediante una formula salmodica seguita da un'antifona che si ripete identica in ciascuna strofa. A partire dal XVI secolo i compositori iniziarono a dare al *Miserere* una veste polifonica. I sentimenti espressi nel testo letterario hanno un significato universale. Forse per questa ragione, oltre che per quelle meramente liturgiche, il Salmo 50 suscitò nei musicisti di ogni epoca un interesse grandissimo. Tra i primi si ricorda Costanzo Festa (1517), il più antico pervenuto. Altri musicarono l'intera serie dei Salmi penitenziali (Lasso, Andrea Gabrieli), ma i più preferirono esclusivamente il *Miserere*.⁵

Il *Miserere* di Fiorè si presenta musicalmente con un organico a doppio coro (SATB/SATB, 2 violini, 2 viole, violoncello, basso cifrato). Risalta prima di tutto il senso costruttivo della conduzione omoritmico-contrappuntistica, la pienezza dello slancio melodico, le raffinate risorse vocali. Tutto ciò si rifletterà in seguito negli esiti operistici,⁶ che rivelano il 'me-stiere' del consumato drammaturgo, sia quando egli si mostra sensibile

5 La produzione annovera uno sterminato numero di *Miserere* di ogni tempo che, fermandosi solo a quelli di autori più noti, possono essere ricondotti a circa un centinaio: da Costanzo Festa, a Desprez, Stabile e Palestrina, passando per Gregorio Allegri (probabilmente nel 1638), Tesorieri, Carissimi, Tartini, Morlacchi, Vivaldi, Renier, Campion, Lotti, A. e D. Scarlatti, Durante, Galuppi, Bigaglia, Leo, Sarti, Jommelli, Zingarelli, Basily, B. Marcello, Cantù, Pacini, Traetta, Delalande, Mercadante, Baj, Rossini, Donizetti, fino a Bartolucci, Perosi, Gorecki, Pärt, Frisina, Arlotti per i più disparati organici vocali e strumentali. La suggestione del testo, come nel caso dello *Stabat Mater*, affascina e irretisce i compositori, siano essi operisti (come nel più delle evenienze) e/o autori di musica strumentale. Cfr. la seguente tabella:

AUTORE	ANNO	ORGANICO
C. Festa	1517	4-5 vv
O. Lasso	1568	4 vv
A. Gabrieli	1583	6 vv
G. Allegri	1638	9 vv (doppio coro, 5 + 4)
J. Desprez	1519	5 vv
F. Anerio	1580	8 vv (doppio coro, 4 + 4)
G. P. da Palestrina	[1593]	9 vv (doppio coro, 4 + 5)
A. Scarlatti	1680, 1705, 1715	8 vv (doppio coro, 4 + 4); S + coro a 5 + vl, v.la e bc; id.
G.B. Pergolesi	1734 (due, il II spurio)	(doppio coro) 4+4
D. Scarlatti	1740? (due)	8 vv (doppio coro, 4 + 4); id.
F. Durante	1754	5 vv, org.

estimatore dei soggetti di Zeno, Pariati, Giaj, sia quando si misura con la matrice dell'ambito sacro (come nelle *Litanie*, nel *Te Deum*).

L'arte di conferire alla parola traslata in musica il massimo vigore espressivo trova nel musicista torinese un interprete formidabile; la sua fantasia, eccitata dalla poesia davidica, realizza un quadro musicale degno della migliore gestualità teatrale. Nella poesia che si fa musica attraverso il suono della lingua e nella musica che si popola di figure poetiche palpita una vita a cui non sono imposti confini né di tempo né di spazio: vi si riconosce una cifra estetica semplicemente universale.⁷

Ma dove i tratti caratteristici dello *stylus ecclesiasticus* di Fiorè si fanno ancor più appariscenti è nella scrittura omofonica delle sezioni conclusive del *Miserere* (*Ne proyicias me, Libera me, Quoniam si voluisses, Sacrificium*). Un'omofonia, si badi bene, niente affatto statica e servilmente armonica. Al contrario, si rivelano in essa le tensioni causate da irti passaggi dissonanti oppure da brevi episodi imitativi dalla spiccata fisionomia cromatica. Davvero qui la sintassi armonica si fa impegnativa, ricca di un vocabolario inedito e modernissimo, in cui già pulsano i segni anticipatori del Classicismo. A un *ductus* stilistico più convenzionale ma non per questo ingombro di significati, ci riconducono gli ultimi due episodi (*Benigne fac, Domine* e *Tunc imponent*), quelli in cui il maestro della Cappella Regia maggiormente indulge nell'elaborazione imitativa ovvero fugata delle voci. E qui il catalogo degli artifici da lui impiegati si fa davvero vasto e impegnativo. Il repertorio del contrappunto vocale tradizionale fatto di passaggi imitati e 'fughe', nelle esperte mani di Fiorè, perde qualsiasi riflesso di esercizio accademico e si trasforma in veicolo espressivo di forte tensione emotiva. Il movimento delle parti, lungi dall'assecondare qualsiasi tenta-

6 L'intensa produzione in questo settore si concentrò soprattutto nel biennio 1709-1711 (cfr. http://www.allaboutopera.com/operas.php?sort_col=1&start_rec=show_all¶m=1220&case=1). Cfr. anche i testi di Balestracci e Dellaborra in questo volume.

7 Una cospicua tradizione di repertorio si riscontra a Roma attraverso le esecuzioni del coro della Cappella Sistina. Ad esempio il *Miserere* di Felice Anerio a 3 cori; il *Miserere* a 8 voci e basso per organo di Alessandro Scarlatti (a due cori, sempre con basso per organo). Tali esecuzioni venivano alternate nel mattutino del Giovedì, poiché il Mercoledì e il Venerdì si eseguiva il *Miserere* di Allegri. Successivamente (dal 1714) il Giovedì Santo iniziò ad eseguirsi quello di Tommaso Baj (Crevalcuore, Bologna, 1650 - 1718). Lo stesso Bainsi, perdendosi sui primi dell'Ottocento quella generazione di abili cantori che avevano fatto il '700 musicale romano, compose dapprima un bordone per sostituire quello più difficile del *Miserere* di Baj, poi compose anche il resto dando vita al suo *Miserere* a 10 voci che sostituirà definitivamente quello del collega.

zione manieristica, è al totale servizio della forza comunicativa della parola e della realizzazione di 'figure' musicali finalizzate alla sua migliore interpretazione. Si osservi invece con quale sicurezza e padronanza dello *stylus gravis* egli realizzi i due episodi conclusivi. Qui davvero l'*ars subtilior* ha modo di manifestarsi in tutta la sua evidenza e il suo più profondo significato.⁸

Interessante è comunque il 'giallo' relativo al ritratto, ove Fiorè viene dipinto con lo spartito del *Miserere* tra le mani e in cui la scritta incornicia le due nomine che il musicista assunse presso la corte di Vittorio Amedeo II di Savoia: musicista di camera e maestro di cappella di sua maestà il re di Sardegna. La prima è effettivamente attestata al 1699, mentre la seconda al 1707. Di qui alcune ipotesi. La prima, forse la più importante, riguarda la fisionomia che appare evidenziata dal dipinto: quella non certo di un infante, ma di un uomo almeno maturo. La seconda, non meno convincente, relativa al fatto che il *Miserere* non sia quello di Fiorè, ma un altro del repertorio coevo o di poco successivo. In altre parole: se l'età di Fiorè può attestarsi ai 25/30 anni, entrambe le nomine troverebbero giusta collocazione. E la partitura del 'suo' *Miserere* altrettanta ragion d'essere, potendosi datare all'incirca 1710.⁹

Il ritratto, dipinto effettivamente nel 1699, avrebbe anticipato la fama dell'autore venticinquenne, forse su iniziativa del padre, Angelo Maria, che dal 1697 era in forza all'*establishment* del duca di Savoia.¹⁰

8 Cfr. HANSELL, *Fiorè Andrea Stefano*.

9 Cfr. la nota 4.

10 Anche il padre Angelo Maria Fiorè fu oggetto di ipotesi relative a un perduto ritratto: «Mto R da li ritratti de Sig.ri [Alessandro e Girolamo] Besozzi, e quello del fù [Andrea Stefano] Fiorè. da unito lettera a Martini da Gasparini su ritratto perduto del fagottista Besozzi, capella regia». Nella Sala Lauree della Facoltà di Scienze Politiche di Torino è esposto un dipinto settecentesco (cm. 68,5x86), acquistato nel 1998 sul mercato antiquario e privo di firma, che ritrae un anonimo fagottista. Sottoposto a pesanti interventi restaurativi, il dipinto parrebbe di scuola bolognese. In attesa che esso sia fatto oggetto di uno studio accurato, ci si limita qui a segnalare che tra i principali virtuosi dello strumento nel XVIII secolo figura Girolamo Besozzi (Parma, 17-IV-1704 – Torino, 9-V-1775), fagottista della Regia Cappella di Torino dal 1731, e che nel carteggio tra il compositore Quirino Gasparini e Giovanni Battista Martini, come noto, anche collezionista di ritratti di musicisti, compaiono vari accenni a un suo ritratto di cui si è persa traccia (si veda ad esempio la lettera di Gasparini a Martini datata Torino 30 luglio 1777 e conservata al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna con segnatura 1.21.78: «[...] spedisco final.te a V. P. Rev [...]» (lettera di Quirino Gasparini a Padre Martini, in I-Bc, coll. 1.021.078, datata 30 luglio 1777, ANNE SCHNOEBELEN, *Padre Martini's collection of letters in the Civico museo bibliografico musicale in Bologna: an annotated index*, New York, Pendragon Press, 1979, n. 2228).

Dunque, ricapitolando dati storici e ipotesi:

1697	Angelo Maria, il padre, è a Torino come violoncellista
1699	Andrea Stefano, il figlio, è musicista di camera di Vittorio Amedeo ed è immortalato dal Tantardini con il suo <i>Miserere</i>
1699	Si pubblicano di Andrea Stefano le <i>Sinfonie da chiesa a tre</i> op.1
1703-1706	Andrea Stefano, con Somis, è a Roma per perfezionarsi
1707	Andrea Stefano è maestro di Cappella Regia a Torino
1710	Probabile datazione attribuibile al <i>Miserere</i>

Nel prospetto, in sequenza, si configura il percorso che in 13 anni consente al giovane Fiorè di 'bruciare' le tappe e guadagnare nell'ambito professionale quei 'traguardi' artistici destinati a siglare la sua brillante carriera: vari generi di opere, musica vocale sacra, direzione di cori nella cattedrale torinese.¹¹

La prima pagina del manoscritto dispone i primi cinque pentagrammi senza testo, che sono dedicati ad altrettanti strumenti: violino, violino, viola, viola, violoncello; a seguire il primo coro (S, A, T, B), il secondo coro (S, A, T, B) e il basso continuo da affidarsi all'organo. Ad entrare all'inizio è il I coro che propone le sillabe della parola «miserere» con andamento omoritmico. Risponde il II coro che, intonando le medesime sillabe, replica l'andamento in modo imitativo con le coppie contralto + tenore e soprano + basso.

Già da questo esordio si delinea un andamento diviso tra omoritmia e contrappunto, basato sulla solennità del testo e delle parole evocanti *pietas* e senso di intensa preghiera. I due organi, come da consolidata prassi milanese, riflettono bene i chiaroscuri del 'pieno' cui la didascalia si riferisce. Sarà questa linea (alternanza tra sezioni omoritmiche e contrappuntistiche) a connotare l'intera composizione. Diverse sezioni saranno impo-

Sempre su Angelo Maria cfr. alcune edizioni: ANGELO MARIA FIORÈ, *Sonata per vlc e pf*, ricostruita da Giorgio Federico Ghedini, Padova, Zanibon, 1920; *Due sinfonie a vcl solo, con il basso continuo*, Padova, Zanibon, 1920; *Due sinfonie e violoncello solo*, revisione e realizzazione del basso continuo a cura di Sergio Bonfanti, presentazione di Piero Santi, Milano, Carish, 1974; *2 sonate e 3 sinfonie per violoncello e basso continuo, manoscritti I-Mc (Noseda) e I-MOe di Angelo Maria Fiore (1660-1723), e di Andrea Stefano Fiore (1686-1732)*, trascrizione a cura di Alessandro Bares, Albese con Cassano, Musedita, 2005.

11 Cfr. Sergio Balestracci in questo volume.

state più per l'una o per l'altra, ma sempre con quell'equilibrio di sapore pre-classico. Le voci si incrociano, si alternano, con particolare risalto conferito al basso e al contralto. La tessitura prefigura alcuni registri medio-acuti (si vedano il tenore e il basso).¹²

All'epoca della redazione del *Miserere a otto voci pieno e breve con stromenti se piace, e col Gloria Patri per Vivi, e col Requiem per Defonti* Andrea Stefano Fiorè ha ormai assimilato appieno la tecnica armonica e contrappuntistica appresa a Bologna da Giovanni Paolo Colonna, perfezionata quindi a Roma con Arcangelo Corelli. Già nel titolo è ravvisabile l'impronta del *magister* 'primo' in ordine temporale: gli aggettivi «pieno e breve» erano infatti sovente stati utilizzati dal Colonna nelle sue composizioni per indicare rispettivamente un organico completo di tutti gli 'stromenti' disponibili nella basilica di S. Petronio – pur *ad libitum* – e nel contempo una 'forma breve', strettamente aderente al lineare decorso del testo intonato in maniera pressoché sillabica, indulgente al melisma solo nelle cadenze e nelle frasi conclusive delle sezioni.¹³

La compiutezza sul piano armonico e contrappuntistico testimonia d'altra parte una mano esperta non più soltanto sotto il profilo accademico, che utilizza consapevolmente le risorse del linguaggio musicale in fun-

12 Cfr., sempre a proposito di edizioni, revisioni e realizzazioni di basso continuo, in relazione alla Cappella Regia torinese: FRANCESCO SAVERIO GIAJ, *Composizioni sacre (Te Deum-Miserere-Sacrificium)*, realizzazione del basso e revisione di Marie Thérèse Bouquet e Gustavo Boyer, («Monumenti di Musica Piemontese», 3), Milano, Suvini Zerboni, 1979; GIOVANNI BATTISTA SOMIS, *Sonate da camera opera 11* per violino e violoncello, realizzazione del basso continuo e revisione di Michelangelo Abbado («Monumenti di Musica Piemontese», 1), Milano, Suvini Zerboni, 1976; GIOVANNI LORENZO SOMIS, *Sonate da camera opera II*, per violino, violoncello e cembalo, realizzazione del basso continuo e revisione di Michelangelo Abbado, («Monumenti di Musica Piemontese», 2), Milano, Suvini Zerboni, 1976.

13 Gli aggettivi «pieno e breve» ricorrono ad esempio nei seguenti titoli di opere del Colonna: *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci, con vno o due Organi se piace* [...] *Opera Prima*, Bologna, Giacomo Monti, 1681 (2ª ed., ivi 1701); *Litanie con le Quattro Antifone della B. Vergine a otto voci piene* [...] *Opera Quarta*, Bologna, Giacomo Monti, 1682; *Messe Piene a otto voci con uno, o due Organi se piace* [...] *Opera Quinta*, Bologna, Giacomo Monti, 1684; *Il secondo libro de Salmi breui a otto voci, con vno o due organi se piace, con il Te Deum* [...] *opera Settima*, Bologna, Giacomo Monti, 1686; *Compieta con le tre sequenze dell'anno cioè Victime Pascali per la Resurrectione, Veni Sancte Spiritus per la Pentecoste, e Lauda Sion Salvatorem per il Corpus Domini a otto voci pieni* [...] *Opera Ottava*, Bologna, Giacomo Monti, 1687.

zione di una fedele interpretazione del testo, sia sul piano formale sia su quello più propriamente espressivo.

È innanzitutto da notare la duplice destinazione dell'opera: secondo la tradizione liturgica della Chiesa cattolica il canto del *Miserere* – in veste gregoriana – può essere eseguito integralmente alle lodi nei giorni di giovedì e venerdì della Settimana Santa e nel corso dell'*Officium defunctorum*, sia commemorativo sia celebrativo del rito delle esequie.¹⁴ Mentre nel primo caso il testo è seguito dalla dossologia del *Gloria Patri*, nel secondo a questa si sostituisce l'invocazione del *Requiem aeternam*. Precise indicazioni al riguardo si possono desumere dal *Liber usualis*:

[...] *In fine vero omnium Psalmorum semper dicitur: Réquiem aetérnam * dóna éis Dómine. Et lux perpétua * lúceat éis* [...].¹⁵

Se intonato durante il rito delle esequie, la realizzazione dovrà avvenire in alternanza tra *cantores* (presumibilmente il sacerdote o i sacerdoti celebranti) e clero (l'assemblea dei fedeli), come precisato ancora nel *Liber usualis*, che intoneranno rispettivamente la prima e la seconda unità di ogni versetto.¹⁶ In tale contesto si dovrà porre attenzione al numero delle salme eventualmente superiore all'unità, al fine di modificare convenientemente il singolare di alcune terminazioni in plurale:

*Si Exsequiae fiant pro pluribus Defunctis, in hoc versu, et in omnibus versiculis et Orationibus, pro singulari ponantur numerus pluralis, praeterquam in Oratione Non intres.*¹⁷

14 L'esecuzione del *Miserere* risulta in genere appropriata durante la Quaresima, periodo conveniente al riconoscimento da parte dell'uomo dei propri peccati e alla richiesta di perdono. Alcuni versetti del Salmo risultano inoltre alla base di numerose antifone, destinate alle più varie circostanze religiose: *Amplius lava me Domine* (CAO, 1390), *Tibi soli peccavi Domine* (CAO, 5150), *Asperges me Domine hyssopo* (CAO, 1494), *Averte Domine faciem tuam* (CAO, 1548), *Cor mundum crea in me Deus* (CAO, 1928-9), *Redde mihi laetitiam salutaris tui Domine* (CAO, 4582), *Libera me de sanguinibus Deus* (CAO, 3616), *Domine labia mea aperies* (CAO, 2355), *Sacrificium Deo spiritus contribulatus* (CAO, 4678), *Benigne fac in bona voluntate tua Domine* (CAO, 1736), *Tunc acceptabis sacrificium iustitiae* (CAO, 5236).

15 *Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis diligenter ornato*, Paris-Tornaci-Roma, Desclée, 1932, p. 1144.

16 Vengono usate le espressioni «Cantores inchoant» e «Clero alternatim prosequente» per introdurre i segmenti musicali dei due gruppi, modello melodico di tutti i versetti del Salmo. Cfr. *Liber usualis*, p. 1135.

17 *Liber usualis*, p. 1135, nota 1.

Riprendendo l'attestata alternanza di gruppi vocali della tradizione gregoriana – anche se modificata nella distribuzione del testo – Fiorè sceglie per il 'proprio' *Miserere* l'organico del doppio coro. Inoltre, per consentire un impiego del lavoro nella maniera più ampia, all'intonazione dei venti versetti costitutivi del Salmo fa seguire altre due sezioni che rispettivamente intonano il *Gloria Patri* e il *Requiem aeternam*, l'una o l'altra da utilizzare a seconda dello specifico contesto celebrativo. Affinché la forma complessiva dell'opera non risulti alterata, tali sezioni nelle parti cantate vengono costruite con lo stesso materiale musicale, risultando così uguali quanto a melodia, armonia e ritmo dei singoli *tactus*, diversificandosi solo nell'articolazione interna di questi ultimi per la necessità di adeguare la scansione metrico-fraseologica dei due diversi testi latini (costituiti tra l'altro da un differente numero di sillabe) a quella dinamico-accentuativa propria dei vari segmenti motivici.¹⁸ Esplicita al riguardo la precisazione nel lungo titolo del componimento: «e col Gloria Patri per Vivi, e col Requiem per Defonti».

Al perseguito obiettivo di una maggiore versatilità del componimento appare adeguato ricondurre anche la possibilità o meno di accompagnare i due gruppi corali con «stromenti» e in questo secondo caso risulta legittimo pensare a un insieme di archi sostenuti, naturalmente, dal basso continuo realizzato dall'organo. Fino al 1719 infatti, la Cappella Regia di cui Andrea Stefano era divenuto maestro nel 1707, disponeva soltanto, in impianto stabile, di un organico di 24 violinisti (in realtà 22 violini, una tiorba e un basso) – la cosiddetta “banda dei violini” istituita nel 1672 da Carlo Emanuele II – con a capo Paul de la Pierre. Pur concependo il proprio lavoro per un complesso di cantori e strumentisti, Fiorè non voleva dunque precluderne la possibile esecuzione per sole voci, e in questo senso il «se piace» presente nel titolo sembra diplomaticamente sottintendere un più proprio «se possibile».

Nel caso che l'utilizzo dell'opera avvenisse per la celebrazione di esequie nella forma «con voci e stromenti», la sezione del *Requiem* doveva comunque prevedere un organico esclusivamente vocale – per conferire alle parole intonate la massima sacralità – con l'unico sostegno del basso

18 Un'unica differenza melodica si riscontra tra il segmento dell'Alto I che nel *Gloria Patri* intona «sicut erat» (m. 103) e il corrispondente del *Requiem* sulle parole «et lux perpetua» (m. 118). Si tratta di una minima variante di tre note ascendenti per salto di terza al posto di tre note discendenti per grado congiunto, manifestamente realizzata mediante abrasione.

continuo. Per questo motivo tale sezione presenta interamente realizzate le sole parti dei *cantores*, mentre riporta soltanto l'*incipit* del basso continuo, seguito da un segno che ne indica il proseguimento, con implicito rimando alla medesima parte del *Gloria*, già scritta per intero. Dal punto di vista formale la sezione conclusiva (sia che intoni il *Gloria Patri* oppure il *Requiem*) costituisce quindi parte integrante del *Miserere* e non può essere disgiunta.

L'opera risulta così articolata in tre sezioni, rispettivamente di 55, 43 e 15 misure: impostate la prima e la terza in tempo di $\frac{4}{4}$, la seconda in tempo di $\frac{6}{4}$.¹⁹ Lo stile è quello del più severo contrappunto, riccamente fiorito e ormai poggiato sulle regole consolidate dell'armonia classica. Il testo del Salmo 50 (ossia quello del *Miserere* in senso stretto) viene quindi intonato in due distinte sezioni, che rispettivamente comprendono i primi 12 e i restanti 8 *bicinia* del testo ebraico.

Lo stile è generalmente omoritmico all'interno dei singoli gruppi corali, con accenni imitativi in corrispondenza di alcuni *incipit* versificatori, senza tuttavia poterne ricavare un sistematico comportamento. Una più evidente impostazione imitativa si osserva invece tra i due cori quando entrambi intonino il medesimo testo. È per altro da osservare che entrambi i complessi vocali non propongono tutte le parole del Salmo, per lo più alternandosi nell'esecuzione sfalsata di segmenti versificatori non sempre coincidenti con le cesure metrico-sintattiche del testo latino. Alquanto serrata appare invece la loro compenetrazione, che si realizza attraverso il ravvicinato succedersi delle entrate – spesso sovrapposte per buona parte alla *conclusio* della precedente frase intonata dal corrispondente gruppo vocale – e l'osservanza di brevi momenti di pausa.

Il dichiarato ruolo secondario degli strumenti risulta confermato dalla stessa partitura, che denota una costruzione delle parti per raddoppiamento di quelle vocali. Assai numerose appaiono tuttavia le fioriture melodiche, gli abbellimenti (appoggiature, acciacature, trilli) e le intensificazioni ritmiche (per mezzo del ribattuto), unico retaggio di un certo stile 'galante' di epoca tardo-barocca, tendente ancora – sebbene con discrezione – alla pompa e alla magniloquenza sonora.

19 Sebbene il tempo indicato sia di $\frac{3}{4}$, le misure denotano un'impostazione effettiva in $\frac{6}{4}$. D'altra parte, un'annotazione manoscritta presso il margine inferiore destro della pagina conclusiva del *Gloria Patri*, presumibilmente di mano dell'autore, in cui viene riepilogato il numero delle misure delle tre sezioni, indica correttamente la seconda di queste in tempo di $\frac{6}{4}$: «C 55 / $\frac{6}{4}$ 43 / C 15 / = 113».

Estremamente ricca appare la gamma di affetti presenti nel testo ed espressi da Fiorè utilizzando le risorse del linguaggio musicale in funzione illustrativa. Tra questi, si osserva infatti il 'lugubre' interpretato per mezzo di aspre dissonanze («cor contritum et humiliatum» [mm. 81-4]), il 'patetico' mediante l'uso di progressioni («incerta et occulta sapientia tua [manifestasti mihi]» [mm. 27-30]; «Quoniam si voluisses sacrificium, | dedissem utique holocaustis non delectaberis» [mm. 72-8]), il 'doloroso' attraverso il caratteristico intervallo di 4^a diminuita a livello sia melodico sia armonico («Docebo iniquos» [m. 61]; «spiritus [contribulatus]» [m. 80]), il 'nobile' utilizzando sequenze di accordi esclusivamente maggiori («Asperges me hyssopo, et mundabor, | lavabis me et super nivem dealbabor»²⁰ [mm. 31-6]; «Ne projicias me a facie tua, | et spiritum sanctum tuum [ne auferas a me]» [mm. 48-53]), il 'vittorioso' introducendo il pedale di tonica («Tunc acceptabis sacrificium justitiae» [mm. 91-3]) o di dominante («in saecula saeculorum. Amen» [mm. 107-9]; «et lux perpetua luceat eis» [mm. 122-4]).

Ma ancora più sorprendente appare l'interpretazione musicale della caduta dell'uomo per il peccato commesso, vero *Leitmotiv* dell'intero Salmo. Proprio lo *status* di generale prostrazione dell'uomo viene infatti espresso in musica attraverso successioni cadenzali caratteristiche, che individuano un percorso da un elemento più forte a uno più debole o comunque esito di un moto decrescente. Questo può consistere nel passaggio:

1. da una tonalità ad altra la cui tonica si trovi alla quinta inferiore;
2. dall'accordo sul V grado lasciato senza risoluzione (cadenza sospesa) all'accordo sul I grado (cadenza perfetta) all'interno di una stessa tonalità;
3. da una tonalità maggiore ad altra minore (per lo più quella relativa);
4. dall'accordo maggiore sul V grado di una certa tonalità (cadenza sospesa) all'accordo minore basato sulla stessa fondamentale ma della tonalità in cui esso assume funzione di tonica.

Se si percorre il brano nella sua articolazione in *bicinia*, è facile riconoscere sovente, alla fine di ogni singola unità, la presenza di cadenze che, prese in successione, individuano – pur senza stabilire una vera e propria

²⁰ Nell'intonazione di questo testo si osserva in realtà un unico accordo 'minore' a m. 35, ma del valore di croma e sulla seconda metà dell'ultima suddivisione della misura. È inoltre in primo rivolto ed evidenza sovrapposta al basso una terza maggiore, non inficiando quindi l'effetto complessivamente 'maggiore' del passo.

regola – uno dei modelli sopra specificati. Ma ciò che più risalta dal punto di vista strutturale è che il lavoro nella sua composita interezza, dopo aver chiuso la prima parte nella tonalità d'imposto (Si^b maggiore), termina la seconda in quella della dominante (Fa maggiore) e si conclude in maniera definitiva con un ritorno all'impostazione iniziale (Si^b maggiore). Ora, poiché l'intonazione del Salmo 50 termina con la fine della seconda parte, la sezione finale (*Gloria Patri* o *Requiem*), con il suo ritorno all'impianto originario, evidenzia pur sempre una 'caduta' armonica (nel caso specifico il passaggio da una tonalità ad altra alla quinta inferiore [tipo 1 dell'elenco]). Si osserva in pratica come la 'macroforma' del pezzo confermi la 'microforma' stabilita dalle singole intonazioni dei versetti.

Nella seguente tabella si riporta l'intero testo, segnalando per ciascun verso il grado di costruzione cadenzale e, laddove la coppia individui uno dei modelli sopra specificati, la relativa tipologia, indicata attraverso la nomenclatura numerica sopra descritta: