

DOMENICO MORGANTE
LA PRASSI MUSICALE NEL CORO DELLA CATTEDRALE
DI BRINDISI IN ETÀ CONTRORIFORMISTICA*

Nel 1594, a trent'anni esatti dalla chiusura del Concilio di Trento (1563), il *Coro* della Cattedrale di Brindisi s'invera come luogo autenticamente privilegiato dove attuare, secondo i canoni dell'età controriformistica, un tipo di azione liturgica che, vestita degli abiti magniloquenti tipici della cultura barocca, può essere a buon diritto definita *tendente all'estasi mistica tramite l'enfasi artistica*, dove il mezzo in termini estetici più efficacemente coinvolgente non può che essere la Musica.

Nel Coro, soprattutto a partire dal XVI secolo, si svolgevano, oltre alle ovvie funzioni sacre, anche le adunanze del Clero; è tuttavia nella pratica musicale che siffatto spazio liturgico manifesta la sua più autentica espressione, perpetuando nei secoli, anche se con modalità storicamente ben diversificate, un ruolo che gli derivava da una tradizione ormai più che millenaria.

È il caso di ricordare che sin dai tempi della civiltà greca la parola *χορός* ha avuto una duplice accezione - intendendosi con siffatta espressione sia il gruppo che si muove coralmemente, che lo stesso spazio in cui tale gruppo agisce - mantenendosi, peraltro, pressoché intatta in tutte le principali lingue europee, sia da un punto di vista fonetico che semantico (lat. *chorus*; fr. *choeur*; ingl. *choir*; sp. *coro*; ted. *Chor*).

Ma se il Coro nasce, già in seno alle più antiche civiltà (Sumeri, Egiziani, Assiri), dall'atavico istinto dell'uomo di associarsi al suo simile per fini genericamente culturali, è il latino protocristiano a conferire al termine *chorus* il senso di *laudatio* e di *glorificatio Dei* (Isidoro di Siviglia dirà al riguardo «*Chorus est multitudo in sacris collecta*»). È ancora opportuno ricordare che il ruolo centrale del Coro fu introdotto nella Chiesa latina da Sant'Ambrogio già nel 386 e soltanto qualche decennio più tardi anche nell'ambito della Messa romana da Celestino I (422-432). Tuttavia si deve a Gregorio Magno (590-604) la configurazione di un

* Si riproduce, col permesso dell'Autore, il testo della relazione letta il 12 novembre 1994 all'VIII Convegno Nazionale di Ricerche Storiche: Per la costruzione del Coro della Basilica Cattedrale di Brindisi. IV Centenario 1594-1994. Brindisi, 11-12 novembre 1994.

Coro che, da generica comunità cristiana che si esprime attraverso il canto comunitario, si trasforma gradualmente in gruppi ufficiali di cantori educati professionalmente nell'ambito di apposite scuole: è così che nasce, infatti, la cosiddetta *Schola cantorum* (espressione, c'è da dire, usata oggi in maniera ormai del tutto inappropriata). Gregorio Magno concepì difatti la *Schola cantorum* come un vero e proprio istituto ecclesiastico di formazione, dotandola di due sedi (il Laterano e San Pietro) e attribuendole dapprincipio il compito di educare musicalmente gli orfani (tra l'altro è proprio su questo modello che sorgeranno i primi *Conservatori* nell'età barocca).

Ed è proprio se guardiamo alla struttura della *Schola* in età altomedievale che ci potremo rendere conto della permanenza di ruoli e funzioni nelle nostre chiese del Sud ben oltre i limiti cronologici imposti da una generica codificazione storica.

Brindisi, a tale specifico riguardo, costituisce un esempio storico piuttosto significativo ed eloquente.

Dunque la *Schola*, secondo il progetto di Gregorio Magno, era fondata su sette figure essenziali: anzitutto il *Prior Scholae*, detto anche *Magister* o *Primicerius* (cioè "*primus in cera*", ovvero primo nell'elenco inciso sulla tavoletta cerata), a cui spettava la conduzione chironomica (diremmo oggi, più genericamente, la direzione) e l'istruzione musicale del Coro. E proprio col termine di *Primicerio* troviamo indicato nelle fonti documentarie dei nostri Archivi meridionali il coordinatore musicale in seno al gruppo dei Canonici fino a tutto il secolo XVIII, cioè in un'epoca storica in cui era già ampiamente diffusa la pratica (almeno da un paio di secoli) di affidare la responsabilità del servizio musicale liturgico anche a una Cappella musicale d'estrazione principalmente "laica", attribuendo anche funzioni e ruoli, che prima erano prerogativa esclusiva del *Primicerius*, alla più moderna figura storica del *Maestro di Cappella*.

Non si può negare che il termine *Primicerio*, soprattutto a partire dal Cinquecento, indichi sempre più genericamente l'ecclesiastico responsabile dell'organizzazione dei riti liturgici, venendo sempre meno (anche se in maniera lenta e graduale) le responsabilità di tipo specificamente musicale, ormai attribuite, come ho appena detto, ad altre figure attive in campo ecclesiastico, ma comunque spesso del tutto estranee al ristretto ambito del Clero. Tuttavia specificamente le Cattedrali pugliesi sembrano essere improntate a uno spiccato conservatorismo in siffatti termini musicali, elemento abbastanza illuminante anche sullo stesso ruolo attribuito in età moderna al Coro inteso come spazio fisico. Non che manchino gli elementi di modernità in ambito musicale, anzi al

contrario la Puglia già dal Quattrocento appare sostanzialmente bene al passo coi tempi: il dato di una certa importanza sta nel fatto che nelle maggiori Cattedrali pugliesi, esauritasi l'esperienza storica medievale, si sviluppano sostanzialmente due filoni musicali paralleli e distinti, anche se a tratti finiscono per confluire in esperienze artistiche comuni. Intendo riferirmi alla coesistenza di una Cappella musicale più o meno stabile (il problema della stabilità di un gruppo musicale è stato sempre legato, oggi come in passato, a problemi puramente finanziari...), di estrazione sostanzialmente laica, comprendente cantori e strumentisti, e del gruppo dei Canonici che continuano a configurarsi anche in gruppo corale, perpetuando così la tradizione storica della *Schola* medievale secondo il progetto gregoriano. Ma è, questa, una coesistenza non solo in termini di pure strutture organizzative, quanto in termini, ben più rilevanti, di linguaggi estetici proposti e tramandati, essendo la Cappella dedita esclusivamente all'esecuzione della moderna musica polifonica vocale e strumentale, mentre spetta alla *Schola*, in questo caso al gruppo dei Canonici, la perpetuazione del canto ufficiale della Chiesa cristiana: cioè la *monodia* gregoriana.

Dunque dicevo della persistenza di certe figure e di certi ruoli, in ambito ecclesiastico, al di là delle tradizionali codificazioni storiche.

Due testimonianze piuttosto significative le ho trovate in Terra di Bari. Infatti è storicamente ben documentato che a Polignano a Mare il Primicerio Pasquale Riella nel 1778 realizzò il grande Libro Corale (un *Antifonario*) ancora oggi collocato sul leggio al centro del Coro del locale Duomo; mentre a Monopoli, nel settembre 1705, il Primicerio Felice Antonio Acquaviva viene incaricato addirittura di sostituire il Maestro di Cappella del Duomo, Gaetano Villani, giudicato poco zelante nell'osservanza dei doveri contrattuali.

Questi due dati storici (il secondo ancora più del primo) da soli la dicono lunga sulla perizia in campo musicale richiesta al *Primicerius* in terra pugliese anche in età moderna.

Anche nel Duomo di Brindisi la situazione è piuttosto chiara.

Nelle *Conclusioni Capitolari*, a partire dall'anno 1519, si trovano indifferentemente usati, a proposito della stessa persona, i termini *Primicerio* e *Cantore*: così notiamo un «Cobello Voltano Primicerio» nel 1546 e un «Cobello Voltano Cantore» nel 1548 (e che si tratti proprio della stessa persona non vi è alcun dubbio). In questo caso il termine *Cantore* è derivato dall'espressione medievale *Archicantor* con cui veniva definito in alternativa il

Primicerius (ma nei documenti più antichi si trovano usati anche i termini *Archicorus* e *Armarius*).

È interessante altresì rilevare accanto alla figura del Cantore quella del *Subcantore*: nel 1546, nel Coro della Cattedrale di Brindisi, è Pietro Lianza, subordinato al Voltano poc'anzi citato.

In Terra di Bari si trovano invece usati i termini di *Primo Primicerio* e *Secondo Primicerio*, ma la sostanza non cambia.

In entrambi i casi ci troviamo di fronte alla chiara persistenza di due ruoli codificati da Gregorio Magno; al *Primicerius* ho già fatto ampio riferimento: il Subcantore a Brindisi (o Secondo Primicerio in Terra di Bari) non è altri che il *Secundicerius* (o *Secundarius*) della *Schola* gregoriana, ovvero l'aiutante diretto del Primicerio.

Risultano invece del tutto scomparse in età moderna, almeno in quanto alla nomenclatura - e anche questo dato sembra piuttosto omogeneo su tutto il territorio pugliese - le altre cinque figure delineate da Papa Gregorio: cioè il *Tertius Scholae*, il *Quartus Scholae* (o *Archiparaphonista*) e i tre *Paraphonisti* a lui subordinati.

Ma torniamo all'anno di costruzione del Coro oggetto della nostra attenzione: il 1594. Sui vari interventi, susseguitisi nel corso dei secoli, che ne hanno modificato sensibilmente la fisionomia originaria, ha già scritto con precisione Rosario Jurlaro alcuni anni fa (e non vi è dubbio che a offrire maggiore chiarezza allo sguardo d'assieme contribuirà ulteriormente questo autorevole Convegno); tuttavia mi sembra il caso di aggiungere che all'atto della sua costruzione il Coro della Cattedrale di Brindisi doveva essere di sicuro già fornito di un grande leggio, a due o tre lati di lettura, collocato in posizione centrale.

Uno stralcio di Conclusione Capitolare del 3 ottobre 1610, pubblicato da Jurlaro nel suo studio sul Coro di cui ci stiamo occupando, lascerebbe intendere che la sua costruzione sia di qualche anno posteriore al 1594 e da attribuirsi alla committenza dell'arcivescovo Giovanni de Pedrosa. I casi però sono due: o il documento riferisce un dato errato, oppure si doveva trattare già del secondo leggio, costruito per sostituire quello originario probabilmente già semidistrutto dall'attacco degli xilofagi. Questo dato è confortato non tanto dalla notissima appetibilità, per i tarli, del noce nostrano (legno con cui fu per l'appunto realizzato il Coro della Cattedrale brindisina), quanto dal fatto che già a partire dall'XI secolo, con la sempre più netta proliferazione della notazione scritta, che si sostituisce alla certamente più aleatoria tradizione orale, si realizzarono sempre più diffusamente i grandi

Libri Corali “*in folio*”, da collocare proprio al centro del Coro sul grande leggio.

Né era minimamente ipotizzabile che ogni componente del Clero potesse disporre di un proprio esemplare dei vari Libri Corali, dato il comprensibilmente elevatissimo costo di siffatti Codici manoscritti (è noto che per realizzarne una sola copia l’amanuense poteva spenderci interi mesi di lavoro...).

Questa prassi è ben testimoniata dalle numerosissime fonti iconografiche (nelle miniature degli stessi Codici, nelle incisioni, nei dipinti, negli affreschi e nei bassorilievi), dai grandi leggi superstiti in vari Cori d’Europa, ma soprattutto dalla eloquente mole degli stessi Codici, che proprio nel XVI secolo arrivano a una misura media di mm 510 x 340 (oltre il mezzo metro d’altezza!) con soli sei righe per pagina, concepiti dunque per essere chiaramente letti da alcuni metri di distanza. La presenza in Puglia di siffatti Codici è ampiamente documentata ed è riferibile a un ambito cronologico che va dalla prima metà del Quattrocento a tutto il Settecento.

Per quel che riguarda, invece, i piccoli Codici “*in quarto*” (peraltro davvero rarissimi), come ad esempio il prezioso *Invitatorium* realizzato nel 1494 (oggi custodito nella Biblioteca “De Leo”), si trattava non di opere realizzate, come nel caso dei grandi Libri Corali, su committenza delle comunità ecclesiali (Basiliche o Conventi) per il canto comunitario, bensì di doni offerti dagli stessi realizzatori dell’opera per scopi, come spesso è indicato piuttosto chiaramente nel *colophon*, puramente devozionali. È fondatamente ipotizzabile, inoltre, che questa sorta di Codici, per così dire, “tascabili” finissero proprio per appartenere ai Primiceri.

Ma in base a quali principi più propriamente estetici possiamo ritenersi realizzato il Coro della Cattedrale di Brindisi? Vi sono segni di un eventuale legame con le importanti esperienze artistiche pregresse o si tratta di una struttura del tutto svincolata dai canoni artistici del passato?

Se la sontuosità che colpisce a un primo sguardo anche sommario ci dice che l’opera è ben inquadrata in un’ottica barocca d’ispirazione controriformistica (può ritenersi a buon diritto programmatica in tal senso persino la presenza dell’effigie mariana al centro del Coro, dato il massiccio rilancio del culto della Madonna sancito dal Concilio tridentino), i canoni costruttivi generali, dal punto di vista dello sviluppo specificamente architettonico, sono certamente mutuati dalla tradizione medievale, ricodificata (ma senza alterazioni di sorta) in età rinascimentale in seno al movimento culturale neoplatonico.

Risponde difatti ai principi del simbolismo antropomorfico ecclesiale tipico del Medioevo l'aver collocato il nuovo Coro nella zona absidale in posizione arretrata rispetto all'altare maggiore: in questo caso l'ubicazione del Coro corrisponderebbe alla testa del Cristo sulla Croce, e nella testa è noto che risiedono gli organi principali della fonazione attraverso cui si manifesta per l'appunto la parola modulata nel canto. È noto poi che il filone culturale neoplatonico interpretava il simbolo come emanazione della realtà trascendente simboleggiata, attribuendogli prerogative di poteri mistici e taumaturgici. In base a questi canoni, se l'altare è "il cuore dell'uomo", ove, secondo la definizione di Sant'Agostino, "brucia l'eterno fuoco dell'amore divino", l'abside è altresì il luogo di confluenza del vertice gerarchico della piramide ecclesiale, nonché del vertice più propriamente spirituale della Chiesa.

Il tardo Cinquecento e il Seicento, che codificano una nuova civiltà dell'immagine attraverso un'arte della persuasione che diviene scienza e "tecnica" psicologica applicata al sociale, non si discostano molto, almeno in ambito ecclesiastico (per quello che ben traspare dalla trattatistica del tempo) dal neoplatonismo rinascimentale. Se a ciò si aggiungono i proficui contatti culturali, testimoniati nelle fonti e in molti prodotti artistici, della Puglia con l'ambito veneto e con Venezia in particolare, non stupisce molto se si nota che il Coro della Cattedrale brindisina è all'incirca lungo 9 passi e largo 6 proprio come indicato nel *De harmonia mundi totius* pubblicato da Francesco Giorgi a Venezia nel 1525. Come potrebbe peraltro sottrarsi uno spazio per la musica come il Coro a canoni estetici sviluppati in base a precisi principi musicali? Difatti tutta la trattatistica rinascimentale in campo estetico (dall'architettura alla pittura) mutua dall'inequivocabile precisione matematica degli intervalli musicali i criteri in base ai quali sviluppare lo studio della proporzione nei prodotti artistici coevi. Ma se appare naturale una siffatta propagazione delle idee in età rinascimentale, sorprende di certo ritrovare pressoché intatti tali principi nel pieno del periodo barocco. Infatti Giovan Paolo Lomazzo riprende queste teorie nei suoi due trattati sulla pittura, pubblicati nel 1584 e nel 1590, affermando che si può e si deve pervenire «alla cognizione della proporzione armonica per via della musica», mentre troviamo più o meno sviluppati questi principi estetici anche in Giovan Battista Villalpando (*In Ezechielem Explanationes*, Roma, 1596-1604), in Vincenzo Scamozzi (1615) e nello spagnolo Simón García, il quale riprende addirittura nel 1681 le teorie del Giorgi di un secolo e mezzo prima.

Dunque il luogo della Musica, il Coro, è concepito con criteri proporzionali ricavati dalla stessa arte dei suoni; ma non solo, poiché è proprio con riferimento al luogo prescelto per la collocazione del Coro che venivano effettuate le misurazioni anche in termini puramente acustici dell'intero edificio del culto, sistemando proprio nelle mura del Coro dei vasi di terracotta o di bronzo (detti per l'appunto "vasi acustici") con la bocca rivolta verso l'esterno, in base a indicazioni, riguardanti la misurazione delle rifrazioni sonore, che risalgono addirittura alla trattatistica vitruviana.

Ma chi cantava nel Coro della Cattedrale di Brindisi?

La *Schola* costituita dai Canonici era, naturalmente, già attiva da tempo allorché fu realizzato il nuovo Coro nel 1594; oltre alla consuetudine storica, lo attestano le stesse fonti archivistiche. Essendo andata perduta la documentazione relativa al 1594, siamo comunque in grado di ricostruire la composizione del Coro brindisino attingendo dalle Conclusioni Capitolari del 1599 (cioè soltanto 5 anni più tardi).

Ecco, dunque, i nomi: Lutio Fornari (o Fornario), Francesco Scomafora (il Primicerio) - si noti che costui nell'ambito di uno stesso documento, peraltro a pochissime righe di distanza, viene definito in un primo momento *Primicerio* e successivamente *Cantore*, a testimonianza di un uso tra Cinque- e Seicento piuttosto generalizzato, ovvero libero e sovrapponibile, dei due termini che, comunque, come ho già precisato precedentemente, indicano esattamente il medesimo ruolo-, Giovan Battista Sasso (che pur non venendo identificato nel documento, seguendo il suo nome quello del Cantore, sarà stato il *Subcantore*), Mariano Scolaro, Alessandro Stamati, Marco Antonio Pizzica, Donato Collina, Petro Sinapo, Horatio Trendasilo, Lutio Macidonio, Josepho Maffeo, Petro Leanza, Marcello Lacci, Johanne de Pascali, Horatio Ferraris (o Ferrario), Johanne Maria Leanza, Johanne de Ramundo, Matheo Moricino, Lutio de Pascali, Donato Antonio d'Amore, Francesco Antonio de Ramundo, Stefano Villanova, Domenico Stea, Cesare Villanova, Petro de Michele, Johanne Baptista Casilena, Johanne Antonio de Pascali (U. J. D.), Johanne Maria Patichio, Paulo Nigrino (fin qui tutti Canonici); Jacobo Cuggio, Mattheo Fuscilla, Johanne Baptista Cali, Nicolao Moricino, Donato Antonio Splà (questi ultimi Presbiteri). Complessivamente si tratta di 33 elementi: esattamente lo stesso numero dei componenti della Cappella Papale in quegli stessi anni; dunque si tratta di una

compagine musicale che appare subito storicamente pertinente ed equilibrata.

È il caso altresì di osservare, a proposito del Primicerio, o Cantore che dir si voglia, che a Brindisi, in età controriformistica, egli gode ancora, come in età medievale, di elevata autorità anche in termini puramente culturali, dal momento che in una Conclusione Capitolare del luglio 1599 un chierico deve essere «[...] esaminato [...] dal R[everen]do Cant[or]e de l'habilità de la scientia [...]».

Ma, giunti a questo punto, uno degli elementi storici di maggiore interesse, da mettere opportunamente in luce, è quello relativo propriamente alla “maniera” di cantare nel Coro della Cattedrale di Brindisi sul finire del Cinquecento.

È bene subito precisare che i padri conciliari tridentini, nella XXIV Sessione (cap. 12) del 1563, in verità non si occuparono molto approfonditamente dei problemi relativi alla prassi musicale, insistendo sostanzialmente sui due elementi della non contaminazione della musica per la liturgia con elementi mutuati da ambiti musicali profani e dell'assoluta intelligibilità delle parole cantate, delegando quindi le questioni più squisitamente tecniche, e le scelte in merito alle tendenze da seguire, ai vari Sinodi provinciali; di qui la radicale differenziazione a livello locale della prassi. A pochissimi anni di distanza, Gregorio XIII, col *breve* del 25 ottobre 1577, aveva disposto un'edizione ufficiale dei Libri Corali (*Antifonari, Graduali, Salteri*, ecc.), indicando come criterio generale che il canto liturgico fosse purificato da «*quamplurimis barbarismis, obscuritatibus, contrarietibus et superfluitatibus*» difetti, questi, dovuti «*sive imperitia, sive negligentia aut etiam malitia compositorum, scriptorum, impressorum*». Il lavoro di revisione ufficiale fu affidato al Palestrina (con la collaborazione di Annibale Zoilo); tuttavia questo lavoro fu turbato dall'intervento di un intrigante musico spagnolo, Fernando di Las Infantes che, interponendo addirittura l'autorità di Filippo II di Spagna, bloccò la revisione critica palestriniana, che non vide mai la luce per difficoltà (così si disse) finanziarie e tipografiche. Questa oscura vicenda favorì, come conseguenza, l'uscita di varie edizioni non ufficiali: principalmente una veneziana (1579-80), opera degli stampatori Liechtenstein, conforme ai manoscritti tradizionali; e una romana, stampata nel 1582 da Robert Granjon (intitolata *Directorium chori*), ad uso specifico della Basilica Vaticana e delle altre chiese romane. Si noti che nelle riedizioni del *Directorium* romano (1586-88) Giovanni Domenico Guidetti, allievo e amico del Palestrina, introdusse del tutto arbitrariamente i principi estetici palestriniani del criterio proporzionale per brevi e

semibrevis, criterio, questo, che appiattì mostruosamente soprattutto i pezzi ricchi di vocalizzi che racchiudevano, proprio nelle loro libere volute non mensurali, il principale segreto del loro fascino direi atemporale. Nel 1595 (un anno dopo la costruzione del Coro della Cattedrale brindisina) ci fu una riedizione anche del *Pontificale*, per ordine di Papa Clemente VIII; la revisione melodica, affidata a Giovanni Andrea Dragoni e Luca Marenzio, fu condotta anche in questo caso secondo i nuovi sistemi mensurali allora in auge, che vennero così definitivamente ufficializzati dalla Sede Pontificia. Negli anni a cavallo tra Cinque- e Seicento si verifica dunque, in maniera inequivocabilmente autorizzata, la più colossale falsificazione storica nei confronti del gregoriano autentico.

Tuttavia vorrei far notare che, nonostante questa storica devianza estetica per puri criteri di asservimento alla moda musicale corrente (bisognerà arrivare agli inizi dell'Ottocento per assistere alla nascita degli studi filologici nel campo della semiologia gregoriana), sul territorio pugliese sembra che circolassero più volentieri (e molti di questi sono giunti fino a noi) i grandi Libri Corali realizzati, in voluta alternativa alle opere a stampa, nei nostri centri di scrittura tra il Quattro- e il Cinquecento sulle fonti canoniche della tradizione (pur in presenza delle comprensibili varianti regionali introdotte in base ai bacini d'influenza dei vari territori). Ma anche i Codici realizzati nel Sei- e Settecento riproducono abbastanza fedelmente i testi antichi tradizionali, dimostrando come pressoché su tutto il territorio pugliese fosse piuttosto generalizzata la tendenza verso un costruttivo, oserei dire filologico, conservatorismo nei confronti della tradizione monodica medievale, a dispetto quindi sia delle mode estetiche ricorrenti che delle speculazioni commerciali (in termini editoriali) che spesso supportavano certe nuove tendenze.

Tengo a chiarire, a tale riguardo, che non è, questo, un segnale che può essere inteso come un'eventuale arretratezza di certe zone periferiche del Sud nei confronti di quello che in termini artistici accadeva nei centri italiani culturalmente più evoluti (d'altra parte mancando un'unità nazionale non si può pensare, in maniera storicamente fondata, a dei fenomeni ampiamente generalizzati): difatti (e l'ho già accennato) ad essere al passo con l'estetica musicale corrente ci pensavano le Cappelle musicali laiche che, comunque, intervenivano soltanto - tranne pochissimi casi in tutt'Europa - nelle principali ricorrenze dell'anno liturgico, mentre di pari passo, ma con una frequenza questa volta pressoché quotidiana, la *Schola*, ovvero il Coro costituito,

come abbiamo visto, dai componenti del Clero, s'occupava di perpetuare la memoria storica del canto gregoriano nella sua essenza più autentica, pur in presenza dei forti pericoli di contaminazione offerti dalle opere a stampa cosiddette "ufficiali" (abbiamo visto in che maniera).

Fin qui ho insistentemente rilevato la persistenza nella Cattedrale di Brindisi, come su gran parte del territorio pugliese, di elementi fortemente tradizionali relativamente al canto monodico liturgico: tuttavia la presenza negli *Statuta Ecclesiae Brundusinae* (un prezioso documento manoscritto del 1728) di una particolare indicazione prammatica lascerebbe spazio all'ipotesi che anche la *Schola* di Brindisi praticasse (non possiamo dedurre però a partire da quando) la coralità polifonica, fenomeno in verità non raro posteriormente al XV secolo. Il documento raccomanda infatti quanto segue:

«Presente il Cantore, a lui [ovvero al Subcantore] spetta intonare nella parte destra del Coro, ove siede nella prima sedia de' Beneficiali, perche nella Sinistra, come seconda Dignità lo fa il Cantore dalla sua sedia».

Tale prassi della policoralità d'altra parte ben s'innesta nel trionfalismo a programma tipico della religiosità barocca; senza dimenticare che il Praetorius, proprio in quegli anni (1618-19), concepiva questa tecnica policorale come un'autentica reviviscenza dell'antica antifonia protocristiana e medievale, quindi non tanto una lacerazione dei canoni tradizionali, quanto un autentico recupero, pur in un ambito estetico e liturgico diversificato, di una tecnica musicale ancestrale.

Concludendo, la costruzione nella Cattedrale di Brindisi, nel 1594, ovvero in piena età controriformistica, di un nuovo Coro - che, ricordiamolo, era anche l'arredo liturgico che maggiormente offriva agli artisti la possibilità di eseguire elaborati lavori di intaglio e intarsio su scala monumentale - non può che essere letta, in puri termini di storiografia musicologica, come un frutto della programmatica volontà, da parte del Clero locale, di realizzare un mezzo ulteriore, e più perfezionato, attraverso cui poter praticare, oltre alle normali lodi comunitarie, quello che potremmo definire l'effetto del coinvolgimento estatico mediante l'uso di elementi estetici. In siffatti termini questa sorta di luogo privilegiato all'interno dello spazio liturgico comunitario, non può che essere considerato storicamente - a Brindisi come in altri contesti simili - per quello che le stesse fonti documentarie riescono a

evidenziare, come un segno, fra i tanti possibili, che confermerebbe quella velata ambiguità - nei termini comunemente attribuibili al complesso della cultura barocca - di tutto il movimento controriformista, giocato tra la più pura e genuina sacralità e un certo ingannevole e illusionistico espediente devoto.

(Brindisi, 12 novembre 1994)