

neologismo che spero mi venga indulgentemente concesso. (*Maria Giuseppina Muzzarelli*)

***Musique, censure et création. G.G. Ancina et le Tempio armonico (1599), di Anne Piéjus, Firenze, Olschki, 2017, pp. XXI+470.***

L'autore del *Tempio armonico* era un «orateur exceptionnel, infaticable pasteur, brillant théologien, poète et musicien de talent, médecin» che non si accontentò di applicare i precetti della chiesa ma da buon «riformatore» accompagnò «ses expurgations musicales [...] d'une réflexion approfondie sur l'éthique de la parodie, sur ses limites et sur la manière dont elle devait participer à la pastorale musicale» (lasciamo quasi sempre le citazioni in un francese che è facilmente comprensibile). Fu così che il *Tempio armonico* di Giuseppe Giovenale Ancina, la più cospicua selezione dei migliori madrigali composti dai più famosi musicisti del tempo, divenne anche una raccolta straordinaria di manoscritti, musicali e non, sui quali Anne Piéjus ha lavorato con amore e competenza.

Come si sa, con il Concilio di Trento (1545-1563) la Chiesa cattolica volle intervenire e quindi censurare quei testi di madrigali, canzoni *et similia*, che contenessero qualcosa di *impurum* e *lascivum*. E quindi ecco l'Indice dei libri (Paolo IV, 1558-1559), detto appunto *Index paulinien*. All'epoca in cui Ancina elaborò e pubblicò la sua opera, «la censure était [...] devenue essentiellement expurgatoire, ce qui nécessitait l'implication de très nombreuses personnes, chargées des émendations». Il

poeta e musicista di talento interpretò in modo rigoroso il ruolo che gli aveva assegnato la chiesa, come appare senza ombra di dubbio dai suoi scritti e dalle sue corrispondenze:

così parimente ove s'odono canzoni dishoneste, e sporche, ivi si ragunano Demonij: ma dove risuonano canti spirituali, colà volano gli Angioli, & la gratia dello Spirito Santo [:] smorbar l'Italia dalla contagiosa peste e pestifero veleno delle maledette canzoni profane, oscene, lascive e sporche per cui si conducon le centinaia e migliaia di anime peccatrici al profondo baratro infernale [:] ismorbare l'Italia dalla peste infernale, et da questa mala gramigna che v'è tuttavia più oltre come canchero serpendo.

Un esempio. Versi di Petrarca come «Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora / co la fronte di rose et co' crin' d'oro, / Amor m'assale, ond'io mi discoloro, / et dico sospirando: Ivi è Laura ora» vengono così censurati: «Quando io veggio dal ciel scender l'aurora / con la fronte di rose e coi crin d'oro, / humil m'inchino al gran Fattor ch'adoro / e dico sospirando: 'O felice ora!'».

Ancina (nato a Fossano nel 1545 e morto a Saluzzo nel 1604) aveva progettato il suo lavoro in tre parti, ma furono pubblicate dall'editore Niccolò Mutij di Roma solo la prima, *Tempio armonico della Beatissima Vergine*, nel 1599, e la seconda, *Nuove Laudi Ariose / della Beatissima Vergine*, nel 1600. Nell'introduzione del suo lavoro l'autrice fa presente che Ancina segue due delle forme di censura praticate nel XVI secolo:

La première, totale, volontiers démonstrative, consiste en la destruction matérielle de l'objet, dont son hagiographie a conservé quelques anecdotes spectaculaires. La second, partielle et plus subtile, est l'expurgation, généralement préalable à

une réécriture qui permet la remise en circulation du texte éméché. [...] L'expurgation vise à imposer à un texte d'origine des remaniements qui le trasforment en texte admissible, selon des critères théologiques, dogmatiques ou moraux.

Il portentoso e raffinatissimo lavoro è diviso in quattro parti (*Un temple harmonique, Musique et censure, La croisade musicale, Écrire, récrire*), suddivise a loro volta in tredici capitoli, i titoli di alcuni dei quali è opportuno citare: *L'érudition au service de la foi, Théorie et éthique de la parodie spirituelle, Esthétique de l'écorce*. Sin dall'inizio la studiosa esprime concetti che evidenziano quanti aspetti e complicazioni vengano a galla con l'introduzione della censura:

Il censore che corregge l'orientamento dogmatico delle poesie gioca d'altronde con il fuoco, poiché egli stesso si espone alla censura che era più pignola sulle questioni d'ortodossia che sulla dimensione erotica del madrigale, che la maggior parte dei cardinali considerava con grande indifferenza (p. XX).

All'inizio del secondo capitolo (*Un monument spirituel*) la Piéjus ricorda che la posterità non ha potuto consultare del *Tempio armonico* se non le edizioni a stampa, mentre le numerose «sources manuscrites permettent de retracer les contours du vast projet éditorial, à la mesure du zèle pastoral de son auteur: brouillons, tables préparatoires, index, recueils poétiques et musicaux confirment que deux parties du *Tempio armonico* ont été éditées et qu'elles devaient connaître une suite, qui n'a pas vu le jour». Dall'analisi dei numerosi manoscritti conservati soprattutto a Roma (Archivio della congregazione dell'oratorio di San Filippo

Neri e Biblioteca Vallicelliana) la studiosa ha raccolto una massa incredibile di dati su e di Ancina – corrispondenza, testimonianze sul canto spirituale, documenti relativi alla sua morte, suoi lavori precedenti, particolarità sulla censura e altro – che le hanno permesso di darci un complesso di notizie e di informazioni notevoli per quantità e qualità. E infatti l'autrice fa notare che il *Tempio armonico* e le *Nuove laudi* sono sempre stati considerati delle antologie parodistiche, senza che le fonti fossero state sistematicamente identificate: una ricerca sistematica permette invece di identificare le fonti musicali e di analizzare i processi di elaborazione messi in opera.

È nel terzo capitolo (*Musiques et musiciens du «Temple»*) che si indaga su alcuni dei più famosi musicisti censurati, come Giovanni Maria Nanino, i fratelli Felice e Giovanni Francesco Anerio, Giovanni Animuccia, Luca Marrenzio, Ruggero Giovannelli, Francesco Soriano, Paolo Quagliati, nonché sui prestanome e sugli pseudonimi.

L'analisi dei manoscritti continua a dare risultati. L'impresa musicale di Ancina supera largamente i due libri pubblicati nel 1599 e nel 1600. Differenti fonti manoscritte permettono di ricostruire, almeno parzialmente, la natura del vasto progetto del *Tempio armonico*, intimamente legato alla censura. Dopo che la congregazione dell'Oratorio ebbe pubblicato numerosi libri di laudi, poche furono quelle conservate manoscritte: il manoscritto O.32 della Biblioteca Vallicelliana, probabile autografo di Ancina, merita d'essere considerato come uno degli elementi della notevole politica musicale oratoriana.

Una delle parti chiave del presente volume è il resoconto dell'analisi di alcuni manoscritti e il raffronto fra le tavole preparatorie e il risultato finale dell'edizione, improbo ma affascinante lavoro che purtroppo non è possibile riflettere neanche in minima parte in questa sede. Fra i vari compositori compare lo stesso Ancina, autore di cinque laudi, per le quali verosimilmente scrisse anche le poesie: *Angel, dal Ciel disceso, Se dal freddo Aquilon, Sacra Vergin di stelle incoronata, Salce son' io, Stendi al Popol roman*. Nelle tavole preparatorie Ancina riporta il titolo originale dei madrigali e non l'*incipit* dopo l'*expurgation*.

Le tavole preparatorie del *Tempio armonico* totalizzano 275 titoli, tra i quali un numero limitato di dopponi: è chiaro che «les madrigaux et le canzonettes édités dans le *Tempio armonico* et les *Nuove laudi ariose* ne constituent qu'une petite part du projet et des cibles de la censure ancinienne». Un capitolo è dedicato alla Congregazione dell'Oratorio e alla censura ecclesiastica: «l'influence réciproque entre les organes centraux de la censure ecclésiastique et l'Oratoire transparait dans les relations à la fois nombreuses et intenses qu'entretenait la congrégation avec certains censeurs influents». Un personaggio essenziale nella politica della censura era il «maestro del sacro palazzo», che per tradizione era un domenicano scelto nell'ambito della curia. Fra i tanti motivi che rendono prezioso il *Tempio armonico* c'è la notizia dell'allargamento della censura ecclesiastica, la quale, a partire dagli anni intorno al 1570, si interessò progressivamente dei libri di musica. Per Ancina il canto è molto di più di

una semplice occupazione che allontana dalle tentazioni: è un'arma interiore per combattere gli assalti più pericolosi che sono quelli inaspettati. Più avanti vengono ripetuti due concetti fondamentali: la parodia praticata da Ancina conserva la musica senza alterazioni e si limita a modificare il testo; e tale attenzione prioritaria verso le parole cantate faceva eco a una parte del pensiero tridentino che, nel trattare la zona morale delle opere d'arte, imponeva l'importanza degli argomenti e della loro bontà. Concetti che reiteratamente appaiono nel volume:

Benché la scientia della Musica sia stata ritrovata per lodar la Maestà di Dio nondimeno hor è sì malamente usata, e corrotta, che a pena si scorge in lei un minimo segno di quella bella sembianza, che ragionevolmente havere dovrebbe, poi che la maggior parte delle Compositioni de' tempi nostri son in laude delle cose mondane. [...] o forse anco più stravagante, e mostruosa esser debba da una istessa bocca à Dio già consecrata il sentir risuonar Divine laudi, e di lì a poco poi sbottarne parole oscene, vane, e profane: lascive, e disoneste canzoni.

Nuove e interessanti sono le pagine dedicate all'apostolato aristocratico: vi troviamo i nomi di Olimpia Corsini Cesi, duchessa di Acquasparta, che rappresentava il tipo perfetto di aristocratica che Ancina intendeva guadagnare alla causa spirituale; Geronima Colonna, Ursula Benincasa, Battina Piccamigli Pinelli, nobile genovese. Infatti «la musique feminine qu'Ancina appelle des ses vœux excludes les hommes».

La cancellazione, l'emendazione o la correzione di un documento scritto e, in caso necessario, di un documento stampato, stabilisce una relazione frontale fra un punto di origine e un punto

di arrivo. La distanza che separa i due punti spinge ad interrogarsi sul punto di partenza – le fonti di Ancina – ma anche sul punto di arrivo, come anche sulla distanza percorsa. È il capitolo 10 (*Correggere, tradurre, inventare*) che affronta questa questione interrogandosi sulla natura e lo «statut du texte dans le contexte du développement de la poésie spirituelle, en évaluant les modalités de cette tranformarion»: un'indagine dettagliatissima da parte dall'autrice, sorretta anche da esempi musicali e poetici.

*Il Tempio armonico* contribuisce a far conoscere e diffondere culti regionali, come le composizioni dedicate a dei santi locali, ai santi «titolari» di chiese o santi regionali. Interessante assai l'analisi di una villanella musicata da Giovannelli su testo anonimo modificato da Ancina. I versi «Stelle ch'ornando il cielo / della notte indorate il fosco velo / voi vaghe Stelle amiche / a cui lice mirar le mie fatiche / fate fede a costei / com'io moro per lei»; si tramutano in «Alme ch'ornando il cielo / alla terra rendeste

il mortal velo / voi alme benedette / ora che sete in carità perfette, / deh pregate 'l Signore / che m'illumini 'l core». Fra i tanti esempi ci sono versi di Guarini musicati da Marenzio (conosciuto personalmente e molto bersagliato), lavori di Orazio Vecchi, testi di Petrarca, ecc. Rimarchevole il fatto che Ancina, dice la Piéjus, si interessò molto più spesso di composizioni su poesie celebri.

L'impresa editoriale di Ancina che prende in prestito, ricicla, riscrive, migliora, in fondo rinvia ai dibattiti umanistici sulla legittimità della imitazione e in modo particolare alla questione della variété delle fonti da imitare. «Quanto poi spetta allo stile della poesia volgare, dirò brevemente esservi tre sorti di composizioni: una eccellente, alta, perfetta e rara; un'altra mezzana; la terza dozzinale, semplice, come delle monete dir si suole, di bassa lega». Conclude la Piéjus che «dans son esprit, Ancina cultive la poésie spirituelle comme l'on cultive un jardin». Senza dubbio, con un'immagine poetica. (*Alberto Iesùè*)