

03/ GIUGNO 2018

RIFORMA e MOVIMENTI RELIGIOSI

RIVISTA
della SOCIETÀ
di STUDI
VALDESI



CLAUDIANA

dell'ortodossia dottrinale, con il rischio tuttavia di appiattare su tale stereotipo i comportamenti del Foscarari privandolo di quella dimensione non solo complessa ma anche contraddittoria che appartiene alla sua biografia. Ad esempio, in alcuni casi, egli si affiancò agli inquisitori modenesi nei processi in cui «si preferì (o si dovette) far passare per il tribunale anziché per via privata» (pp. 159-160), segno che non vi erano solo procedimenti privati nella sua conduzione della diocesi. L'appartenenza alla "famiglia" domenicana del Foscarari e la cultura che si respirava nel convento di San Domenico di Bologna meriterebbero di essere ulteriormente approfondite per gettare maggior luce sui precedenti storici e sulle premesse teologiche dei suoi orientamenti irenici. Orientamenti largamente condivisi, a quanto sembra, come suggerisce per esempio il fatto che egli fu chiamato dai suoi confratelli a consacrare l'altare maggiore della basilica di Bologna il 27 settembre 1560, appena reduce dai suoi travagli inquisitoriali. Gli scarsi risultati delle sue riforme pastorali (documentati dagli atti delle successive visite diocesane) attestano anche il sostanziale fallimento del riformismo tridentino, alla fin fine arenatosi nelle secche di un crescente centralismo romano, di una sostanziale irrimediabilità degli ordini esenti quali conseguenze della mancata approvazione dello *ius divinum*, che segnò il sostanziale fallimento dello stesso riformismo cattolico.

GIANMARIO ITALIANO
gianmario.italiano@gmail.com

ANNE PIÉJUS, *Musique, censure et création. G.G. Ancina et le Tempio Armonico* (1599), Firenze, Olschki, 2017 (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa, Studi, XXXIII), pp. 470, ISBN 9878822264923

Oltre alla storiografia di età moderna, anche l'indagine storico e musicologica ha voluto riesaminare, negli ultimi venticinque anni, opere o aspetti della produzione musicale afferenti al periodo della Riforma e della Controriforma europea. Ciò è stato compiuto servendosi di una lente volta all'analisi del dato sociologico, della disciplina ecclesiastica oppure attraverso l'esame filologico dei dati scritturali desumibili da singoli titoli o da opere di singoli autori. A non voler citare che i con-

tributi maggiormente innovativi per metodi e contenuti (ed espungendo le edizioni critiche), si possono rievocare in questa sede la miscellanea di studi *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma* curata da Oscar Mischiati e Paolo Russo (Firenze, Olschki, 1993), lo studio di Oscar Mischiati *Il Concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva storiografica* (ospitato nella silloge curata da Danilo Curti e Marco Gozzi *Musica e Liturgia nella Riforma Tridentina*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1995, pp. 19-30), l'articolo di Craig Monson *The Council of Trent revisited* (in «Journal of American Musicological Society», 55, 1, 2002, pp. 1-38), la monografia di Daniele Valentino Filippi – derivante dalla sua tesi dottorale – “*Selva armonica*”. *La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento* (edita da Brepols nel 2008) e il recentissimo volume “plurale” di Chiara Bertoglio *Reforming music. Music and the religious reformations of the Sixteenth Century* (De Gruyter, 2017).

L'ampio studio dedicato a Giovanni Giovenale Ancina e al suo *Tempio armonico* da Anne Piéjus, membro del CRNS, riprende alcuni suoi precedenti studi sulla musica devozionale romana per focalizzarsi su uno dei campioni della musica controriformata, Ancina per l'appunto, e su una delle sue opere più diffuse e cantate a cavallo nell'Italia controriformata del Cinque e del Seicento, il *Tempio armonico della Beatissima Vergine N.S. fabbricatoli per opra del R.P. Giuvenale A. P. della Congreg. dell'Oratorio* (antologia edita a Roma nel 1559 da Nicolò Mutii). Obiettivo della ricerca, come si evince dall'introduzione, è l'individuazione del metodo compilativo che sovrintese alla selezione, alla scelta e alla purgazione delle opere musicali e poetiche che vi furono racchiuse, in quanto caso unico di musica spirituale originale derivata da un esercizio censorio – e quindi intellettuale – a tutto tondo: «La mise en dialogue de ses oeuvres artistiques et théoriques [...] il saisissait toute l'ampleur du concept de musique, objet intellectuel avant d'être un art des sons» (p. XVI).

Penetrare nel laboratorio del censore Ancina – prelato nato a Fossano nel 1545, divenuto amico di San Filippo Neri, e morto nel 1604 come vescovo di Saluzzo – significa infatti, secondo Piéjus, andare ben oltre l'ordinario esercizio attributivo di *imprimatur* libreschi; significa scoprire un enorme progetto di natura sociale e culturale i cui termini e protagonisti, molti e proteiformi, sono stati i teologi, i petrarchisti, i madrigalisti (tanto poeti quanto musicisti), i nobili mecenati (soprattutto quelli di Roma e di Napoli), i beati, i sacerdoti, i cardinali e i Papi. Un progetto nel quale, singolarmente, il punto di fuga non era rappresentato dal controllo teologico o dalla sparizione delle eterodossie, ma dalla ricerca di un mondo ideale, platonico, depurato dalle insidie di fede grazie al medium della lingua ver-

nacolare: un'apoptosi controllata del mondano latino madrigalistico a favore di un italiano medio generatosi con le esperienze di preghiera delle compagnie dei laudesi medievali; un italiano in grado di fornire elementi ricreativi, pastorali, spirituali e, in ultima analisi, catartici di ogni aspetto della bruta terresteità.

Spirito inquieto, dotato di carattere impulsivo, colto e focoso controversista incline all'utopia (e per questo non molto ben visto da Filippo Neri), Ancina visse la sua vita ecclesiale e spirituale fuori dal Piemonte sabaudo. Roma e Napoli furono le tappe più significative del suo cammino umano ed intellettuale, coincidenti – tra il 1585 e il 1597 – con la sempre più accesa lotta al demone della scurrilità e della parola mondana (come si può leggere nelle numerose lettere che egli spedì ai membri dell'Oratorio e della Santa Inquisizione dell'Urbe, oltre che nelle missive scambiate con il cenobio dei Girolamini partenopei, vero *locus amoenus* dell'esistenza di Ancina). Terrorizzato da un eventuale incarico episcopale a Saluzzo, Giovenale effettuò, nel 1597, un lungo viaggio attraverso le comunità oratoriane dell'Italia centrale, sostando a più riprese nei maggiori santuari mariani incontrati lungo la strada (ad esempio quello di Loreto).

L'inquietudine derivante dal suo carattere, oltre che dall'incessante lavoro di purgazione e riscrittura delle opere profane, poetiche e musicali che possedeva o si faceva mandare in grande quantità da ogni dove, lo riportò a Roma, una volta che Papa Clemente VIII si trovava a Ferrara per la devoluzione della città estense al potere pontificio. Nell'Urbe, mentre attendeva al completamento del *Tempio armonico*, ebbe modo di incontrare e divenire amico di Francesco di Sales (1599), del quale sposò il rigorismo confessionale e la visione antiereticale. L'esercizio dell'attività pastorale a Saluzzo, il cui Marchesato era stato appena conquistato dal ducato di Savoia (1601), durò pochissimo, sino al 30 agosto 1604, giorno in cui morì improvvisamente, forse perché avvelenato.

Dopo aver ricostruito i passaggi biografici di Ancina nel primo capitolo del volume, Pièjus apre la sezione analitica dedicata alla genesi del *Tempio armonico* dimostrando come, unitamente alla sua seconda parte (ovvero le *Nuove Lodi ariose*), esso allegorizzasse le scelte di vita e di predicazione che l'oratoriano attuò durante la sua esistenza a Roma e a Napoli. Un assemblaggio frutto di circa venticinque anni di lavoro, i cui collaboratori musicali furono alcuni dei maggiori compositori residenti nelle due città (da Soto ad Anerio, passando per Soriano, Animuccia, Giovannelli, Marenzio e Palestrina; da Dentice a Macque, attraverso Stella, Montella e Trabaci).

Il progetto editoriale originale, probabilmente influenzato dalle pubblicazioni antologiche curate dallo stampatore romano Simone Verovio, venne gravemente

danneggiato dall'inondazione del Tevere del 15 novembre 1599. Ciò comportò alcune modifiche contenutistiche, che portarono alla stampa, nell'anno successivo, delle *Nuove laudi ariose* (che il frontespizio attribuisce al filippino Giovanni Arascione di Cairo Montenotte). Queste ultime, complementari a quelle del *Tempio armonico*, forniscono la testimonianza più compiuta del progetto architettonico elaborato inizialmente da Ancina: sulla parte di canto esse vengono infatti definite come «la deuxième partie du *Tempio armonico*» (p. 54).

Le due raccolte di laudi e canzonette sacre sono molto simili nella struttura e nei contenuti. Entrambe si basano su musiche e poesie inedite, su riedizioni, su parodie; i testi appaiono, in entrambe le stampe, risemantizzati e riflettono un itinerario devozionale personale, probabilmente derivante dai luoghi sacri visitati durante la “selva oscura” che Ancina attraversò prima e durante la sua nomina episcopale; per questo «En dépit de ces apports exogènes, le *Tempio armonico* s'inscrit dans la tradition du livre personnel» (p.61): si trattava di una tradizione eminentemente mutuata dal Petrarca, del quale Ancina amò ed imitò «plus particulièrement les *Triumphes*» (p. 381).

A cavallo tra i capitoli secondo e terzo, si palesa il metodo di riscrittura intertestuale cui Ancina attese per così numerosi anni. Egli si dimostrò alquanto rispettoso della forma e della struttura musicale delle opere che vagliava, anche di quelle profane. Nonostante ciò (o forse proprio a causa di ciò) non si esentò, in diverse laudi di maggior impegno interpretativo (quali ad esempio quelle a 4, a 5, a 6 voci, ma egli progettava di toccare anche quelle a 12), dall'apportare alcuni mutamenti alla testura originale e molte «modifications rythmiques de détail»; mutamenti, questi ultimi, finalizzati a costituire una prosodia consona alle parole devote che avevano sostituito quelle originali, di carattere amoroso (p.75).

Un'operazione così altamente eclettica nasceva dalle prerogative professionali caratteristiche di un censore: chi meglio di lui avrebbe potuto leggere e approfondire, tutte insieme, così tante opere a stampa di carattere musicale e poetico? In particolare egli ebbe tra le mani raccolte madrigalistiche e di canzonette («ainsi dans les livres de Marenzio, de Donato, de Wert, de Palestrina», p. 80) o recenti antologie profane quali i quattro *Libri delle Muse*, pubblicati a Roma e a Venezia tra il 1555 e il 1574. La commistione di materiali così distinti – ad esclusione delle danze, dall'ethos troppo licenzioso – rende impossibile attribuire le musiche di molte delle laudi sacre di Ancina, le quali paiono frutto di un ordito intertestuale in grado di mettere in grave crisi il concetto di autorialità o paternità artistica.

Stilisticamente parlando, poi, Pièjus identifica nella canzonetta la forma principe delle laudi anciniane in quanto «les deux éditions romaines témoignent de la

perméabilité de la laude à la mode musicale» (p.106); costruttivamente, esse si presentano con armonizzazioni molto semplici, con movimenti tra le voci per terze parallele e con imitazioni molto circoscritte.

Il capitolo quarto si occupa de *Le vestiges du temple*, ovvero delle scelte poetiche anciniane e della modalità di purgazione delle loro parole licenziose. Ancora una volta, il nume tutelare del Nostro è Petrarca, ma le tavole preparatorie dei testi, con le loro correzioni e riscritture (collocate alla biblioteca Vallicelliana di Roma), sono tutte frutto della compulsione censoria di Ancina.

Molto significativi gli esempi della *Selva di varia ricreatione* di Orazio Vecchi e dei madrigali di Jaches de Wert: se la prima raccolta si basava su materiali troppo popolari e coreutici, nel madrigale guariniano «O primavera, gioventù de l'anno» (tratto dall'undicesimo libro dei madrigali di quest'ultimo autore), «la pratique expurgatoire guidait a priori l'oratorien vers les textes chantés licencieux, dont le 'baptême' apparaissait le plus urgent»; tale opera censoria è stata stimolata dalla prosodia, che ha sicuramente limitato il numero di collages, «et imposé une méticulosité rythmique» (p. 369). Ma in questo caso essa non ha centrato il bersaglio prosodico e Ancina, accortosene a livello macrostrutturale, da buon musicista e avvertito lettore di poeti chiede preventivamente venia al lettore nella dedicatoria del *Tempio armonico*: «Per esser queste Laudi à guisa di Canzonette ariose, non si sono potute così per le note affilar le parole con le loro sillabe corrispondenti hor brevi, hor lunghe, quando di spondei e quando di dattili, e di Trochei, e di Iambi: che in più luoghi non siano trascorse fuori alquanto della misura, & giusta proportione: il che però in tutte le stanze non avviene».

I capitoli dal quinto all'ottavo fanno parte della sezione intitolata *Musique et censure*, forse la più densa dello studio. Nel primo capitolo Piéjus ricostruisce dal punto di vista storico e epistolare i contatti tra Ancina e i maggiori esponenti del Sant'Uffizio romano, istituzione che trasse nuova linfa dall'elezione al soglio pontificio di Paolo IV Carafa e di Pio V Ghislieri. Interessante, nel paragrafo destinato a definire l'influenza esercitata dagli Oratoriani sulla Congregazione dell'Indice, la ricostruzione del rapporto tra il cardinal Sirleto e Ancina, improntato alla discussione delle modalità retoriche con cui elaborare composizioni pie e luttuose «contre les tentations nocturnes» (p. 154).

Esaurito lo spazio destinato agli aspetti storici, i capitoli sesto e settimo contengono l'analisi più appuntita degli oggetti musicali e poetici censurati dalle laudi sacre anciniane. Secondo l'inquisizione di matrice gesuitica, l'esecuzione di un testo amoroso avrebbe potuto incrementare i suoi effetti deleteri sulle anime a causa dell'allettamento derivante dalla struttura polifonica del brano («[...] l'interprète de

musique [...] est vecteur du chant et de ses paroles, et s'expose donc au péché de la langue», p. 249). L'idea era di antica origine, affondando le sue radici nella teoria della musica delle sfere che Macrobio aveva delineato nel suo *Commento al sogno di Scipione* (la musica era stata generata da uno spostamento d'aria legato al movimento degli astri). La capacità della musica *mundana* di evocare quella *divina* permette a musicisti e poeti, ellitticamente, di trasformarsi in demiurghi sonori: da qui la necessità di vigilare non solo sulle loro opere ma anche sull'esecuzione e sui consequenziali allettamenti sensoriali generati durante questa fase propositiva, (come attesta Ancina quando propone la similitudine tra «disonesto canto» e il «[...] veleno del diavolo», p. 184).

Siamo dunque distantissimi dall'idea di canto monodico, sillabico e vernacolare tipica delle raccolte riformate del centro e del nord Europa. Censurare queste opere non attiene più al gusto o al lessico ma alla teologia: la sirena dei canti lascivi va silenziata e cambiata di segno, prima di permettere nuovi allettamenti uditivi di chi percorre con fatica il cammino dell'esistenza; va resa sirena celeste, mezzo con cui volgersi al cielo e percepirne l'armonia cosmica. Per questo la musica va risemantizzata, per renderla o partecipe della conquista dell'interiorità, «une forme particulièrement intense de prière vocalisée» (p. 199), o uno strumento tipico di un tempo ben regolato, quello della ricreazione spirituale. Essa, nel pensiero anciniiano, va trasformata in lode, così da permettere all'uomo che la canta di partecipare alla Grazia divina. Una posizione identificata dall'autrice come agostiniana, prim'ancora che tomista, che porta allo scontro – santo, naturalmente – tra linguaggio lascivo e devoto.

Merita qui sottolineare che in questo scontro si misurino solo i linguaggi lascivi e devoti, non i linguaggi vernacolari (lingue nazionali) e aulici (latino) – «Le *Tempio armonico* et les *Nuove laudi ariose* parodient des oeuvres polyphoniques et non des chansons populaires» (p. 223). L'eresia appare così, nei testi pastorali di Ancina, come una nozione molto generale, poco definita concettualmente oltre che geograficamente; ciò traspare dalle dedicatorie delle due antologie laudistiche: l'arte sacra «est en effet assimilé à l'expression originelle et parfaite d'un monde sans péché» (p. 233), un mondo in cui la produzione polifonica madrigalistica di contenuto amoroso era apprezzatissima dal ceto sociale aristocratico, lo stesso che fruiva a Napoli delle sue meditazioni e che in parte aveva sovvenzionato le due antologie laudistiche. Dato il *pendant* aristocratico della sua vocazione formativa, alcune delle lodi anciniiane furono scritte per formazioni vocali piuttosto ampie: in questi casi, la loro esecuzione era destinata al diletto privato di ascoltatori abbienti, in grado di pagare cantori scaltriti, divenendo così una potente leva di riforma pastorale e, al

contempo, sociale (pp. 262-263). Queste considerazioni vengono in seguito approfondite, mediante riferimenti a membri dell'*high life* napoletana di tardo Cinquecento (soprattutto a Orsola Benincasa, suora teatina e veggente molto vicina alla visione del mondo di Ancina, all'epoca dimorante presso l'abbazia di San Martino al Vomero).

Il capitolo decimo, *Corriger, traduire, inventer*, è la sezione più caratterizzata del volume da riferimenti, per così dire, stemmatici. Al suo interno Pièius ripercorre le tracce culturali lasciate da molti sonetti e madrigali inclusi nel *Tempio armonico* e nelle *Nuove laudi ariose*. Manifesto della purgazione letteraria del lessico petrarchesco è il *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero (1536), volume di riscritture da cui l'Oratoriano riprende molte spiritualizzazioni dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Ancora una volta, l'armonizzazione dei testi alle musiche si mostra un'operazione cosciente e quasi mai polemica rispetto ai materiali originali (p. 305); i termini prevalenti sono la correzione e la ri-creazione perché, nel periodo post tridentino, «l'Expurgation n'est donc qu'un aspect [...] d'une multiplicité de pratiques de lecture, d'écriture, de commentaire et de correction» (p. 306).

Giano bifronte, la lauda si appresta in questo modo ad accogliere le parafrasi che tropano i testi del mottetto latino; a sua volta, anche il mottetto trasporrà, tradotti in latino, i testi laudistici per accrescere il repertorio destinato a feste e a santi particolari. In questo – oltre che nello scarsissimo ricorso a testi salmodici – risiede la «grande inventivité poetique» delle laudi di Ancina: anziché arrivare rapidamente a una versione canonica (come invece avviene nei salteri ugonotti), chi scriverà canzonette e laudi spirituali nell'Italia della Controriforma moltiplicherà i testi e farà risaltare i temi dell'amore per Cristo, del soccorso e dell'intercessione della Madonna; nel caso della sequenza *Stabat mater dolorosa* o delle quattro antifone mariane, saranno gli aspetti patetici a conoscere un potenziamento senza pari (forse perché, secondo i soliti, petrarcheschi, motivi personali, l'ascolto della sequenza iacoponica fu la causa della professione di fede di Ancina nel 1572).

Molti sarebbero ancora gli aspetti di natura letteraria e musicale da estrapolare da questo importante lavoro. Ci limiteremo a quelli appena elencati per indurre tanto il curioso quanto lo specialista ad approfondire da sé un testo che fa dell'analisi intertestuale uno dei suoi punti di forza. Rimangono, per chi non credesse *in toto* all'arcigna verosimiglianza trinitaria del legame vita-arte-vita espressa dalle laudi anciniane (e dal suo *pendant* letterario Petrarca), un paio di letture – stranamente non citate nella bibliografia del testo – che dimostrano invece come la musica sacra post tridentina italiana abbia finito col tradire la castità immaginata da Ancina per imporsi, svincolata dalle esigenze del culto, come pura e semplice arte,

come pieno trionfo della spettacolarità sulla *pietas*. Si tratta di Gino Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca* (Palermo, Flaccovio, 1988), e di Maurizio Padoan, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco*, articolo incluso negli atti del convegno *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo* (Roma, Ibimus, 2003, pp. 269-320).

PAOLO CAVALLO

paolo.cavallo01@universitadipavia.it