

ANNALES ORATORII
ANNUUM COMMENTARIUM DE REBUS ORATORIANIS
A PROCURA GENERALI
CONFOEDERATIONIS ORATORII S. PHILIPPI NERII EDITUM

DIRECTOR

Procurator Generalis pro tempore:
Edoardo Aldo Cerrato, C.O.

REDACTIONIS CONSILIUM

Enrico Bini, Maria Teresa Bonadonna Russo,
Gian Ludovico Masetti Zannini, Paolo Vian,
Michele Pischedda, C.O., secretarius redactionis.

REFERENTES

pro lingua anglica:

Jerome Bertram, C.O. (Anglia); Dermot Fenlon, C.O. (Anglia);
Jonathan Robinson, C.O. (Canada);
Bryan Summers, C.O. (Confoed. Stat. Americ.)

pro lingua gallica:

Jacques Bombardier, C.O. (Gallia)

pro lingua germanica:

Herbert Froehlich, C.O. (Germania); Felix Selden, C.O. (Austria)

pro lingua hispanica:

Angel Alba, C.O. (Hispania);
Luis Martin Cano Arenas, C.O. (Republ. Mexicana)

pro lingua italica:

Giulio Cittadini, C.O. (Italia); Giovanni Ferrara, C.O. (Italia)

pro lingua polonensi:

Mieczyslaw Stebart, C.O. (Polonia)

Directio et Administratio:

“Annales Oratorii”

Procura Generalis Confoederationis Oratorii
Via di Parione, 33 - 00186 ROMA
annales@oratoriosanfilippo.org

Directoris inscriptio:
ceredo@libero.it

Situs officialis Procurae Generalis Confoederationis Oratorii
www.oratoriosanfilippo.org

Hanno collaborato a questo numero:

p. Tiziano Sterli, C.O.; prof. Maria Cicala, dell'Università di Napoli "L'Orientale"; prof. Daniele V. Filippi, dell'Università di Pavia; prof. Elisabetta Crema, dell'Università di Milano; dr. Alessandro Beltrami; dr. Simona Sordi; p. Jacques Bombardier, C.O.; p. Giulio Cittadini, C.O.; p. Edoardo Aldo Cerato, C.O. per la sezione "Res oratorianae" e per stesura di "Ad Chronicam".

AL LETTORE

Il terzo fascicolo di “*Annales Oratorii*” vede la luce al termine di un anno in cui l’Oratorio ha vissuto alcuni eventi di rilievo: le celebrazioni del IV centenario del *dies natalis* del beato Giovanni Giovenale Ancina, vescovo di Saluzzo; il III Incontro Internazionale Oratoriano svoltosi in Polonia sul tema: “Filippo Neri, profeta della gioia cristiana”; la nomina di monsignor Antonio Ortega Franco, C.O., chiamato alla dignità episcopale nell’anno stesso in cui di un altro degno discepolo di S. Filippo, il servo di Dio Giovanni Battista Arista, si è commemorato il I centenario della nomina a Vescovo.

Di tali eventi la sezione “*Ad Chronicam*” riporta dettagliata notizia. Ciò che nel saluto al Lettore desideriamo rilevare è che essi hanno ravvivato, tutti quanti, la consapevolezza del valore dell’*Oratorio* ed hanno messo in luce la bellezza dell’opera apostolica di Padre Filippo alla quale la nostra Confederazione ha dedicato l’ultimo Congresso Generale, segnato dal memorabile Discorso con cui S. S. Giovanni Paolo II, tracciando le linee portanti del “metodo missionario” di San Filippo Neri, ne ha sottolineato l’attualità ed il valore profetico per tutta la Chiesa.

Gli articoli che aprono il presente fascicolo sono frutto degli studi con cui Tiziano Sterli, Maria Cicala e Daniele Filippi hanno preparato i loro accurati interventi al Convegno celebrato a Roma in occasione dell’*Atto commemorativo del IV centenario della morte del beato G. Giovenale Ancina*. Ad essi si aggiungono, ad arricchire il ricordo del b. Ancina, i contributi di Alessandro Beltrami e Simona Sordi, e di Elisabetta Crema.

Seguono l’intervento di Jacques Bombardier su Filippo Neri “profeta della gioia cristiana”, trascrizione della apprezzata conferenza svolta dall’autore nell’ambito del III Incontro Internazionale Oratoriano; lo scritto di Giulio Cittadini, che ricorda – e queste pagine hanno il valore della testimonianza personale – la ricca esperienza di vita dell’Oratorio bresciano “della Pace”.

Nel consegnare alle stampe questo fascicolo desideriamo pure ricordare il *beato Alfredo Ildefonso Schuster*, di cui ricorre quest'anno il cinquantesimo anniversario della morte (30 agosto 1954).

Mentre era abate di San Paolo fuori le Mura, il b. Schuster esercitò infatti – dal 5 gennaio 1923 fino alla sua nomina ad arcivescovo di Milano, nel 1928 – un'importante opera a favore dell'intero Istituto Oratoriano in qualità di Delegato della Sede Apostolica.

Fu lui che, con sapiente decisione, aprì anche alle Case estere il Congresso del 1924, celebrato sotto la sua presidenza, ponendo in tal modo all'attenzione di tutte le ormai poche – e spesso languenti – Congregazioni la questione e le problematiche che le Case Italiane da anni andavano dibattendo. Parteciparono a quel Congresso, per la prima volta, i rappresentanti di due Congregazioni spagnole, due polacche e una messicana. Al servo di Dio p. Giulio Castelli e a p. Giuseppe Timpanaro venne affidata la revisione delle Costituzioni, richiesta a tutti gli Istituti dopo la pubblicazione del Codice di Diritto Canonico del 1917; e fu confermato quanto il Congresso precedente aveva deciso circa il Rappresentante a Roma delle Case Oratoriane.

Fu ancora l'abate Schuster, in qualità di Visitatore Apostolico della Congregazione di Roma, nella turbinosa questione sollevata da improvvidi tentativi di manipolazione dell'Istituto Oratoriano, a difenderne l'autentica natura.

Figlio di San Benedetto ed innamorato della tradizione benedettina, più di altri l'abate Schuster era idoneo a comprendere la tradizione oratoriana. Se poi si aggiunge l'amore che egli nutrì e coltivò per la preghiera, la liturgia, la storia e l'archeologia cristiana – in cui l'Oratorio ha dato alla Chiesa autentici monumenti – si comprende quale fu la sua sintonia con l'Istituto Oratoriano.

La santità della vita, lo spirito di contemplazione, la dedizione apostolica, che lo resero amato al popolo milanese nei suoi ventisei anni di servizio episcopale sulla cattedra dei Santi Ambrogio e Carlo, contribuiscono, insieme all'incarico istituzionale esercitato a favore dell'Oratorio, a rendere caro il suo ricordo all'intera Famiglia Oratoriana.

Al beato Alfredo Ildefonso Schuster, entrato nella storia e nella vita dell'Oratorio come significativa presenza, va, anche da queste pagine, l'espressione della memore riconoscenza dei figli di San Filippo Neri.

Edoardo Aldo Cerrato, C.O.

I TEMPI E LA FIGURA DI P. GIOVENALE ANCINA

Giovanni Giovenale Ancina nacque a Fossano il 19 ottobre 1545, l'anno in cui venne convocato il concilio di Trento. L'età in cui visse il Beato è contrassegnata dall'impegno messo in atto dalla Chiesa di attuare quel profondo rinnovamento della vita cristiana di cui la rivoluzione protestante aveva dimostrato drammaticamente la necessità e l'urgenza. Nell'adempiere a questo impegno, p. Giovenale fu pienamente uomo del suo tempo.

L'assemblea riunita a Trento il 13 dicembre 1545 si era sciolta il 4 dicembre 1563. Fin dal 26 gennaio successivo il Papa confermò le decisioni del Concilio e una Bolla del mese di luglio precisò che esse avevano valore di legge per tutta la Chiesa.

Due anni più tardi (1566) vede la luce il *Catechismus ad parochos* di cui il Concilio aveva chiesto la compilazione fin dal 1546. Il *Breviarium Romanum* verrà pubblicato nel 1568 e il *Missale Romanum* nel 1570. Inoltre, il Concilio aveva dichiarato la *Vulgata* come autentica: la sua edizione riveduta, la cosiddetta *Vulgata Clementina*, uscirà nel 1593¹.

Questi fatti, scelti tra molti, provano che il papato aveva fatto proprio lo spirito di riforma e rinnovamento che si era manifestato e affermato a Trento. Catechesi, predicazione, preghiera personale e liturgica: questi gli ambiti privilegiati da cui partire per raggiungere l'obiettivo; queste le linee direttive dell'intera opera pastorale dell'Ancina.

Ma in quest'epoca di grande presenza dell'autorità civile in campo religioso, l'applicazione dei decreti del Concilio non dipendeva solo dalla buona volontà di Roma, ma era necessaria pure quella dei governanti cattolici. Come si comportarono?

Nell'opera del Concilio si possono individuare tre diversi piani: quello del dogma, quello delle esigenze disciplinari e morali, quello concernente il diritto ecclesiastico e i rapporti tra l'episcopato locale e Roma. Per i primi due

¹ Cfr. H. JEDIN, *Storia del Concilio di Trento*, Brescia, 1949-1973, 3 voll.

piani non ci furono grandi riserve o opposizioni da parte dei sovrani; non fu la stessa cosa per il restante.

I re di Francia e di Spagna non gradirono che il Papa fosse proclamato “vescovo della Chiesa universale” perché intendevano continuare a fruire del diritto di interporre il proprio *placet* tra la Santa Sede e i cattolici del loro Stato, non volevano cioè cedere nulla delle cosiddette “libertà spagnole” o delle “libertà gallicane”.

Filippo II di Spagna accettò i decreti del Concilio ma con questa riserva: “... purché siano rispettati i miei diritti regali”.

Non solo: benché il Papa non lo volesse, il Re incaricò un suo commissario affinché assistesse ai concili provinciali che si andavano celebrando nelle diocesi politicamente dipendenti dalla Spagna².

La Francia rifiutò sempre di inserire i decreti tra le leggi costituzionali del Regno: Enrico IV temeva di suscitare malcontento tra i protestanti³.

Il governo di Maria de' Medici e Luigi XIII poi, cozzò contro il gallicanesimo del Terzo Stato. Agli Stati Generali del 1614 il Clero e la Nobiltà pregarono il Re di “... ordinare che il santo Concilio di Trento sia accolto, pubblicato e osservato in tutto il Regno”. Il Terzo Stato invece, chiese al Re “... di far chiaramente affermare... mediante legge... che non esiste altra autorità in terra... che abbia diritto di sorta sul suo Regno”. Il Re, ovviamente, abbracciò il parere del Terzo Stato e continuò a ritenere che “... le libertà gallicane sono veramente di diritto comune, risalente ad antica data, e saldamente radicato nel Regno”. Al Clero francese non restò che dichiarare che esso accoglieva, per quanto a lui spettava, tutti i decreti che concernevano la fede e l'attività pastorale.

Nel 1566 i principi ed elettori cattolici della Germania “accolsero” i decreti del Concilio, solo però per quanto riguardava il dogma e il culto.

Gli Stati italiani, il Portogallo, la Polonia non ebbero invece, alcuna difficoltà ad accettare ufficialmente i decreti del Concilio.

Quanto finora affermato, potrebbe apparire fuori luogo, ma non possiamo dimenticare che p. Giovenale, dopo la sua elezione a vescovo di Saluzzo, si

² Nei Paesi politicamente dipendenti dalla Spagna, l'autorità politica fu ostile ai concili provinciali. Filippo II è stato definito come “l'affossatore dei Sinodi”; cfr. A. FLICHE-V. MARTIN, *Storia della Chiesa*, vol. XVIII.

³ L'accoglimento dei Decreti nel regno di Francia, sarà una delle condizioni poste da Clemente VIII all'assoluzione di Enrico IV.

troverà invischiato in questi problemi e dovette dare prova di grande forza d'animo.

Nonostante la fuga da Roma per sottrarsi all'elezione episcopale voluta congiuntamente da Clemente VIII e dal duca di Savoia, ebbe la nomina nel concistoro del 26 agosto 1602 e ricevette la consacrazione nella chiesa della Vallicella il 1 settembre. Partì subito da Roma, ma gli fu possibile entrare in diocesi solo dopo sei mesi, il 6 marzo 1603.

I Duchi di Savoia, sinceramente religiosi ma non immuni da tendenze cesaropapiste, pretesero condizionare la validità della bolla pontificia di elezione, per quanto riguardava il possesso dei beni temporali, alla loro approvazione; di più, vollero che il nuovo vescovo prestasse il giuramento di fedeltà al Sovrano, cosa vietata dal diritto vigente e già riprovata altre volte da Clemente VIII.

Mons. Ancina, arrivato a Torino il 17 ottobre 1602, dichiarò francamente di non acconsentire a tali richieste, affermando: "Io, come Giovenale Ancina son suddito e vassallo di Sua Altezza; ma come vescovo, *Ego Dominus*"⁴.

La questione venne così portata a Roma e solo dopo quattro mesi Carlo Emanuele desistè dalla pretesa del giuramento. Il 20 febbraio 1603 firmava l'editto con cui rendeva esecutoria la bolla pontificia.

Le diverse correnti teologiche presenti in seno al cattolicesimo con un'unanimità che costituì un avvenimento notevole, accolsero i decreti del Concilio riguardanti le verità da credersi.

L'applicazione delle decisioni e dei decreti disciplinari, invece, si scontrò con le abitudini, le usanze radicate, la debolezza umana.

I Papi che ressero la Chiesa cattolica a partire dal 1565 furono, in generale, animati da un vero spirito religioso e diedero sempre esempio di dignità di vita. Due sono stati canonizzati: Pio V e Innocenzo XI. Tra i Papi della Riforma però, il più rilevante resta indubbiamente Sisto V.

Parecchi Papi di questa nuova era però, imitando i predecessori del Rinascimento, pagarono un grave tributo al nepotismo: Roma, Tivoli e Frascati si abbellirono di magnifici palazzi e ville che portano i nomi degli Aldobrandini, dei Borghese, dei Barberini, ...

Al nepotismo pontificio si deve aggiungere quello praticato da taluni vescovi di estrazione aristocratica. Un esempio per tutti, quello della famiglia

⁴ P.G. BACCI, *Vita del Beato Giovanni Giovenale Ancina*, Roma, 1890, p.260. (D'ora in poi: BACCI)

Gondi, che si accaparrò per novantatré anni (1569-1662) la cattedra di Parigi.

Contrariamente a quanto desideravano i Padri conciliari poi, l'istituto della commenda non sparì, innanzitutto perché fu mantenuto in favore degli alti dirigenti della Curia che risiedevano a Roma per via dei loro incarichi; inoltre, perché gli Stati che non avevano "accolto" ufficialmente i decreti del Concilio, non si credettero in obbligo di applicarli in questa materia.

Neppure il cumulo dei benefici venne soppresso: nel 1638, per esempio, il famoso riformatore dei trappisti, De Rancé, a solo 12 anni era già canonico di Parigi, abate di Notre-Dame du Val, di saint-Symphorien e di La Trappe; aveva inoltre, il diritto di nomina per una quarantina di parrocchie o di priorati-parrocchie.

Il problema della residenza, specialmente quella dei vescovi, restò ancora per molto tempo insoluto, creando serie difficoltà nelle diocesi di tutto l'Occidente.

Anche mons. Ancina se ne accorse. Infatti, nell'attesa di poter entrare nella sua sede di Saluzzo, si fermò a Fossano, sua città natale che attendeva da tempo l'arrivo del vescovo Pietro Leone, spagnolo. Questi, nominato il 4 marzo 1602, occuperà la sede solo il 15 marzo dell'anno seguente, per ripartire poi per la Spagna, dopo soli due mesi, per accompagnare i principi Tommaso e Maurizio di Savoia alla corte di Madrid.

Durante questo soggiorno fossanese, esercitando quasi una specie di tirocinio episcopale, il Beato (racconta il Bacci, suo principale biografo): "Assisteva le feste nel Duomo alla Dottrina Cristiana ed agli uffici divini, faceva sermoni secondo lo stile dell'Oratorio istituito da S. Filippo in diverse chiese, dopo i quali si cantava in musica qualche laude spirituale: la qual cosa, per essere insolita in quelle parti, tirava grandissima quantità di popolo ad ascoltarlo, a segno, che per andarlo a sentire ciascuno tralasciava i negozi, e si vedevano in quell'ora serrate le botteghe"⁵.

Da questa città il 10 gennaio 1603 inviò ai fedeli di Saluzzo la sua prima lettera pastorale nella quale delineava il programma della sua futura attività pastorale: intensa predicazione familiare, viva devozione eucaristica, visita agli infermi, attenzione ai poveri, ascolto diretto delle necessità dei fedeli.

Il rinnovamento cattolico venne ancora frenato da altri ostacoli, in particolare, dalla forza di inerzia degli ecclesiastici.

Se è vero che il basso clero fu a lungo renitente a portare l'abito talare, a

⁵ BACCI, p. 98.

istruirsi e a insegnare il catechismo, non è men vero che l'alto clero dimenticò il primo capitolo del decreto di riforma della XXV sessione: cardinali e prelati devono condurre una vita semplice e frugale. La ricchezza fu la grande debolezza delle più alte sfere della gerarchia cattolica.

Non così per il Beato Giovenale. Scrive il Bacci: "...elesse per sua abitazione due camere del palazzo, le più infelici che ci fossero, d'aria insalubre e malinconiche... Meritiamo l'inferno e andiamo cercando la casa più comoda e piacevole? ... Quanto al vitto teneva alla sua mensa quelli della famiglia, e con essi aveva il cibo comune, senza ammettere per sé medesimo alcuna singolarità... Mangiava per ordinario, quando non v'erano forestieri, una sola volta il giorno, sebbene volle che la famiglia mangiasse due volte il giorno... Il letto di Giovenale era un semplice pagliericcio, ma nell'esterno onorevolmente acconcio, nel quale dormiva per lo più vestito e col cilicio indosso... Quanto al vestire fu solito di non portare giubbone o altro riparo di sotto, per freddi intollerabili che fossero; ma una semplice sottanella di saietta tra la camicia e la veste talare. Usava di più le camicie di tela ruvida e grossa"⁶.

Amava la povertà e i poveri che, fin dal periodo napoletano, lo avevano definito "*pater pauperum*". Racconta ancora il Bacci⁷: "Corrisposero a sì gran carità di Giovenale i poverelli con acclamarlo ad una voce per loro padre; onde morto che fu, altro non s'udiva che dolorose querele: "È morto il nostro padre, e quello che ci dava da mangiare". Nessun povero infatti, se ne andava mai dalla sua casa senza essere soccorso e voleva che lo si facesse con larghezza e con sacrificio fino a dispensare tutto ciò che era apparecchiato per il pranzo. "Era solito tenere alla sua mensa ogni dì almeno due poveri, e nei giorni della Domenica e nelle altre feste ne tenea quattro; d'inverno venticinque e trenta, ed in tempo di Quaresima e nelle solennità maggiori dell'anno invitava tutti i poveri della città. Dava loro l'acqua alle mani, lavava i piedi, li asciugava e li baciava, e faceva tutti quei servizi, che si farebbero ai gran signori"⁸. "Legatemi le mani, se non volete che io dia"⁹, aveva udito più volte dalla bocca della mamma Lucia e sullo stesso stile, anche da vescovo, continuò a comportarsi.

⁶ BACCI, pp. 108-110.

⁷ BACCI, p. 130.

⁸ BACCI, p. 127.

⁹ BACCI, p. 9.

Nonostante gli abusi però, non possiamo sottovalutare l'importanza della ripresa e del rinnovamento della vita religiosa che si ebbero allora nella Chiesa. Certo, Roma fu sempre una città destinata a suscitare sorprese e perplessità: né la povertà, né il lavoro vi furono in auge durante l'epoca del rinnovamento.

Scrivendo al Baronio, p. Giovenale così accenna agli usi che caratterizzano la città: "... io non voglio sapere di Roma... Si abbia pur Roma i suoi tumulti, le visite e le rivisite e gli accessi ai dorati palagi tra il mormorar dei maledici. Sia tutta degli aulici la frequenza della città e il cercar con tanta meraviglia la grazia de' magnati"¹⁰. Sono gli stessi cattivi costumi che denuncerà anche al Papa nel corso della famosa omelia tenuta alla corte papale durante una domenica di Passione. Così ne riferisce il predicatore in una lettera al p. Talpa di Napoli: "Domenica passata feci il sermone in Vaticano... Nel fine raccontai un paio di esempi scelti, ...; e di poi diedi un poco di *asperges* ai corteggiani palatini, toccandoli, destramente però, sulla decenza dei costumi aulici secondo il detto del Levitico X: "Sarò santificato in coloro che si avvicinano a me"¹¹. Il Papa stesso lo ringrazierà, tramite il Baronio, per questi richiami alla propria corte.

L'episcopo del beato Giovenale diverrà, al contrario, un'immagine dei suoi desideri. Infatti, fu sempre attentissimo nella scelta dei suoi familiari: se non gli importava un gran che delle condizioni sociali, tanto che condusse con sé un mendicante conosciuto a Roma, era quanto mai esigente riguardo alla condotta religiosa e morale. Al mattino, levata per tutti alla stessa ora; poi, meditazione in comune, della quale durante il giorno a ore stabilite ognuno doveva rendergli conto, seguita dalla celebrazione della Messa. In certe ore della giornata era rigorosamente prescritto il silenzio. La sera poi, radunava tutti nell'anticamera per recitare in comune le preghiere e ricevere la sua benedizione¹². Vescovado o comunità filippina?

In realtà, dopo il Concilio, Roma cessò di essere quella città licenziosa e pagana su cui Savonarola e Lutero avevano potuto lanciare folgori di scomunica. Pio V era un asceta autoritario: avrebbe voluto mascherare tutte le nudità delle statue classiche di cui erano pieni i musei e avrebbe desiderato

¹⁰ M. PELLEGRINO, *Il Beato Giovenale Ancina*, Saluzzo, 1968, p. 107 (D'ora in poi: PELLEGRINO); cfr. anche *Veteres Positiones super virtutibus heroicis Ven. Servi Dei Jo. Juvenalis Ancina, ex primis S. Philippi Neri discipulis, Congregationis eius Oratorii de Urbe jam presbyteri dende episcopi Salutiarum*, vol. I, Romae, 1885, *Summarium*, p. 176 (d'ora in poi SUMMARIUM).

¹¹ PELLEGRINO, pp. 127-128.

¹² Cfr., BACCI, pp. 113-116.

cacciare tutte le prostitute dalla capitale; avrebbe voluto fare di Roma un grande convento. In realtà, fece un grande sforzo per trasformare il clima morale della città eterna, ma non ci riuscì. Una volta scomparso questo pastore troppo esigente e chiuso con la morte di Sisto V il periodo eroico della Riforma cattolica, Roma ricominciò a sorridere e a vivere¹³.

Nella Chiesa così riformata, l'autorità pontificia divenne indubbiamente forte. Essa poté costruire un importante contrappeso in opposizione al cesaropapismo dei sovrani. Inoltre, poté giocare un ruolo notevole nel far applicare quanto si era deciso a Trento.

I Sinodi, voluti dai decreti conciliari, si prefissero lo scopo di calare lo spirito del Concilio nella vita quotidiana della cattolicità.

La periodicità prevista dal Concilio per i sinodi provinciali, da tenersi ogni tre anni, e per quelli diocesani, da tenersi ogni anno, non fu però rispettata; così accadde pure per la visita pastorale alle parrocchie, prevista ogni due anni.

Pur non riuniti con regolarità, questi Sinodi vennero celebrati con fedeltà: ciò permise ai vescovi di riprendere in mano le redini del clero e dei fedeli. Carlo Borromeo, per esempio, per far applicare la riforma tridentina nell'Italia del Nord, tra il 1565 e il 1581, tenne non meno di 11 sinodi diocesani e 6 provinciali¹⁴. Negli anni 1564-1572 in Europa furono celebrati circa 100 Sinodi.

Mons. Ancina, solo un mese dopo l'ingresso nella diocesi, indisse la visita pastorale, che volle iniziare dal Capitolo della Cattedrale, pur applicando sempre le disposizioni tridentine con uno spirito di mitezza e di festosità filippina. Il 25 luglio del 1604, solennità di san Giacomo, mentre effettuava la visita pastorale, arrivò a Praveglia dove si svolgeva una festa danzante per la quale egli stesso aveva dato il suo benestare. Al culmine della festa si presentò e, dopo aver intonato alcune canzoncine spirituali oratoriane, seguite dalla dottrina, concluse la giornata con il canto del Vespro. Lasciò poi che la festa continuasse¹⁵.

Recandosi in tutta la diocesi, avvertì con mano il grave problema dell'eresia. La sua situazione aveva parecchi punti in comune con quella dell'a-

¹³ J. DELUMEAU, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI siècle*, Paris, 1957-1959, I, p. 223 e ss.

¹⁴ G. ALBERIGO, *Carlo Borromeo come modello di vescovo nella chiesa post-tridentina*, Rivista Storica Italiana, 1967, pp. 1031-1052.

¹⁵ Cfr., BACCI, 139.

mico Francesco di Sales. I Valdesi e altri eretici (così si usava dire) si erano installati in diverse località: egli si dedicò al loro recupero, ottenendo varie conversioni. Perfino, “Con caldissime istanze mise intercessori appresso Clemente VIII per ottenere la renunzia al vescovado, per poter, ridotto in vita privata, andarsene in Ginevra, e quivi predicare la Fede Cattolica ad ogni suo costo”¹⁶. Tra i convertiti ricordiamo un pronipote di Calvino, che diventò poi carmelitano con il nome di fra Clemente di Santa Maria¹⁷: “...questi non si poteva saziar di lodare Giovenale, solito a chiamarlo ogni volta che il nominava : Il Santo Padre Nostro”¹⁸.

Celebrò anche un Sinodo nel giugno del 1604 emanando una serie di prescrizioni intese a richiamare la regolare disciplina del clero e dei fedeli.

Una delle più importanti decisioni del Concilio fu certamente quella che riguardava la creazione dei seminari. Tra il 1564 e il 1584 in Italia si costituirono una ventina di seminari. In Spagna, dove già esistevano seminari prima del Concilio, ne vennero aperti altri 26 dal 1565 al 1616. Nei Paesi Bassi prima del 1620 furono creati otto seminari. Dal 1567 al 1619 in Francia ne sorsero 9.

In realtà, i seminari di allora radunavano al proprio interno tutti i candidati al sacerdozio, in un eterogeneo ammassamento: dai dodici anni fino agli ordinandi. Spesso però, nonostante il lungo periodo trascorso, la preparazione ai compiti veri e propri del sacerdozio, era di breve durata.

Appena entrato a Saluzzo, mons. Ancina provvide la diocesi di un seminario, sostenendolo con fondi propri e con tasse sui beni ecclesiastici. Alla sua morte i chierici poveri, ai quali egli provvedeva personalmente, affermarono: “*Pater noster et mater nostra dereliquerunt nos, Dominus autem episcopos assumpsit nos*”¹⁹.

¹⁶ BACCI, 151.

¹⁷ P. Clemente di Santa Maria, al secolo Stefano de la Favergue, arrivò a Roma in occasione del Giubileo del 1600. Ammalatosi, fu ricoverato nell’ospedale dei pellegrini dove incontrò il p. cappuccino Cherubino di Maurienne, con il quale aveva già disputato in Savoia e con il quale p. Giovenale aveva fondato in Roma la “Congregazione degli Eretici convertiti”, opera in collegamento con la casa di Francesco di Sales a Tonone. P. Cherubino manifestò al card. Baronio la volontà di conversione di Stefano e, una volta ottenuta la guarigione, questi lo presentò a Clemente VIII. Dopo la conversione chiese ed ottenne di entrare nell’Ordine dei Carmelitani Scalzi, dove rivestì importanti cariche. Cfr. PHILIPPUS A SS.MA TRINITATE, *Decor Carmeli*, Lugduni MDCLXV, III, pp. 143-145; *Analecta OCD*, Romae, 1933, p.103-104.

¹⁸ BACCI, 175.

¹⁹ BACCI, 130.

Anche se non tutti gli obbiettivi fissati dal Concilio vennero conseguiti; anche se il ritmo delle visite pastorali e dei sinodi non fu quello previsto; anche se in certi Paesi si ebbero difficoltà nella costruzione di seminari, la vita quotidiana della Chiesa cambiò progressivamente a partire dal 1565.

Nel 1500 attorno a Vienna più di 300 parrocchie erano senza preti; a Cremona non c'era stato un vescovo residente dal 1475 al 1560; Milano era rimasta 80 anni senza vescovo residente fino a che vi si stabilì san Carlo: sono esempi presi tra mille. Ma fatti simili, dopo il Concilio, divennero sempre più rari.

I Decreti del Concilio di Trento e la riorganizzazione della Chiesa non furono che le rive, i bordi, del fiume della santità che scaturì in seno alla Chiesa e che inondò il cattolicesimo di una gran quantità di eroi cristiani. Tutti questi comunque, nonostante le loro diverse vicissitudini ed opere, sono accomunati da caratteristiche comuni.

In primo luogo, considerarono sempre se stessi come dei grandi peccatori.

Sant'Ignazio dichiarò un giorno: "Io sono solo un letamaio e devo chiedere a Nostro Signore che alla morte il mio corpo venga gettato tra i rifiuti perché sia divorato da uccelli e cani. Non è questo che devo desiderare come castigo per i miei peccati?"

Santa Teresa si definisce "...miserabile luogo dove va a risiedere il Signore... grande mare di miserie". Durante una visione, essa è trasportata nell'inferno e vi scopre con terrore il posto che le era stato preparato e che, a quanto dice, "... io avevo meritato con i miei peccati".

San Vincenzo de' Paoli, nonostante aver dato vita a numerose opere di apostolato e di carità, verso la fine della sua vita dichiara: "Sono tanti anni che faccio cattivo uso dei doni di Dio... Signore, sono vissuto troppo a lungo per poter avere ormai la possibilità di espiare durante la mia vita, dal momento che i miei peccati si moltiplicano con il numero dei miei anni".

Gli stessi sentimenti li incontriamo negli scritti del beato Giovenale. In una lettera a san Filippo così si definisce: "...un uomo *quidam, imo verius vermis et non homo, opprobrium hominum, et abjectio plebis, omniumque peripsema usque adhuc*"²⁰.

I testimoni raccontano che: "Si teneva caro per sé l'ultimo luogo tra tutti di Congregazione, e non sapeva parlare di se medesimo, se non come l'infir-

²⁰ SUMMARIUM, p. 162

mo di tutti; così la sottoscrizione che usava, era: *Iuvenalis Ancina Congregationis Oratorii minimum atque indignus*²¹ oppure, scherzosamente, in una lettera a san Filippo troviamo: “Indegno Figlio in Cristo e disutil Servo magnapane”²².

Il desiderio mistico di “perdersi in Dio” ha infatti per condizione necessaria una “negazione iniziale”, una volontà di spogliazione totale che costituisce l’*a priori* mistico.

Santa Teresa ricorda che solo quando l’anima si è spogliata da tutto ciò che è creatura, Dio la “riempie necessariamente di sé”.

Queste anime hanno tutte il privilegio di numerose visioni, consolazioni, illuminazioni e colloqui spirituali.

Qualcosa di simile accadde anche per il beato Giovenale. “Più volte avvenne, che chiuso in camera fu udito prolungare colloqui senza sapersi con chi, e poi costretto a palesare la verità, stesa con tanta semplicità la mano, ed additando due devote immagini, del Crocifisso l’una e l’altra di Maria Vergine, confessò chi fossero quei personaggi con cui trattava”²³.

“Fu più volte ritrovato nella sua camera avanti un’immagine della Beatissima Vergine, tutto assorto in santa contemplazione, e totalmente fuori di sé... onde era bisogno più e più volte richiamarlo, ritrovandolo spesse volte con le braccia aperte, e col volto bagnato di lagrime”²⁴.

Tutti noi conosciamo l’episodio mistico accaduto al giovane Filippo nelle catacombe in prossimità della Pentecoste del 1544. Da quel giorno il suo cuore infiammato dall’amore verso Dio, infiammava e riscaldava, anche fisicamente, chi lo avvicinava.

Mi permetto qui di segnalare che anche il secondo superiore dell’Oratorio francese, il Condren, ebbe la medesima esperienza. I biografi affermano che un giorno ebbe uno slancio d’amore verso Dio, “una palpazione così violenta” che parecchie sue costole si spostarono per “far spazio al cuore” e gli si formò sul petto una prominenzza che conservò fino alla morte.

Non sappiamo se il beato Giovenale abbia avuto un’esperienza simile, certamente gli effetti del medesimo amore per Dio si manifestarono concretamente.

²¹ BACCI, 23.

²² SUMMARIUM, 148.

²³ BACCI, 25.

²⁴ BACCI, 235-236.

Manifestazioni sensibili, verificate per esempio, dal p. Abate Francesco Bernardino Russi. Racconta: “Giunto che fui alla presenza del Vescovo Giovenale, gli domandai la sua benedizione, pregandolo che volesse pregare Id-dio per me. Si mise allora l’Uomo di Dio a fare orazione e mi fece inginocchiare, e cominciò a recitare alcune orazioni, tenendo le mani distese sopra la mia testa, alquanto però elevate senza toccarmi. Allora sentii un grandissimo calore nella mia testa, come se quelle sacre mani fossero state i raggi del sole, e restai molto consolato nell’anima e cominciai a pigliare buona devozione”²⁵.

Manifestazioni interiori, testimoniate anche dall’amico Francesco di Sales: “Per quello che a me appartiene, confesso ingenuamente che il più delle volte dalle sue lettere, delle quali per l’amore che mi portava spesso mi favoriva, sono stato grandemente infiammato all’amore delle virtù cristiane”²⁶.

Mentre il Rinascimento aveva tentato di riconciliare la città celeste con quella terrestre, la Riforma la separa di nuovo e radicalmente.

Poiché il mondo è il regno di cui Satana ha il dominio, occorre distaccarsene. “Le delizie della vita... messe tutte insieme non sono se non rifiuti” scrive santa Teresa a san Giovanni della Croce e aggiunge che “...la maggior felicità di cui possiamo godere qui sulla terra... è solo amarezza e ripugnante squallore”.

Questa esperienza della vacuità della vita, fu compresa dall’Ancina ancor giovane, a Savigliano, l’anno 1572, ascoltando e meditando le parole del *Dies irae*: “Ripeto più volte tra me stesso queste parole e attentamente le volgo e rivolgo per l’anima, ponderandone il senso. Ed ahì, che odo? Che cosa è mai questo? Dunque, il cielo e la terra si muoveranno, dico tra me, e un omiciattolo par mio non si muoverà?... Si occupino dunque gli altri delle varie scienze, nel contemplare i movimenti dei cielo, nell’investigar il numero delle stelle, nel misurar l’ampiezza della terra...Io starò d’ora innanzi contento al solo esercizio del timor di Dio e quanto il porteranno le mie deboli forze, procurerò di trarre tutti quelli che potrò a questo medesimo”²⁷.

Il pensiero della morte lo accompagnerà sempre: “Portava sempre seco un libretto intitolato: *Speculum mortis* ... e diceva che non v’è scuola, dove l’anima più utilmente s’aprofitti, quanto nella meditazione della morte, repli-

²⁵ BACCI, 190.

²⁶ BACCI, 191; cfr. l’ “Elogio” che ne fa Francesco di Sales in *SUMMARIUM*, 125-128.

²⁷ PELLEGRINO, 35-36.

cando spesso: *Optime si cupias vivere, disce mori*²⁸.

Sotto un teschio che teneva in camera, aveva scritto questi versi: “O tu che guardi in su, anch’io fui come sei tu, tu sarai come sono io, pensa a questo e va con Dio”.

Il mondo o la dannazione: dilemma spaventoso che il contesto sociologico può, in parte, aiutarci a capire. In ogni caso, fuggire il mondo significava necessariamente rompere i legami familiari.

San Vincenzo ha parole sconcertanti in proposito: “Pregavo Dio... cosicché Egli ebbe pietà di me: mi levò questi sentimenti di tenerezza e questo legame di affetto nei confronti dei miei genitori e benché essi abbiano mendicato e mendichino tuttora, mi ha fatto la grazia di affidarli alla sua Provvidenza e di giudicarli più felici così che se non fossero stati ben sistemati”.

Parole dure ma, racconta il Bacci, concretamente vissute anche dall’Ancina: “... conservò sempre il suo animo superiore ad ogni affetto di carne e sangue. Non piegò mai il consenso a porger minimo sollievo di roba a’ suoi parenti, solito a dire con spirito ecclesiastico: ‘Questi denari non sono di Giovenale, ma del Vescovo di Saluzzo. Si devono pertanto ai figliuoli del Vescovo, che sono i poveri, e non a’ parenti di Giovenale’ ”²⁹.

Allontanarsi dai propri genitori, fratelli o sorelle è duro, ma quanto più duro è separarsi dai propri figli! Quando Giovanna di Chantal lasciò Digione per Annecy suo figlio si sdraiò attraverso la porta per trattenere sua madre. Questa, in lacrime, esitò, ma poi partì “... per dove Dio la andava chiamando”.

Una volta accettate e superate tali prove, di che cosa non sono capaci questi cavalieri di Dio?

A Manresa, mentre cercava la propria vocazione, Ignazio vegliò per notti intere, restò giorni senza mangiare, si sferzò con catene dotate di punte. Anche Ignazio dà il “bacio francescano” ad uno sventurato che nessuno vuole curare, mettendo le sue labbra su una delle piaghe.

Di san Pietro di Alcantara, ci racconta Teresa d’Avila: “Mi ha detto che per quaranta anni non ha dormito più di un’ora e mezzo ogni giorno;... per vincere il sonno egli stava solo in ginocchio o in piedi... mangiava solo un giorno su tre”.

Quando san Carlo Borromeo morì nel 1584 a 46 anni e lo si spogliò per

²⁸ BACCI, 238.

²⁹ BACCI, 112.

prepararlo in vista dei funerali, si scoprì l'entità delle sue penitenze: le spalle erano tutte solcate dalle cicatrici della disciplina e il suo corpo tutto lacerato dalle punte del cilicio.

San Filippo stesso si applicava la disciplina tre volte la settimana con i suoi compagni.

Anche il beato Giovenale si comportava allo stesso modo: "Non dormì mai fra giorno, e costringeva il suo corpo a contentarsi di tre o quattro ore sole di riposo la notte. Si disciplinava frequentemente e con rigore; e dopo la sua morte fu trovata la sua disciplina tutta aspersa di sangue, e nello scoprirlo, il suo cadavere tutto segnato di lividure"³⁰.

Questi che tentano l'avventura dell'assoluto non desiderano certo stabilire record di mortificazione. Pensano però con san Giovanni della Croce che non "si deve cercare Cristo senza la croce" e che "le sofferenze sono la divisa di quelli che amano".

"Il sale che dà sapore, la fiaccola che splende, queste cose si consumano: così fa per il gregge il pastore, così è morto Giovenale". Questa è l'iscrizione posta sotto un'immagine del Beato.

A soli 59 anni, logorato dalle fatiche pastorali, con il rimpianto di non essere stato martire a Ginevra, debilitato dalle penitenze, e forse avvelenato da un frate al quale aveva rimproverato la vita sregolata, il beato Giovenale dà la vita per il suo gregge. Prima di morire, dichiarò un testimone, "... si fece levar dal letto i Lenzuoli ed ogni altra cosa, e spirò sopra la nuda paglia, e poco avanti pensando e non credendo esser veduto, voleva mettersi da lui stesso in Terra, sebbene correndo Io, ed altri di sua servitù fu trattenuto, e si contentò di restar sopra la paglia"³¹. Era il 30 agosto 1604.

Tiziano Sterli, C.O

³⁰ BACCI, 263-264.

³¹ SUMMARIUM, 202.

GIOVANNI GIOVENALE ANCINA LETTERATO¹

Proporre un profilo letterario esaustivo di una personalità così versatile e complessa come quella di Ancina (1545-1604)² non è certo un'impresa risolvibile in tempi brevi. Perciò in questa sede ho scelto di privilegiare un'ottica che in qualche modo mi consenta di offrire un quadro d'insieme delle mie impressioni, «*dicendo*, non *docendo* (insegnando), ma *discendo* (imparando)», mi piace precisare, provocatoriamente ri-usando un concetto formulato e proposto da Giovenale stesso nella prolusione a uno dei suoi corsi di teologia³, per connotare la mia conversazione.

Ripercorrere sistematicamente tutta la produzione letteraria di un uomo abituato a tradurre, con una stupefacente naturalezza, non certo pedantesca, ogni esperienza, ogni attimo della sua vita (di uomo, studioso, letterato, medico, docente universitario, musicista, teologo, predicatore, oratoriano, e quindi vescovo) è un'impresa, nella quale mi sto cimentando, che esige tempo, attenzione e pazienza filologica.

Certamente chi “si imbarca” in questo “mare” si accorge subito dell'impossibilità di “navigarlo” tutto in una volta: più lo si osserva e più ci si rende conto di quanto sia sconfinato, oltre ogni preventiva immaginazione; perciò si cerca di “navigare” quanto più si può, senza fermarsi, senza sapere quando ci si potrà fermare.

I. L'«ape» «industriosa».

Per «navigar, come si dice, secondo il vento», fruendo cioè di una tipica metafora nautica di esordio⁴, che gli umanisti e lo stesso Ancina, al quale rubo le parole dal *Discorso apologetico* (c. c1v)⁵, hanno ereditato dagli amati classici, per «cominciar» a «sciogliere la nave, e spander la vela»⁶ prendo avvio da una considerazione propedeutica a ogni altra.

Quella di Giovanni Giovenale⁷ è una figura di umanista tanto traboccante di cultura, sacra e profana, da imporre al suo lettore moderno un impegno non indifferente per individuare gli «amati fiori» dai quali l'«ape» «indu-

striosia» «liba» per produrre un «miele» tanto abbondante, dolce e gustoso nella sua semplicità non aliena da perfezione.

La metafora dell'«ape», della «pecchia industriosa», così eloquente nella topica storica, è suggerita dallo stesso Ancina, poeta (latino e volgare) e teorico (in versi e in prosa) della sua poetica, per decifrare visivamente il modo in cui si alimenta la «cultura dell'animo» (come la definisce Petrarca, scrivendo a Tommaso da Messina⁸) e quindi per capire come il suo linguaggio interiore prenda corpo in parole che traducono la complessa «musica», nella quale si compongono, in polifonica armonia, le note di una articolata esperienza spirituale e intellettuale.

In una efficace lirica, indirizzata alla Vergine di Loreto, «Qual ape al favo dagli amati fiori», di sicura paternità anciniana⁹, il poeta paragona se stesso a un'«ape» (v. 1), che entra ed esce dall'«albergo suo» (v. 3), come egli entra ed esce (vv. 5-6, 12 e 14) dal tempio (la «Sacra Magion» del v. 6) dedicato a Maria.

Questo testo poetico, un sonetto¹⁰ con schema rimico tradizionale (ABBA / ABBA / CDC / CDC), che compare nel *Tempio armonico* (p. 127)¹¹ con la musica di Fr. Martini, consente di cogliere molti elementi che sembrano caratterizzare marcatamente la gestazione poetica di Ancina, e non solo attraverso il topico lavorio dell'ape¹², che produce il miele, come il poeta costruisce la propria originalità, libando il polline da svariati fiori («Qual ape [...] dagli amati fiori», v. 1).

Ben nota è la gravidanza metaforica di questo soggetto dell'iconografia letteraria, che traduce il senso umanistico dell'originalità nell'imitazione di più modelli, teoria formulata in una varietà di sfumature, ma omogenea nella sostanza, da Petrarca a Poliziano, da Gianfrancesco Pico della Mirandola a Erasmo da Rotterdam: scrivere come le api fanno il miele. Ma Giovenale aggiunge alla iconografia tradizionale più di un particolare.

L'«ape», alla quale egli assimila se stesso, rielabora la materia prima, confezionando «mele», ma anche «cera»; è una «pecchia»¹³ che dal «favo»¹⁴ «vola», e «più volentieri» «alberga», «dove spirar si sentono soavi odori e profumi», precisa in prosa volgare, rispettivamente nel *Discorso apologetico* (c. c3v) e nel *Discorso eccitatorio*¹⁵ (c. aa6v), lo stesso Giovenale, che, quando si sente insufficiente a colmare il forte desiderio di giovare agli altri, quando è in crisi, assimila se stesso a un «vespone nell'alveare», che se ne sta «godendo degli altrui travagli», «mangiando il mele delle api» (cfr. *Processi*, c. XXV¹⁶).

Oltre a industriarsi, la piccola «ape» con la quale Ancina si identifica cer-

ca ristoro e nuova linfa vitale tornando spesso al «favo», all'«albergo suo», dal quale esce e poi rientra.

Così il poeta associa «pietre e rime» in un verso, l'ultimo del suo sonetto alla Vergine di Loreto ("Qual ape al favo"), che implicitamente spiega un elemento importante della sua ispirazione: dalle «pietre» (ossia il tempio per il poeta, come il «favo» per l'ape) alle «rime», attualizzazione originale della petrarchesca teoria della mellificazione, enunciata nella nota *Fam.* XXII, 19, scritta da Pavia, in data 28 ottobre 1366, e indirizzata a Giovanni da Certaldo [Boccaccio].

È un esempio di personale ri-uso poetico, programmatico e pragmatico, di una immagine raccolta dalla prosa latina petrarchesca, che a sua volta "ri-generava" un'eredità di Seneca (*Ad Lucilium* 84, 3-10) e di Orazio (*Carmina* IV, 2, 27-32).

Tra versi e prosa in questo modo si ricostruisce una vera e propria dichiarazione di poetica, che ha concreto riscontro nella prassi. Infatti una delle note costanti dei testi poetici di Ancina, che ora si leggono nel *Tempio armonico*, è proprio questo stretto legame tempio-rime, sistematicamente segnalato da una parola-chiave. Essa evidenzia nell'immagine vista nel "tempio" reale la miccia che fa divampare la fantasia del poeta e la memoria culturale dell'umanista cristiano, che riesce ad amalgamare, in una poesia non aliena da singolari effetti lirici, gestita con competenza metrica e musicale, le fonti di ispirazione più disparate, in un'armonica fusione della lezione di classici antichi (per esempio Virgilio) e volgari (per esempio Dante, Petrarca e Sannazaro) con quella delle scritture (Antico e Nuovo Testamento) e/o di protagonisti della letteratura cristiana, non di rado realizzando anche un sorprendente incontro con le aspettative della sensibilità popolare contemporanea, sollecitata o, meglio ancora, sollecitabile grazie a eventi concreti di attualità, legati a quella immagine.

È una scintilla che accende la mente dell'umanista, ma soprattutto il cuore dell'innamorato di Maria, che non vuole tenere per sé la gioia che lo inonda nell'incontro con quella immagine: è questa la ragione che lo induce a sollecitare la curiosità del suo pubblico, che quasi senza rendersene conto si trova a essere preso per mano in una visita guidata per le chiesette d'Italia.

Spia linguistica di questa originale promozione "turistico-spirituale" sono le varie intitolazioni:

- *Alla Madonna del SS. Principio in Santa Restituta di Napoli* («Alto **Principio** e monte [...], *T. a.*, p. 17);

- *A Santa Maria del Sole in Firenze* («Del sole e d'ogni stella [...]», *T. a.*, p. 57);
- *A Santa Maria dell'Arco* («Luce dell'alma mia [...] / L'arco tuo mi ricopra, e mi difenda [...]», *T. a.*, p. 35, vv. 1 e 16); ...

Ancina non fa che innescare a sua volta una miccia, perché, leggendo i versi da lui proposti all'attenzione, recependo la forte carica emotiva che da essi emana, ci si ritrova automaticamente a cercare quelle chiesette, sulle quali egli riesce a convogliare l'attenzione.

Ciò si verifica nel silenzio della lettura e tanto più, immagino, nel coinvolgimento dell'esplosione musicale, che viene a potenziare il messaggio verbale di «ser Cigalone»¹⁷, il quale non teme certo il «paragone», in questo caso: sa bene che il suo compito è quello di promuovere l'attenzione... l'immagine farà il resto.

Perciò potremmo anche delineare una ideale geografia iconografica del *Tempio armonico*, che rinvia, nelle singole intestazioni, a molte specifiche chiese d'Italia, in particolare della sua «terra natia» e, non a caso, napoletane e romane, ma anche quelle che hanno segnato il percorso del «Pellegrino» in fuga dal «vescovado».

È un segnale che invita all'esplorazione di un altro fertile territorio, supportata da un confronto della poesia del nostro Giovenale con le *Guide* antiche e recenti delle città italiane, non disgiunta da una osservazione diretta dei luoghi evocati nella scrittura letteraria. Una indagine che può far capire il meccanismo interiore di un parto poetico sollecitato da un'immagine provocatoria, evocata come esca di una fantasia che non ne propone la fotografia, ma gli effetti.

Molti esempi eloquenti in tal senso si potrebbero produrre e, in qualche caso, comparare con altre liriche introdotte dalla medesima intitolazione.

Questo tipo di *excursus* può risultare molto utile anche per la definizione della paternità ancianiana di alcuni testi poetici di dubbia attribuzione, come cercherò di evidenziare.

Tutto ciò si rileva nello scorrere i versi di Ancina, avendo a portata di mano molti altri documenti che consentano di decifrare e valutare il contesto nel quale si collocano, un contesto biografico, storico, geografico, culturale, etc., ma anche quello della pietà popolare, che certo Giovanni Giovenale vuole potenziare con la scienza teologica, promulgata attraverso i versi cantati (egli stesso indica i concetti teologici tra le materie della sua scrittura laudistica, nella Lettera al Padre Angelo Velli, «Preposito Generale della Congregazione

dell'Oratorio», *Tempio armonico, parte del basso*, c. b4v), senza dimenticare certo il complesso più vasto, quello di coloro che egli, con i versi, quindi attraverso il diletto, desidera coinvolgere nell'amore per Dio: attualizzazione cristiana del noto precetto oraziano, il *miscere utile dulci* (*Ars poetica*, 343).

L'attenzione al legame tempio-rime mi sembra caratterizzare anche il lavoro del "raccolgitore", visto che nel *Tempio armonico* sono intitolate a un tempio mariano reale pure testi poetici di paternità dubbia o sicuramente non anciniana, ma con la differenza che quelli di certa attribuzione hanno con l'intitolazione sempre un legame preciso, denunciato da una spia linguistica evidente: una parola-chiave, presente nel titolo e nella lirica che ne sviluppa l'interpretazione.

II. «Pietre» > «rime» > *Tempio*

Dalle «pietre» alle «rime»... e dalle «rime» alle «pietre» che erigono un *Tempio* alla Vergine, secondo una consuetudine riscontrabile nella cultura napoletana umanistico-rinascimentale.

In un certo senso, con la circolarità *tempio > rime > Tempio* Ancina si allinea a una tendenza, percepibile in umanisti napoletani dell'età aragonese, a legare la scrittura letteraria a un "tempio" dedicato alla Vergine.

Allo stesso tempo, rinnova una tradizione molto più recente e a lui più vicina, anche se a suo dire (cfr. Dedicà «*ALL'ILL.^a ET ECCELL.^a S.^a / D. GERONIMA COLONNA / DUCHESSA DI MONTELEONE*», *Tempio armonico, parte del secondo soprano*, cc. †2r-†4r) ormai superata, quella dei *Templi* poetici, rispettivamente dedicati a Giovanna D'Aragona (1554) e Girolama Colonna (1568) (cfr. *ivi*, c. †2r). Si tratta di "donne" e non "femine", potremmo dire provocatoriamente sottolineando la gravidanza connotativa che alle due scelte lessicali, dal Medioevo al Rinascimento, da Boccaccio agli umanisti, veniva assegnata; «due *Gran Donne*» (*ibid.*), ma pur sempre creature «*mortali*»:

Illustrissime Principesse [sic], e quasi Auguste Imperatrici Romane, o Serenissime Regine, sì bene: però *Donne*, cioè *fragili* e *corruttibili* [...] e come figliuole d'Adamo, e della lor prima Madre Eva, peccatrici, misere, e *mortali* [...]

come Giovenale stesso, che in margine rinvia alle fonti scritturali («*2 Reg. 14 / Rom. 3 / 5 Hebr. 9*»), sottolinea (*ibid.*), sulla base dell'esperienza quoti-

diana e col supporto di versi del Petrarca (RVF CCLXXII, vv. 1-2)

[...] *ben dice il leggiadrissimo Poeta Toscano, e ci vien dall'esperienza istessa giornalmente provato, e confermato senz'altro ad occhi vedenti.*

*La vita fugge e non s'arresta un'ora
E la morte vien dietro a gran giornate [...]*

per evidenziare (*ibid.*), evocando le Scritture («*Cantic. 4 / Psal. 44*»), l'indiscussa supremazia della “*Donna del Cielo*”,

Donna immortale, incorruttibile, tutta pura, bella, e santa, senza macchia veruna, anzi [...] già per grazia impeccabile, e or gloriosa, e trionfante in Cielo [...]

per la quale invece il suo *Tempio armonico* è stato “fabbricato”.

Generalmente, l'esplorazione del rapporto iconografia-letteratura, non è certo una novità, si rivela fertilissimo, data l'osmosi facilmente verificabile, e da me stessa verificata per alcuni soggetti tra Duecento e Cinquecento¹⁸; ma mi sembra più interessante qui sottolineare che qualche volta sono stati gli stessi poeti a far tradurre in arte visiva le immagini da loro dipinte in versi.

Alludo in particolare al trittico commissionato a Francesco Cicino da Caiazzo, che campeggia dietro l'altare nella Cappellina che Pontano fece costruire in occasione della morte della moglie, Adriana Sassone: le tre immagini, la Vergine col Bambino tra i due S. Giovanni, il Battista e l'Evangelista, propongono alla vista il trittico “dipinto” in versi da *Iovianus* nel *De laudibus*¹⁹.

Un altro significativo esempio è rappresentato dalla chiesetta di S. Maria del Parto, voluta dal Sannazaro, che oggi domina dall'alto Mergellina e il piccolo Porto Sannazaro, “visualizzando” in molti particolari la scrittura poetica di Sincero, nonché la sua vita, i suoi interessi, l'ambiente accademico...

Il sepolcro di Iacopo, che trova posto dietro l'altare, sovrastato e circondato da significative immagini allegoriche, affrescate sulla volta e alle pareti, è molto eloquente, basti pensare alle due statue che affiancano il busto del poeta, erroneamente identificate con Davide e Giuditta.

La lettura della X egloga dell' *Arcadia* (1504, *editio princeps*), in particolare del verso 38 («*certa l'arte febea con la palladia*»), non lascia adito a dubbi: le due figure sono effettivamente Apollo e Minerva, aldilà dei timori

di paganesimo che indussero i frati, i Servi di Maria²⁰, a cristianizzarne il nome, infatti le «dotte selve» (v. 35) nelle quali «la sera» (v. 37) l'«arte febea», cioè la poesia, cara a Febo, ovvero Apollo, gareggia con la «palladia», cioè la scienza, cara a Pallade, ovvero Minerva, sono da tutti i commentatori identificate con l'Accademia pontaniana.

Anche se non tutti concordano sulla interpretazione del verso 38, in quanto secondo alcuni l'«arte febea» potrebbe non essere soltanto la poesia, dato che Apollo era anche considerato il dio della pastorizia e della medicina, e l'«arte palladia» non solo e semplicemente la scienza, ma le discipline gnosologiche, dal momento che Minerva era considerata anche dea della sapienza, della riflessione, dell'intelligenza²¹, sta di fatto che nel verso, a prescindere dal tipo di esegesi che si voglia condividere, in ogni caso Febo resta Apollo e Pallade Minerva.

La chiesa è su due livelli, dedicati rispettivamente al Santo protettore di Iacopo, S. Nazario, più di una volta «effigiato» in versi dal poeta, e alla Vergine del Parto, con tanta maestria raffigurata negli splendidi versi latini del *De partu Virginis*²² (1526, stampa con dedica a Clemente VII), «dipinti», o meglio «mosaici» dei quali la poesia del Cinquecento in più di una occasione mostra di avere memoria; penso non solo a Vittoria Colonna, o a Cristoforo Castelletti²³, ma soprattutto, in questa sede, al nostro Ancina.

Una delle costanti della poesia volgare di Giovenale, o da lui raccolta, o «travestita», che oggi si legge nel *Tempio armonico*, sembra rinviare a questa tendenza tipicamente meridionale²⁴ di legare la scrittura letteraria a un tempio, nel quale si onora una immagine della Madonna. Ma se gli esempi finora messi a fuoco (S. Maria del Parto e la cappella del Pontano) manifestano la realizzazione di un desiderio a suo tempo espresso nel proprio *Testamentum* e nelle *Varie* da Francesco Petrarca²⁵, «*capellam [...] ad honorem beatissime Marie Virginis extruere*», dopo aver sigillato i propri versi volgari con una notissima canzone (RVF CCCLXVI) alla *Vergine bella... (rime > tempio)*, il caso di Ancina attesta anche il fenomeno inverso (*tempio > rime* e quindi *rime > Tempio*).

Egli, evocando²⁶ il precedente stabilito da un altro napoletano, conosciuto a Padova una trentina d'anni prima, Ottavio Sanmarco²⁷, col suo *Tempio della divina Signora D.^a Geronima Colonna D'Aragona* (Padova 1568), «a gara d'un altro primiero detto il Tempio dell'Aragona», «costruisce» un *Tempio armonico*, «visualizzato» nel frontespizio della raccolta con una immagine precisa (immagine reale: disegno del portale di un tempio), *edificato* (il titolo prevede la corposità della metafora «edilizia»: «*fabricatoli per opra del*

R. P. Giovenale A.[ncina]»), per la «Beatissima Vergine N. S.», in versi e musica, prendendo molto spesso ispirazione da una immagine della Madonna, vista in una chiesa reale, come egli stesso implicitamente sembra spiegare nel sonetto dedicato alla *Vergine di Loreto*, stabilendo una circolarità: *tempio (reale) > rime > Tempio (armonico)*.

Singolare, a mio avviso, è il caso in cui, nel *Tempio armonico* ideato da Giovenale, compare, in due pagine susseguenti (p. 139 e p. 140), il medesimo testo poetico, “Per aspri monti vidi girne lieta”, con due sole variazioni: cambiano la segnalazione del nome del compositore della musica e l’intitolazione.

La lirica si legge prima (p. 139) con l’intestazione «*PER LA MADONNA DE’ MONTI*» e musica di D. Paolo Papini²⁸, e subito dopo (p. 140), con musica di Pier Francesco Soto e una diversa didascalia: «*LA MEDESIMA PER LA SALITA NE’ MONTI / A VISITAR S. LISABETTA*».

Le due intitolazioni, certamente non scelte a caso da una persona come Ancina, abituata a pesare ogni parola e a non vendere “fumo” (come avrò modo di dimostrare), potrebbero essere lette come segnali chiari di riferimento a

- un tempio reale (quello della Madonna dei Monti di Roma),
- un’altra lirica che a esso si ispira (il sonetto di Cristoforo Castelletti, edito nel 1582 con le sue *Rime spirituali*),

ma anche alla

- descrizione sannazariana della visita a S. Elisabetta.

A me sembra, infatti, che siano qui “trasformati” in laude mariana, o meglio riscritti, con sapienza poetica e musicale, alcuni versi del *De partu*, quelli nei quali è “filmato” il viaggio di Maria attraverso i monti per raggiungere Elisabetta, con una serie di particolari che visualizzano la gioia “panica” al passaggio di questa fanciulla, regale e splendida nella sua umana e divina semplicità.

Spia linguistica della memoria sannazariana (*De partu* II, v. 24):

*et circumstantes **submitunt** culmina pinus*
[i pini all’intorno *curvano* il loro *capo*]²⁹

verso che Giovanni Giolito (1588)³⁰ traduceva, interpretando esplicitamente il senso del “chinarsi”

[...] e i circostanti pini
chinano a farle onor l’alte lor *cime*

è una coppia di versi [“Per aspri monti”, vv. 6-7]³¹

Gl’alberi d’ogni banda
chinavan le frondose *cime* altiere

che lascia intuire la mediazione napoletana della fonte classica, nella quale il movimento delle cime è ondulatorio (in Virgilio si legge che le rigide *quercie* fanno *ondeggiare* le loro *cime*, *Buc.* VI, 28: «*rigidas motare cacumina quercus*», e che i *pini* “*sussurrano*”, *Buc.* VIII, v. 22)³².

L’immagine ri-usata è quella degli alberi, che, al passaggio della radiosa Fanciulla, *inclinano* la chioma: «*chinavan*» è equivalente di «*submittunt*», “chinano a farle onor”, non di *ondeggiano*, né di *sussurrano*.

Ma il mosaico statico del poeta napoletano, nel quale lo stupore e l’ammirazione arrestano i ritmi normali della natura e quindi le acque sospendono lo scorrere,

[...] *celeris sistunt vaga flumina cursus*
[i rapidi fiumi *arrestano* il loro *corso*]
[*De partu* II, v. 23]

evidente ri-uso della iconografia virgiliana, segnalata dalla ripresa dei sostantivi *flumina* e *cursus*,

et mutata suos requierunt flumina cursus
[e i fiumi mutato aspetto *fermarono* il loro *corso*]
[Virgilio, *Buc.* VIII, v. 4]³³

diventa dinamico nelle mani del poeta del *Tempio armonico* [a mio avviso Ancina stesso]. Con la sua sensibilità musicale egli trasforma quella meraviglia muta delle acque, evidenziata dall’arresto immediato di un movimento rapido, adattamento sannazariano della fonte classica, in una dolce melodia da esse imbastita: si avverte in sottofondo

il *mormorar* delle chiar'onde
 ["Per aspri monti", v. 9]

Questo «mormorar» accompagna la «dolce melodia», che i «vaghi augei»³⁴ vanno «cantando»³⁵ (ivi, vv. 9-12), producendo un'armonia polifonica.

Ma anche l'elemento sonoro, che "rivitalizzato", tradisce una memoria classica, adattata alle proprie esigenze e alla propria sensibilità: in Virgilio, *Buc.* VIII, vv. 22-23, "*mormorante*" è il *bosco* del Menalo, i cui *pini* "*sussurrano*" sempre.

Per il momento evito di andare oltre nella verifica filologica per dare spazio a un'altra considerazione, innescata dalla prima intitolazione della lauda, alla *Madonna de' Monti*, quella stessa, credo di poter ipotizzare, alla quale Cristoforo Castelletti dedicava, nelle giovanili *Rime spirituali* del 1582, un sonetto, dal quale si evince che nel tempio dedicato alla *Madonna beatissima de' Monti di Roma* (c. 25v), ai piedi dell'Esquilino (v. 1)

L'albergo a' piè l'Esquilie [...]

l'attuale rione Monti, nella zona della stazione Termini³⁶, si venerava una immagine miracolosa della Vergine (vv. 12-14):

[...] a l'imagin sua, ch'ivi si vede
 In segno ogn'un de la salute resa
 Umil le faci alluma, e i voti appende.

La chiesa (tempio reale), che è una delle «più interessanti della transizione tra Rinascimento e Barocco», era stata edificata «per celebrare il rinvenimento di una miracolosa immagine della Vergine», «su disegno di Giacomo della Porta», nel 1580³⁷, due anni prima dell'edizione a stampa del sonetto di Castelletti.

In questo caso le due liriche, quella di Castelletti e quella del *Tempio armonico*, potrebbero rappresentare due versioni diverse dell'iconografia poetica relativa al medesimo soggetto.

Cristoforo propone una riproduzione realistica. Infatti egli delinea la collocazione geografica del tempio e la venerazione motivata dell'immagine (vv. 5-11)

L'alma Reina de' celesti scanni
 Ivi grazie infinite, alti favori
 Dispensa, [...]
 [...]

Udir fa il sordo, e gir chi tronco ha il piede
 [...]

 La luce al cieco desiata rende.

evidentemente impreziosita, all'epoca, da ex-voto («perle [...] gemme [...] ostri [...] oro [...]», v. 3), in linea con la sua capacità ritrattistica, da me già a suo tempo evidenziata nella scrittura comica.

Ricordo in particolare delle piccole “stampe napoletane d'epoca” di Castelletti: un Mastio Angioino («Castiello Nuovo»), dal quale di sera in gran fasto esce un corteo di gentiluomini e gentildonne, in prospettiva, e in primo piano una finestra alla quale si affaccia un uomo (il Bell'Umore napoletano delle *Stravaganze d'amore*³⁸) che lo guarda; o ancora una folla di scugnizzi («li piccirilli») che insegue uno zanni, tirandogli da dietro dei cocci «grastulle»³⁹.

Il legame dei versi del *Tempio armonico* (“Per aspri monti vidi girne lieta”) con la *Madonna dei Monti* si evince invece solo dalla prima delle due intestazioni.

Salvo motivate eccezioni, Ancina intitola le laudi del suo *Tempio* a una immagine della Madonna, non sempre specificando la localizzazione geografica.

Basta rileggere qualche intestazione per rendersi immediatamente conto delle differenze:

- *Alla Vergine di Loreto*⁴⁰ (T. a., p. 127),
- *Alla Vergine dell'Oratorio di Napoli* (ivi, p. 16),
- *Alla Madonna SS. del Principio in Santa Restituta di Napoli* (ivi, p. 17),
- *A Santa Maria del Tesoro di Napoli* (ivi, p. 18),
 etc.⁴¹

per esempio, ma anche

- *Per Santa Maria del Parto*⁴²

oppure

- *A Santa Maria della Stella e del Buon Porto*

come

- *Alla Madonna de' Monti.*

In questa ultima serie di casi sono le prove esterne (la documentazione biografica, per esempio, e/o altre testimonianze di vario genere) che aiutano il critico a decodificare la fonte di ispirazione, nonché a risolvere, quando è necessario, il problema della attribuzione.

La dinamica ispirativa anciniiana alla radice sembra sempre la stessa: un fattore esterno (sia esso una immagine affrescata, una scrittura letteraria, oppure un evento, autobiografico, storico o dogmatico...) accende una reazione interna, che detta al poeta i suoi versi.

Ecco perché mi sento in qualche modo autorizzata ad avanzare una ipotesi, non poco convincente, a mio avviso, di paternità anciniiana di un testo poetico che sembra rinviare, attraverso sottili linee di confluenza, sia all' *amplificatio* sannazariana della rapida narrazione evangelica⁴³, sia al sonetto di Cristoforo Castelletti.

Ritengo molto probabile che l'immagine della *Madonna dei Monti* abbia evocato, proprio nella fantasia dell'umanista tardo cinquecentesco, il ricordo dei versi del *De partu*, che deve aver letto nella lingua originale. Infatti, anche se il poemetto era stato varie volte tradotto nel Cinquecento⁴⁴, Ancina, non a caso, quando, nel *Discorso apologetico* (cc. c4v-d1r), esplicitamente cita i suoi modelli indiscussi di riferimento, prima di segnalare Sannazaro tra i *poeti volgari* (alludendo, ritengo, alle rime spirituali che si leggono nella raccolta di *Sonetti e canzoni*), insieme a Dante e Petrarca, Tasso e Tansillo, Vittoria Colonna e Gabriel Fiamma, etc., sintomaticamente col suo nome sigilla una lista di *poeti latini*⁴⁵, che cantarono «in versi alti misteri, e divine laudi, chi più, chi meno, se ben con diversi affetti, mozioni, e impulsi di spirito».

D'altra parte all'epoca, in campo letterario e quindi editoriale, si registrava una rinnovata attenzione proprio al *De partu*, che nel Cinquecento era stato tradotto almeno tre volte, prima del 1588, quando usciva a stampa il volgarizzamento col quale Giovanni Giolito cercava di rendere col Sannazaro volgare il Sannazaro latino, sia pure operando qualche taglio o trasformazione (*Proteus*, per esempio, diventa Isaia) in consonanza con lo spirito controreformista⁴⁶, mentre l'*Arcadia* riviveva nell'emulazione di autori di diverso calibro (dal Giraldo dell'*Egle*⁴⁷ al Tasso dell'*Aminta*, dall'Ongaro dell'*Alceo*⁴⁸ al Castelletti dell'*Amarilli*⁴⁹...) e le *Piscatoriae* offrivano a poeti come Bernardino Rota una saporosa lezione da emulare in lingua volgare.

Anche in campo musicale il nome di Iacopo tornava alla ribalta. Lorenzo Bianconi⁵⁰ ha registrato in ambito madrigalistico una fortuna del Sannazaro, tardiva rispetto alla sua notorietà, proprio nel secondo Cinquecento⁵¹, periodo in cui furono tradotti in musica molti versi volgari tratti prima dalla raccolta

di *Sonetti e canzoni*, in seguito dall'*Arcadia*, dalla quale il romano Francesco Soriano, nel 1601, s'avventurò perfino a «musicare due stralci prosastici».

Non mi sembra dunque inimmaginabile una quanto mai appropriata attenzione di Ancina, poeta, teologo e musicista, all'unico testo latino sannazariano di materia sacra, il *De partu*.

Quanto al suo modo di mettere in versi una ispirazione attinta a una fonte (interna o esterna, non solo letteraria) non stupisce, non può stupire nell'ottica del circolo filippino, che prevedeva una lettura interiore di testi poi commentati a voce alta, in sede di esercizio spirituale e nella prassi della predicazione.

Ma Giovenale ha alle spalle anche una solida formazione che ha il suo peso. In gioventù aveva coltivato una profonda cultura umanistica e letteraria; non dimentichiamo che il promettente giovane, benché poi laureatosi «*in Artibus et Medicina*» (come «*lettore di theorica extraordinaria*» praticò con gran successo l'insegnamento universitario, per un triennio, dal 1567-1568 al 1569-1570⁵², al seguito dell'Argenterio, suo docente di medicina)⁵³, ebbe come maestro di discipline letterarie, all'Università di Mondovì, Giambattista Giraldi Cinzio, l'autore dell'*Egle*, significativo precedente dell'*Aminta*, che eredita emulandola la lezione dell'*Arcadia* di Sannazaro, nonché di noti *Discorsi* teorici sull'arte poetica⁵⁴.

Ufficialmente Ancina abbandonò, a un certo punto della sua vita, in concomitanza con l'intensificarsi delle competenze teologiche e scritturali, l'attività letteraria, per la quale era già noto⁵⁵, e la cultura umanistica; ma l'esperienza acquisita nel campo della lingua e della letteratura latina, greca e romanza, non risulta mai assopita, in quanto faceva ormai parte della sua personalità e non era legata ai libri che insieme a tutti i suoi beni lasciò ad altri per seguire, a Roma, la vocazione religiosa; non certo a caso fu ritenuto la persona più qualificata per sostenere Cesare Baronio nella revisione dei noti monumentali *Annali ecclesiastici*.

Di conseguenza, è naturale, a mio avviso, dedurre che, nella lettura interiore di una immagine, realmente osservata nelle arti figurative, come potrebbe essere anche quella della *Madonna dei Monti*, tradotta in versi destinati a essere cantati a più voci, meditazione intima dalla quale fluisce la scrittura poetica, si siano mescolate nella memoria letture di testi sacri, in questo caso la rapida narrazione evangelica del viaggio di Maria, e profani, in questo caso certamente l'*amplificatio* umana e poetica di Sannazaro nel *De partu* e forse la lirica di Castelletti.

In particolare alcuni elementi, ovvero delle sottili linee di confluenza di

carattere biografico, mi inducono a ipotizzare, con un certo margine di sicurezza, l'identificazione dell'immagine che potrebbe avere sollecitato la fantasia poetica proprio di Ancina con quella localizzata nel tempio ai piedi dell'Esquilino e descritta da Cristoforo.

Le *Rime* di Castelletti, nell'unico testimone a stampa fino a oggi individuato, risultano dedicate, in data 20 novembre 1582, a Girolamo Ruis, mecenate di origine spagnola, ma di cittadinanza romana acquisita, promotore di un genere di poesia che esalta la virtù e strettamente legato a San Filippo Neri, quindi agli oratoriani⁵⁶.

Oratoriano è il piemontese Giovenale Ancina, più anziano di Cristoforo di dieci o quindici anni⁵⁷; dal 1574 a Roma, nel 1576 comincia a seguire gli esercizi filippini... un avvio che presto lo condurrà a una scelta di vita religiosa nell'ordine (il primo ottobre del 1580, anno di stampa della prima redazione dell'*Amarilli*, la pastorale di Castelletti, viene accolto, col fratello Giovan Matteo, nella casa di Roma⁵⁸).

Nel 1582, quando il circolo romano dei fratelli Ruis promuove la stampa delle *Rime* di Cristoforo, Giovenale è attivo ancora a Roma, nell'ambiente filippino, dove tiene, tra l'altro, lezioni di teologia, con una dotta umiltà ("socratico-umanistica", oltre che linea portante della regola filippina), da lui stesso connotata, quando, introducendo uno dei suoi corsi [cfr. *infra* n. 3], dichiara che avrebbe parlato «non *docendo* (insegnando), ma *dicendo*, anzi *discendo* (imparando)»⁵⁹, *magister* (sa di non sapere ancora tante cose) e non pedante (colui che esibisce inopportuna presunzione di sapere tutto).

A Roma, il 9 maggio del 1582, poco più di cinque mesi dopo la stampa delle *Rime* di Castelletti, riceve l'ordinazione sacerdotale⁶⁰.

Solo negli ultimi giorni dell'ottobre del 1586 è inviato nella nascente sede dell'Oratorio di Napoli (Palazzo Seripando), dove, producendo molti frutti (basta ricordare il noto "Oratorio dei principi"⁶¹), rimane dieci anni, fino al 1596, anno in cui Cristoforo (morto il 9 agosto 1596)⁶² viene sepolto con grande onore proprio nella Chiesa Nuova (lo attesta il necrologio Vallicelliano), nella tomba dei padri dell'Oratorio⁶³.

La piccola casa degli oratoriani presso Frascati, durante il soggiorno romano, e il rifugio filippino di Capodimonte, quando opera a Napoli, sono spesso per Giovenale la sua "Arcadia" e il suo "Elicona" (cfr. *Discorso apologetico*, c. d2v), come «Mergogolino» per Sannazaro.

Quanto a Iacopo e alle sue immagini poetiche, ho preferito parlare di "mosaici", più che di "dipinti", perché in età umanistico-rinascimentale l'originalità si definisce nei termini di una imitazione emulativa; così, per esempio,

i quadri poetici creati da Sannazaro non sono, non possono essere opere impressionistiche o realistiche, ma mosaici, che realizzano un personale e originale effetto artistico, fruendo però di materiali preesistenti, che l'artista sceglie e combina insieme, come in un caleidoscopio, guidato dalla sua sensibilità. Scoprire la provenienza della materia prima è tanto meno facile, quanto più riuscito è il lavoro del poeta.

Ho avuto modo di verificare concretamente, in altra occasione, quanto questo paziente lavoro di decodificazione delle fonti, antiche e recenti, sacre e profane, non solo letterarie, in particolare nel caso del *De partu sannazariano*, consenta al critico di valutare la potenzialità creativa, anche nell'ambito di quella poetica dell'imitazione, per la quale i romantici e De Sanctis negavano a priori la possibilità di essere originali, diversamente da Leopardi che non solo nello *Zibaldone* espresse parere contrario, riferendosi in particolare a Sannazaro e a Tasso, ma di tutta la scrittura sannazariana ha lasciato traccia di essere lettore attivo, come ha ben dimostrato Maria Corti, proponendoci un gustoso *Passero solitario in Arcadia*⁶⁴.

Non a caso ho insistito su un poeta a me caro, che ereditando crea e creando costruisce un passato che fertilizza il futuro, un "pittore" che ha fatto scuola più di quanto io stessa riuscissi a immaginare, un maestro del quale è possibile rinvenire la memoria, non solo nell'ambito della poesia bucolica, pastorale e pescatoria, ma anche nel contesto di quel petrarchismo spirituale che nel Cinquecento ebbe noti e meno noti sviluppi.

"Mosaici", ovvero creazioni nuove sulla base di materiali preesistenti, mi sembrano anche i testi anciniiani, anche quando si tratta dei cosiddetti "travestimenti".

Sintomatico mi sembra il caso della lauda intitolata a *Santa Maria dell'Arco* ("Luce dell'alma mia", *Tempio armonico*, p. 48), miccia che innesca il fuoco creativo anche nel caso di una scrittura d'occasione, come quella

A SANTA MARIA DELL'ARCO
MIRACOLOSA

PER LA MEDESIMA [= Geronima **Colonna**]

Non teme di saetta
Chi sacra legge serba alta, e perfetta:
Né d'*arco* che l'offenda,
Cui gran **Colonna** è scudo, ov'ei s'imprenda.
[...]

la seconda delle sette, composte per la Colonna, che sigillano (in fogli segnati, ma non numerati) i tre fascicoli del *Tempio* e, per precisa scelta di Ancina («a bello studio»), sono state «lasciate [...] schiette con le parole sole senza Musica» (Dedica alla Colonna, c. +3v).

Nel “travestimento” spirituale (“Luce dell’alma mia”, *Tempio armonico*, p. 35), musicato da Giovannelli, di un testo profano (“Occhi dell’alma mia”) dalla critica individuato⁶⁵, Giovanni Giovenale realizza una pirotecnia di effetti del tutto nuovi e legati non solo alla tradizione letteraria, ma anche alla competenza teologica, che porge «in dolci canti» un «bando ai tristi pianti» (vv. 5-6), agganciandosi a una attualità, denunciata dall’intitolazione *A Santa Maria dell’Arco* e dalla parola-chiave, «*arco*», che sembra avviare una ben definita ricognizione di luoghi scritturali, dell’Antico e del Nuovo Testamento, a partire da *Gen.* 9, 13-16 (*arco* sulle nubi dopo il diluvio, segno dell’*alleanza* fra Dio e gli uomini), e di consuetudini liturgiche precise.

Mi sembra che gli elementi di derivazione dal modello travestito siano esili, rispetto alle novità anciniane: il poeta con una voce suadente di dolce invocazione alla Vergine spinge chi è recettivo alle sollecitazioni non solo a rileggere alcuni passi della *Bibbia*, ma anche a interrogarsi su origine, storia, collocazione geografica, culto⁶⁶, etc. del Santuario della *Madonna dell’Arco*, in Campania.

Esplorando e verificando, ci si rende subito conto che su queste questioni i contemporanei di Ancina non avevano certo bisogno di farsi domande, perché si trattava di eventi che, almeno a Napoli, dovevano essere ben noti a tutti (in particolare agli Oratoriani, ai quali fu richiesta una partecipazione attiva, un impegno che non poterono assumersi).

L’edificazione di un nuovo grande Santuario, quello che si trova nella zona vesuviana, nei pressi di Pollena Trocchia, fu avviata nel 1593, ma il culto per questa immagine della Vergine⁶⁷ è legato a due eventi miracolosi precedenti, il primo del 6 aprile 1450⁶⁸ («Dal volto materno / che l’empio colpì / sgorgò rosso sangue / che tutti stupì»), il secondo del 21 aprile 1590⁶⁹ («La donna blasfema / il cielo sdegnò / e giusta nei piedi / la pena scontò»).

Ma, come di consueto, quello di Giovenale non è il tono delle cantilene popolari da me appena citate, che si leggono nei libriccini di preghiera oggi distribuiti, e, come tante altre, spiegano l’evento concreto, motivando l’esistenza del tempio reale, perché Ancina predilige, rispetto alla motivazione storica (della quale tiene conto), quella teologica e scritturale: fa capire il senso della parola «arco» e tante altre cose⁷⁰.

III. Gli «amati fiori»

III. 1. La lezione di Dante e di Petrarca

Dallo stesso Ancina il lettore attento e non superficiale, armato di sensibilità e cultura⁷¹, ma anche di tanta disponibilità all'ascolto, è sollecitato a scoprire l'identità degli «amati fiori» dai quali “liba” l’ape “industriosa”.

Spesso Giovenale consente una ricostruzione piuttosto precisa delle sue fonti di ispirazione, facendo in prosa espliciti riferimenti, o in versi chiare allusioni, inequivocabilmente suggerite da evidenti spie semantiche, ma soprattutto linguistiche: concetti e/o parole, citazioni dirette (*prolatio auctoris*) e/o riuscite emulazioni (*insignis mutatio*).

Si tratta di un criterio operativo, da lui programmato e sperimentato, che segue le direttive⁷² del «gentilissimo Poeta nostro Toscano Prencipe»⁷³.

Potremmo quindi definire Ancina petrarchista nell'emulazione della lezione sia teorica che pratica del «gran Tosco», del quale egli segnala (*Discorso apologetico*, c. d1r) in particolare

i *Trionfi* morali bellissimi, e utilissimi, massimamente gli quattro, della *Morte*, del *Tempo*, della *Castità*, e della *Divinità*, oltre *alcune altre rime Spirituali* (se ben poche) e *le Vergini*, che gl'impongono per dir così, *l'ultima corona in lode della Madonna Santissima*.

L'aretino compare nella rassegna anciniana dei «Poeti nostri volgari» che «più facciano al proposito» suo, subito dopo l'Alighieri. Giovenale non ne fa solo genericamente il nome, ma spiega con precisione di quali «fiori» petrarcheschi “l'ape” ha privilegiato il “profumo”: i *Trionfi*, in particolare quattro (evidentemente identificabili in quelli della *Pudicizia*, della *Morte* del *Tempo* e dell'*Eternità*), poche rime spirituali del Canzoniere (i *Rerum vulgarium fragmenta*) e soprattutto «le *Vergini*», ossia, ipotizzo con cautela, ma non senza ragione, tutte le strofe che compongono la canzone alla Vergine (RVF CCCLXVI), «l'ultima corona in lode della Madonna», dato che ciascuna di esse delinea un preciso aspetto della figura di Maria, nonché della teologia e della liturgia mariana, come suggerisce il primo verso di ogni stanza, con la ripresa anaforica del lemma «*Vergine*», abbinato ad aggettivi sempre diversi

- «*Vergine bella*, che di sol vestita», v. 1
- «*Vergine saggia*, [...]», v. 19

- «*Vergine pura*, d’ogni parte inter», v. 27
- «*Vergine santa*, d’ogni grazia piena», v. 40
- «*Vergine sola* al mondo, senza esempio», v. 53
- «*Vergine chiara* e stabile in eterno», v. 66 ...

oppure a differenti proposizioni

- «*Vergine*, quante lacrime ho già sparte», v. 79
- «*Vergine*, tale è terra e posto ha in doglia / Lo mio cor [...]», vv. 92 - 93
- «*Vergine*, in cui ho tutta mia speranza», v. 105...

che sottolineano un modo di porsi poeticamente in preghiera.

In tal senso, come è noto, «le *Vergini*» del Petrarca hanno fatto scuola a una schiera di poeti (tra cui lo stesso Giovenale e Cristoforo Castelletti⁷⁴, autore di una splendida «Canzon» a Maria, «di dolor nata»⁷⁵), ma hanno anche offerto altrettanti testi poetici ai musicisti. *Le Vergini* è il titolo con cui, nel 1554, uscivano a stampa – attesta Lorenzo Bianconi – dei *Madrigali* di Giovanni Animuccia, Filippo Del Monte e Alessandro Romano, «intessuti integralmente di testi del *Canzoniere*»⁷⁶.

A ben guardare, lo schema stesso del *Tempio armonico*, “fabbricato” per la Vergine da Ancina, sembrerebbe sviluppare, amplificandola in modo personalissimo, la lezione di Petrarca: ogni lauda è intitolata a un aspetto della figura di Maria, sia esso scritturale, storico o più in particolare teologico-dogmatico (Immacolato concepimento, Annunciazione, Visita a Santa Elisabetta, Parto verginale, Smarrimento e ritrovamento di Gesù nel Tempio, etc.), oppure liturgico⁷⁷, e la meditazione poetica si associa alla lode e alla preghiera, quasi sempre innescate da una immagine della Madonna immediatamente percepibile dalla pietà popolare, in quanto legata al nome di una chiesa reale, in qualche modo connessa al percorso biografico dell’autore e/o protagonista di qualche vicenda importante in quel momento storico.

Mi sembra che si configurino tutti gli elementi per pensare a una personalissima e complessa proliferazione dello schema *in nuce* già presente nella splendida canzone che sigilla i RVF.

Naturalmente la dichiarata predilezione per certi testi petrarcheschi non sbarra certo la capacità anciniana di ripescare altrove immagini molto delicate, come quella del “Vago augelletto” (RVF CCCLIII), ri-usandole⁷⁸ in modo nuovo, non ignorando altre fonti di sollecitazione della propria raffinata sensibilità spirituale (nel caso specifico il «digiuno augellin» della Colonna).

Gli oggetti della “lettura interiore” anciniana che diventa scrittura letteraria sono i più svariati, tanti quanti la vita gliene offre; si può trattare, per esempio, di

- un evento storico,

come la Lega dei Principi Cristiani contro i Turchi, sfociata poi nella vittoria di Lepanto (7 ottobre 1571), nella giovanile scrittura padovana, la *Nau-machia Christianorum Principum*, poemetto latino, edito nel 1566 e dedicato al Doge di Venezia, Girolamo Priuli⁷⁹; oppure di

- un’esperienza autobiografica,

come la fuga del “pellegrino” dall’onore-onere del “vescovado”⁸⁰, o anche gli anni di studio e docenza nell’Università piemontese. Non a caso sotto il titolo *De Academia Subalpina*, «due libri di eleganti esametri latini», spiega Damilano, editi a Mondovì nel 1565, Giovenale «esalta lo Studio di Mondovì e il suo [...] Corpo Accademico; celebra il Duca Emanuele Filiberto che ne fu l’autore», dando rilievo alle sue imprese belliche, elogiandone il figlio, Carlo Emanuele, e quindi dedicando «allo stesso Duca e ad altri Principi di casa Savoia» ben «sette odi latine», collocate in appendice all’opera, che si legge nel cod. Vallicelliano 0. 26, cc. 385⁸¹.

Oggetto della “lettura interiore” anciniana, che si traduce in scrittura poetica, può anche essere

- un testo letterario, in prosa o in versi, in greco, latino o volgare,
 - a. di materia sacra
 - (vd. gli innumerevoli testi scritturali, patristici e di letteratura cristiana in genere, così minuziosamente e fedelmente citati e/o messi a frutto, dei quali costantemente Ancina fornisce in margine riferimenti bibliografici precisi), oppure
 - b. di materia profana,
 - 1. classica
 - (la più costantemente citata, suppongo non a caso, sembra l’*Ars poetica* di Orazio, assai congeniale al suo modo di concepire il modo e il fine della poesia, un testo letto e commentato in ambito universitario dal suo docente di retorica nell’Università di

Mondovì, Giraldi Cinzio⁸²; ma non mancano altri esempi, come il Cicerone delle *Tusculane*⁸³, o addirittura il Menandro ripreso da S. Paolo Apostolo⁸⁴), ovvero

2. romanza

(dal citatissimo Jacopone a Dante, da Petrarca a Sannazaro, dalla Colonna a Tasso, Tansillo e tantissimi altri...),

oppure

- un semplice verso,

proprio come il petrarchesco “Vago augelletto che cantando vai”, *incipit* di un noto sonetto dei RVF (CCCLIII, v. 1) e di un testo poetico sicuramente anciniano, intitolato *Alla Madonna di Monte Fogliano in Toscana (Tempio armonico, p. 55)*.

In questa lirica, che a titolo esemplificativo provo ad analizzare, dal modello trecentesco sicuramente l’“ape” “raccolle” l’idea di rendere partecipe un uccellino del proprio dolore, nonché la consuetudine petrarchesca, evidenziata da Umberto Bosco nella sua notissima monografia sull’aretino⁸⁵, di denunciare con la *prolatio auctoris* la propria fonte di ispirazione. In questo caso si tratta di un avvio dal quale poi Ancina si distacca, mescolando forse nella memoria, e non credo proprio a caso, il «vago augelletto» con il «digiuno augellin» al quale Vittoria Colonna (“Qual digiuno augellin, che vede ed ode”) assimila il proprio «cor»: un «augellin» che “canta”, una volta che la mamma lo ha imboccato, come la poetessa, che dice di muovere la penna e scrivere le lodi del Signore, quasi senza avvedersene, mossa «da l’amore interno», quando il suo cuore è stato nutrito dal «divin Sole».

Nell’interrogarsi (v. 10),

che far mi deggio?

dopo aver confidato il proprio dolore all’«augellin», che a differenza di quello petrarchesco si limita a raccogliere la confessione di un tormento del quale non è accennata alcuna sua cognizione diretta, perché Giovenale non fa cenno a suoi «gravosi affanni» (cfr. RVF CCCLIII, v. 5), il poeta del *Tempio armonico* sembra avvertire ciò che al suo «gridar mercede» (v. 11) l’amore gli detta nel cuore (v. 12):

Così mi dett’amor, speranza e fede.

A questo punto (vv. 13-14) l'invito rivolto all'uccellino cambia tono:

Ritorn'adunque al tuo soave canto,
Vago augelletto, che volando vai!

Nelle strofe seguenti l'associazione «Dea del Paradiso» (v. 18), «*foglia*» (v. 20), «tuo Sacrato Tempio» (v. 22), spie linguistiche che legano i versi alla chiesa di Monte *Fogliano* («*foglia*»: parola-chiave), dedicata alla Vergine, denuncia lo sviluppo di una crescente conquista di pace, in una cornice identificabile col *locus amoenus* tradizionale («*ombra*», «*frondi*», «*rami*», «*foglia*»...), nella contemplazione di Maria, prima di entrare, con la gioia riconquistata che lo fa “cantare” («lieto», v. 22), nel tempio a lei consacrato.

Un “viaggio”, disegnato in otto terzine (che provocatoriamente rinviano alla *Comedia*), dal tormento del peccato alla pace del perdono attraverso la Vergine, ma anche dal desiderio di «sfogar l'interna doglia», come scrive Vittoria nell'esordio del suo Canzoniere (il v. 1 del sonetto proemiale recita: «Scrivo per *sfogar l'interna doglia*», dovuta alla morte dell'amato marito), alla scoperta della Luce attraverso l'amore, che si stacca progressivamente dalla dimensione umana e si proietta verso quella divina: è l'evolversi del petrarchismo spirituale della poetessa, che Giovenale cita esplicitamente come esempio, insieme ad altri, nel suo *Discorso apologetico* (c. d1r).

Componimento-chiave della svolta spirituale e poetica della Marchesana, mi piace ricordare, è lo splendido sonetto nel quale, come già in una gustosa prosa ottocentesca rilevava Bonaventura Zumbini, l'alba di Ischia, il «caro scoglio», diventa per Vittoria un' alba spirituale:

Quand'io dal caro scoglio *miro* intorno
La terra e 'l ciel *nella vermiglia aurora*,
[...]

[vv. 1-2]

S'erge il pensier col sole; ond'io ritorno
Al mio che 'l ciel di maggior luce onora,
E da quest'altro par ch'ad ora ad ora
Richiami l'alma al suo dolce soggiorno.

Per l'esempio d'Elia, non con l'ardente
Celeste carro, ma col proprio aurato
Venir se 'l finge l'amorosa mente,

*A cangiarne l'umil doglioso stato
 Con l'altro eterno; e in quel momento sente
 Lo spirito un raggio dell'ardor beato.*

[vv. 5-14]

L'«ape» industriosa, però, “mellifica” soprattutto, e in particolare nel *Tempio armonico*, trascrivendo in versi, quasi sempre di squisita fattura, a dispetto delle esibizioni di modestia non topica dell'autore⁸⁶, la propria lettura interiore di

- una immagine della Vergine,

osservata con gli occhi del cuore e della mente, cioè col forte ardore della sua “passione” per la “Donna del Cielo”⁸⁷ e con l'intelligenza dell'umanista-teologo, in un tempio reale («pietre» > «rime» > *Tempio*).

Risulta a questo punto evidentissimo l'originale ri-uso anciniiano dell'immagine petrarchesca dell'*ape*⁸⁸, divenuta topica.

Ma Giovenale, parlando di sé, nel *Discorso apologetico* (c. c3v), fa una ulteriore precisazione da non sottovalutare: la «pecchia industriosa» da «i più soavi e odorati fiori», ovvero «da diversi autori tutti buoni» va «raccogliendo [...] composizioni e stanze».

Infatti, in alcuni casi, Ancina ripropone testi lirici di altri da lui “raccolti”, non di rado deliziosi. Penso, per esempio, alla *Pia querela della Madre SS.^a per il Salvatore smarrito in Gierusalemme, e poi ritrovatolo nel Tempio* («con tre parti stese», *Tempio armonico*, p. 102 e sgg., musica di Dorizio Iso-relli⁸⁹), rinvenuta in una raccolta filippina del 1591⁹⁰, un umanissimo e dolce dialogo tra Maria, una mamma in pensiero per lo smarrimento del figlio

*Perché così facesti?
 (Disse al Figliuol la Madre)
 Ecco dolenti, e mesti
 Io co 'l tuo vecchio Padre
 Cercando in ogni parte
 Gimmo per ritrovarte.*

[*Pia querela*, cit., p. 102, *Prima parte*, prima strofa]

– *Ma dove fosti intanto
 Luce de gli occhi miei,
 Che con doglie, e con pianto
 Da noi cercato sei?
 [...]*

[ivi, p. 103, seconda strofa, da cantare con la *prima parte*]

e il piccolo Gesù, che l'ama tanto da non osare contraddirla in un momento di ansia

*Allor con gli occhi bassi
Giesù si mette in via,
Seguendo i lenti passi
Di Gioseffo e Maria
[...]*

[ivi, p. 104, terza parte]

È un testo dialogico che amplifica quella dimensione umana già implicitamente percepibile in un luogo della *Comedia* dantesca, che mediava con molta misura e altrettanta efficacia l'episodio evangelico riferito da Luca.

La «dolce» mamma, *exemplum* di mansuetudine per gli iracondi, nella terza cornice del *Purgatorio* (XV, 85-93), quella «donna» che preoccupata ritrova e “soavemente” rimprovera il Figlio nel tempio di Gerusalemme tra i dottori

Ivi mi parve in una visione
estatica di subito esser tratto,
e vedere in un tempio più persone,
ed una donna, in su l'entrar, con atto
dolce di madre dicer: «Figliuol mio,
perché hai tu così verso noi fatto?
Ecco, *dolenti*, lo tuo padre ed io
Ti cercavamo». [...]

quella donna è la stessa «Augusta» (*Par.* XXXII, 119), la stessa «Regina» (*Par.*, *passim*), la stessa «donna del ciel» (*Par.* XXIII, 105 e 128) del *Paradiso*. È colei, infatti,

che là su vince, come qua giù vinse
[*Par.* XXIII, 93]

che vince cioè lo splendore dei beati, come e perché in terra vinse ogni creatura per le virtù eccelse (tra le quali la dolce mitezza) ed è

[...] la faccia ch' a Cristo
più si somiglia [...]
[*Par.* XXXII, 84- 85]

non solo per la «chiarezza» [ivi, vv. 86-87], quella che l'Ottimo⁹¹ definiva la "virtù" dello "splendore" che

dispone la virtù visiva a poter vedere l'essenza divina, quanto è possibile a creatura vedere per grazia

ma anche perché, secondo il dogma della *Theotòkos*, ha generato la carne di Dio.

Confrontando filologicamente le terzine di *Purg.* XV (85-93) con la fonte biblica, Lc II, 48, emerge con chiarezza la qualità del ri-uso dantesco; il testo evangelico (materia storica) non è semplicemente parafrasato, come potrebbe sembrare a una lettura superficiale, in quanto Luca riferisce l'episodio facendo emergere (non dico dando risalto perché è noto che nei Vangeli la figura centrale è Cristo e quindi i riferimenti a Maria sono limitati all'essenziale, in funzione dello scopo canonico) lo *stupore* del ritrovamento e l'*angoscia* dello smarrimento:

et videntes admirati sunt
Et dixit mater eius ad illum
fili quid fecisti nobis sic
ecce pater tuus et ego dolentes
quaerebamus te

[Vulgata]

[Al vederlo restarono *stupiti* e sua madre gli disse : «Figlio, perché ci hai fatto così ? Ecco, tuo padre ed io, *angosciati*, ti cercavamo (*Bibbia di Gerusalemme*)»]

e il quesito della *mater* esprime più che un rimprovero un *desiderio di sapere*.

Dante conserva il senso della domanda, che fedelmente traduce in versi (*Purg.* XV, 89-92)

[...] «Figliuol mio,
perché hai tu così verso noi fatto?
Ecco, dolenti, lo tuo padre e io
ti cercavamo». [...]

osservando i termini nei quali storicamente l'episodio è stato tramandato dalla *Vulgata*, però amplifica la dimensione umana, in perfetta coerenza col pro-

prio discorso e il proprio scopo in quel preciso luogo del poema. Rispettando perfettamente la fonte, dà risalto al *modo di porgersi della «donna»*, con «atto / dolce di madre» (vv. 87-88), musicalmente enfatizzando l'aggettivo «dolce», attraverso l'*enjambement*, che, legandolo armonicamente al sostantivo «atto», lo colloca in posizione forte, all'inizio del verso.

Mi sembra evidente da questo piccolo "assaggio" che «le note umane e affettuose» della mariologia dantesca, da qualche critico disconosciute⁹², non solo non mancano, ma sono strettamente incardinate in quelle che «ne celebrano il merito teologico»: è ciò che nel *Tempio armonico* anche Ancina, nutrito alla scuola di Dante, sembra voler realizzare. Lo si può verificare esaminando i testi poetici, tenendo d'altra parte conto del posto di primo piano che Giovenale stesso, nel *Discorso apologetico* (c. d1r), assegna tra «i Poeti nostri volgari» proprio all'«Opra meravigliosa di Dante divisa in tre parti principali, Paradiso, Inferno e Purgatorio, ripiene d'altissima Teologia».

In questa ottica potremmo forse anche cogliere la raffinatezza della motivata ricerca e della conseguente incastonatura delle varie "pietre" nel *Tempio*: al Giovenale "raccoltore" non sfugge il profumo che emana da fiori delicati, di «diversi autori tutti buoni», che, presentati con i suoi, offrono nel complesso una composizione armonica delle note umane della Mamma (la «maternale dilezione», fatta di gioia, tenerezza..., ma anche ansia, angoscia, dolore...) e insieme quelle dogmatiche che «ne celebrano il merito teologico».

Anche nell'ambito della stessa lirica appena citata ("Perché così facesti?"), per esempio, la Madre esprime alla "luce dei suoi occhi", con dolce attaccamento materno, ansia, angoscia, smarrimento... chiede, interroga, vuol sapere... ma il contenuto di alcune delle sue domande di mano ancianiana secondo una tradizione orale filippina

Sei gito a rivedere
 Il tuo Real Palagio
 U' l'Angeliche schiere
 Ti seguono a bell'agio?
 [...]

[“Perché così facesti?”, *T. a.*, p. 103, terza strofa da cantare con la *prima parte*]

non lascia adito a dubbi: quella Mamma è la Madre umana di un bimbo che è Dio, la *Theotòkos*⁹³.

Si tratta di una considerazione che si arricchisce di interesse nel momento in cui viene recepita un'antica tradizione, trasmessa oralmente di genera-

zione in generazione nell'Oratorio napoletano, in base alla quale nella *PIA QUERELA DELLA MADRE* ("Perché così facesti?", cit.) la mano di Ancina si sarebbe sovrapposta a quella del Tasso, integrando il testo di Torquato con tre strofe (seconda, terza e quarta, cfr. *T. a.*, p. 103/2 e *infra*, pp. 37 e 39-40), aggiunte alla *prima parte* (prima strofa, cfr. *T. a.*, p. 102 e *infra*, p. 36).

Questa medesima tradizione, della quale sto cercando di valutare fondatezza e portata con opportune ricerche, a Tasso attribuisce anche la paternità di altri testi poetici del *Tempio armonico*, tra i quali per il momento mi limito a enunciare la *PIETOSA QUERELA DELLA BEATA VERGINE / per la dolorosa Circoncisione del Salvatorello Bambino* ("Ahi pargoletto infante, in cui m'affiso!", *T. a.*, p. 76, musica di Arnoldo Fiamengo) e la lirica intitolata *A SANTA MARIA DEL CARMINE* ("Alti sospir, che m'usciste dal petto", *T. a.*, p. 98, musica «D'Incerto»).

III. 2. La «maternale dilezione»

La delicatissima *humanitas* della *Theotòkos*, così sviluppata nella scrittura umanistica, è variamente attestata nel *Tempio armonico*, in una gamma che va dalla tenerezza dei vezzi madre-neonato alla interrogazione a Maria, «figlia del suo Figlio», per intenderci con le parole di Dante.

La tenerezza dei vezzi madre-neonato, della *mater lactans*, mi fa pensare in particolare al Sannazaro del *De partu* e al Pontano del *De laudibus*, ma anche a Vittoria Colonna o a Cristoforo Castelletti, a tutti quei poeti che hanno voluto evidenziare il contatto carnale gioioso Maria-Bambino.

Tra le liriche che si collocano in questo ambito in primo luogo vorrei segnalare quella che, per l'ardore che emana, non escludo possa essere di mano anciniana, quella che, per l'effetto sensoriale che in versi riesce a trasmettere, per l'efficacia del *movēre*, a mio avviso offusca tutte le altre: "Due rose il mammol mio" (*Tempio armonico*, p. 31)⁹⁴.

D'altra parte la mia impressione trova conferma nella stessa intitolazione con la quale Giovenale introduce questa esplosione di «maternale dilezione» (rubo le parole a un efficace oratore come Bernardino da Siena⁹⁵, ben presente alla mente di Ancina⁹⁶):

AMOROSI VEZZI MATERNI
DELLA BEATISSIMA VERGINE AL SALVATORELLO
BAMBINO NEL PRESEPIO

La lettura del testo, fin dal v. 1, comunica la sensazione di sentir parlare la Mamma,

Due rose il mammol mio porta nel viso

che con tenerezza e soprattutto gioia (vv. 3-4),

In cui mirando sol tutta mi sfaccio,
Gioisco, avampo, e ardo [...],

descrive la fisionomia del «mammol» (= bambolo)⁹⁷ suo, le «due rose» che «porta nel viso» (v. 1) e «gli occhi lucenti» (v. 5), la «boccuccia» di «corai» e «di fin'ostro» (v. 7), la «fronte», le «ciglia», la «pelle» e perfino il «Cheto e dolce anelar» (vv. 9-12), in versi che non escludono una memoria “risemantizzata” del codice petrarchesco (dal sonetto CCXLV dei RFV il poeta potrebbe aver raccolto qualche suggerimento lessicale: «Due rose», “paradiso», v. 1 e «viso», v. 8), ma soprattutto ricordano il tono e l’abilità descrittiva del Pontano di tante dolcissime Nenie e del *De laudibus*.

Si tratta di un rinvio provocato da vezzose alterazioni (mi riferisco a «boccuccia», ma anche a «mammol» = bambolo), che evocano uno dei più corposi tratti della saporosa scrittura latina di *Iovianus*, anche quando descrive il rapporto Maria-Neonato (penso in particolare ai deliziosi vv. 38-46 dell’*Hymnus ad divam Mariam*⁹⁸). Infatti, se Sannazaro nel *De partu* definisce il Bambino «*puer*», come Virgilio, Pontano invece in questo inno lo chiama «*parvulus infans*» e nelle nenie mostra una sapiente attenzione all’uso del diminutivo, «con la predilezione per certi suffissi (-*olus* e -*ulus*)»⁹⁹.

Nei versi successivi (vv. 13-24) della lirica del *Tempio armonico* la *Theotòkos* insieme alla gioia tradisce la pena per il destino («dura sorte») scelto «per Amor» da quel «Pargoletto Bambino», che è «uom vero e Iddio»: sembra proprio di intravedere la mano del Giovenale teologo, che tra le righe della poesia sa far emergere il mistero della Redenzione e la «potenza» dell’«Amore» divino («O potenza d’Amor quanto sei forte!»), con la naturalezza di una umanissima voce materna.

È una voce che visualizza il presepe in tutti i particolari: il neonato, «in strette fasce», «riposto in duro fieno», «giace» tra Maria e Giuseppe (la voce narrante dice «fra noi», v. 19) e “vagisce” «tra due giumenti».

Come «*Iumenta*», che alitando riscaldano il bambino appena nato, Iacopo Sannazaro, nei vv. 379-380 del Libro II del *De partu*, introduce quel «*bos*» e quell’«*asellus*», che riscattano i miti classici (il ratto di Europa e i riti dio-

nisiaci) in senso cristiano, due presenze, ricordo tra le righe, introdotte nel presepe non dai testi canonici, ma da quelli apocrifi¹⁰⁰. Dunque quel «*giuamenti*» del v. 11 potrebbe essere una spia linguistica che rinvia all’ottica mariana proposta da Sannazaro nel poemetto latino, che certamente Giovenale doveva aver gustato in lingua originale¹⁰¹.

Molto interessante, nell’ottica della «maternale dilezione» della *Theotokos*, mi sembra anche quella lauda intitolata *A Santa Maria del Parto* (*Tempio armonico*, p. 24), “Donna celeste, che di Dio sei Madre”, a Giovenale particolarmente cara¹⁰² e che potrebbe anche essere di mano anciniana (infatti c’è, secondo una consuetudine tipicamente sua¹⁰³, una parola-chiave, «*parto*», che rinvia al tempio al quale il testo poetico è dedicato).

La ripetizione anaforica del lemma «*Donna*» (che riecheggia numerosi *incipit* di *Rime* tassiane) apre ognuna delle quattro strofe di cinque versi; le ultime due propongono la tenerezza dell’abbraccio Madre-Neonato e il tema del *risus*, del sorriso del bimbo alla sua mamma¹⁰⁴, sia pure in una forma ruvida, di andamento rapido e di sapore popolare:

Donna, ch’avolgi dentro a le tue braccia
 Colui che tutto l’Universo abbraccia,
 Fatto bambino,
 E piccolino
 Lo stringi forte a te.

Donna in cui sono tai bellezze sparse,
 Che ’l Verbo eterno riguardoti, e arse,
 Ora ridendo
 Ti sta godendo:
 Felice dunque te!

Al teologo poeta di Maria, annoto per rilevare un’altra sfumatura, certo non poteva sfuggire un’altra linea poetica, fertile emulazione di una tendenza che, inaugurata dalla “*Vergen più che femina*” iacoponica¹⁰⁵, giunge fino al contemporaneo *Interrogatorio a Maria* di Giovanni Testori (1923-1993)¹⁰⁶, ma prende corpo, all’inizio del Quattrocento, in una splendida lauda, “*Di’, Maria dolce, con quanto disìo*”, del cardinale Giovanni Dominici¹⁰⁷, più noto come oppositore di Coluccio Salutati, nella polemica sugli *studia humanitatis* (vd. la sua *Lucula noctis*), che come delicato interprete della dolce umanità della “*Donna del Cielo*”. Una lauda che, quasi due secoli dopo (1599), viene ancora riecheggiata, nel contesto di un gruppo di liriche intitolate *A Santa Maria del Parto*, proprio nel *Tempio armonico* di Ancina¹⁰⁸.

Si tratta di una tradizione poetica che sicuramente Giovenale si sente in dovere di non tralasciare, in linea a quanto pare con una sensibilità diffusa anche al di fuori del territorio nazionale. Ho avuto infatti l'opportunità di trovarne riscontro, per fare un solo esempio, nella letteratura ungherese, nella scrittura di un cardinale, Péter Pázmány (1570-1637), molto più giovane di Ancina, ma non meno impegnato; gesuita, «educato su Cicerone, Livio, Seneca, le Sacre Scritture, i Padri della Chiesa»; potente scrittore e grande «rinnovatore della lingua ungherese»; umanista cristiano, ma soprattutto «un patriota ungherese», disposto a sacrificare la propria vita per la liberazione dell'Europa dal «giogo turco»¹⁰⁹.

Pázmány, definito «psicologo barocco, costruttore di cattedrali della parola», nel descrivere gli atteggiamenti, ma soprattutto nell'immaginare le parole di «Maria alla nascita di Cristo» («bimbo» e «Iddio»; «Figlio» e «Padre [...] Signore [...] Creatore»¹¹⁰) le attribuisce gesti (abbraccia il neonato, lo bacia, lo coccola con tenerezza), che caratterizzano, come altrove ho dimostrato¹¹¹, la lirica spirituale italiana, da Dominici a Sannazaro, dalla Colonna a Castelletti, ad Ancina¹¹², ma soprattutto le mette in bocca, nella forma interrogativa, quesiti (vuoi che ti allatti come madre o che ti adori come Dio?) nella sostanza e nell'intonazione analoghi a quelli che, nella stessa icastica forma interrogativa, alla Vergine rivolgeva Dominici, evidente fonte, a mio avviso, dell'iconografia poetica ri-usata anche nel *Tempio armonico*, per “affrescare” in versi *Santa Maria del Parto*¹¹³.

Non sempre la mano autoriale è quella di Ancina, non solo¹¹⁴, ma anche quando Giovenale si limita a “raccoliere” e sistemare in armonica composizione fiori seminati da altri, insieme a quelli germogliati dal suo amore interno, si avverte il singolare atteggiamento dell’“innamorato” di Maria, che vuole tenere in vita, e far “annusare” a tutti, i “profumi” dai quali l’“ape” è stata attirata.

Un modo di operare perfettamente coerente con quella esigenza sociale, o meglio evangelica, che sistematicamente i biografi hanno segnalato nella spiritualità di Giovenale, nel suo modo di essere fin da bambino: nella sua gioia¹¹⁵ della recita dell'ufficio mariano voleva coinvolgere i compagni di gioco, così da adulto per il medesimo scopo usa il verso e la musica.

In qualche caso, e non solo nel *Tempio armonico*, la «pecchia industriosa» raccoglie trasformando, nei cosiddetti “travestimenti” spirituali¹¹⁶, ma certo non si limita a questo; infatti Giovenale aggiunge anche molto di suo (vd. *Discorso apologetico*, c. c3v), “mellificando”, pur valendosi “del polline libato”, trascrivendo cioè nella sua scrittura letteraria, in prosa, ma so-

prattutto in versi, latini o volgari, la propria lettura interiore di qualcosa che lo fa vibrare dentro. Egli stesso sottolinea, in versi chiaramente programmatici, sistematicamente premessi a tutte e tre le parti (*basso, primo e secondo soprano*) del *Tempio armonico*, la priorità, rispetto a una vuota eleganza formale, della sostanza interiore, dalla quale sgorga la potenzialità del *movēre*.

IV. Il «semplicetto dir» e l'efficacia del *movēre*

Molto interessante, dal punto di vista programmatico, è quel componimento di 7 strofe di sei versi (aABBCC / dDEEFF / gGHHII / lLMMNN / oOPPQQ / rRSSTT / uUVVZZ), ai poeti mondani «Aristarchi» «Censori», che compare puntualmente in tutti e tre i fascicoli del *Tempio armonico* (*parte del basso, del primo soprano e del secondo soprano*).

Anche qui, come di consueto nella scrittura in prosa che introduce la raccolta ancianiana, compaiono in margine annotazioni, che rinviano alle fonti di ispirazione («*Isaia 55*» e Agostino, «*De Doctr. Christ.*, lib. 4, cap. xi»), consentendo al volenteroso lettore di valutare filologicamente il rapporto con esse.

Se leggiamo, infatti, *Isaia 55, 2*

*Quare appenditis argentum non in panibus,
Et laborem vestrum non in saturitate?
[Perché spendere denaro per ciò che non è pane
il vostro patrimonio per ciò che non sazia?]*

troviamo il concetto che ha ispirato i versi della prima strofa, tradito dalle scelte lessicali (*pane, non sazia*):

D'Argento e di fin'Oro.
Con Gemme posseder ricco Tesoro,
Senz'aver pan, che ci mantiene in vita.
Ditemi voi, che giova? e che n'aita?
A che vostra fatica, e vostro stento,
Se non sazia, e non tiene 'l cor contento?

Nella seconda stanza è espresso un concetto simile, con analogia tecnica e variazione di immagini: che vantaggio potrei avere da una chiave d'oro che non apre le porte? quale danno da una di umile materia (legno o ferro), se però prima o poi riesce ad aprire?

Nella terza strofa sono evocati gli stessi poeti segnalati come modelli nel

Discorso apologetico firmato da Ancina (ulteriore prova a carico della paternità di questi versi), Tasso, Tansillo... il «leggiadro Tosco» e chi lo ha superato o lo ha eguagliato (Petrarca e i petrarchisti degni di tal nome). A che «mi giova», spiega il poeta, «agguagliar» (v. 14) questi grandi, se alla perfezione esteriore non corrisponde una sostanza interiore («S'io non ardo, e sfavillo», v. 1, dice con una endiadi petrarchistica diffusissima, e tipica del Tasso delle *Rime*).

Nella sua ottica, infatti, ciò che conta non è l'eleganza della forma («stil polito e terso», v. 21, «ornate rime altere, e nove», v. 26), ma l'effetto spirituale che sortisce («pur ch'a Dio torni 'l peccator converso», v. 22). La validità dello stile, anche se è «semplicetto dir», risiede nella potenzialità di diffondere il «celeste Amore» (vv. 19-22).

Sono queste le sole lodi che la Vergine può gradire. È questa l'ottica filippina: spesso Filippo invitava i suoi figli a distogliere il cuore dalla gloria personale, infatti desiderava che anche la predica si configurasse come ascolto dello Spirito nel cuore e comunicazione agli altri, in forma semplice, non preparata, della propria lettura interiore. È questo che mette Ancina in difficoltà a Napoli, laddove il pubblico richiedeva maggiore elaborazione, laddove Giovenale istituisce l'«Oratorio dei Principi».

Questi versi, evidentemente programmatici, sono preceduti (in tutti e tre i fascicoli del *Tempio*) da un sonetto (ABBA / ABBA / CDC / DCD) *A' Divo-
ti, pii e religiosi poeti moderni, troppo sottili, esquisiti, e scropolosi*:

*Parrà forse ad alcun, ch' in lodar quella
Alta REGINA indegno sia 'l mio stile,
Come chi sopra ogn'altra è più gentile
Saggia, santa, benigna, onesta, e bella.*

Non nego io ciò; ma pur non temo, ch'ella
Abbi a schivo il parlar mio tanto umile,
Perché più accetta 'l cor, che 'l dir sottile
La sua **Bontà**, di cui ciascun favella.

Ben so che questa, ov'ogni mente aspira,
È cosa da stancar' Atene, Arpino,
Mantova, e Smirna, e l'una e l'altra lira.

*Lingua mortale al suo stato Divino
Giunger non può, ch'a tal grado la tira
D'esser **Madre di Dio l'alto destino.***

È il travestimento di un sonetto del Petrarca con il medesimo *incipit* (RVF CCXLVII), dal quale, come ho evidenziato attraverso il corsivo, vengono prelevati concetti, parole o interi versi, alcuni fedelmente (vv. 1, 10-11), altri con leggere, ma non insignificanti variazioni (nel v. 4, per esempio, il petrarchesco «*Santa, saggia, leggiadra, onesta e bella.*» diventa «*Saggia, santa, benigna, onesta, e bella*»; nel verso 12, l'aggettivo «*divino*», attributo di Laura, diventa «*Divino*», riferito alla Vergine).

Nell'insieme, però, dal confronto dei testi emerge una differente finalità, perché se al più antico poeta premeva sottolineare che le sue lodi di Laura («**facendo** lei sovr'ogni altra gentile», v. 3) non erano eccessive (come attesta la scelta dell'aggettivo «errante» [= bugiardo], riferito a «stile», v. 2: «ch'i' adoro in terra *errante* sia 'l mio stile»), a Giovenale, che certamente è l'autore del "travestimento", sta invece a cuore evidenziare l'inadeguatezza di ogni tipo di stile, del suo in particolare (infatti usa l'aggettivo «indegno»), e la benignità («benigna», v. 4, «Bontà», v. 8) della «Regina», realmente superiore a tutte le altre («sovrà ogn'altra è più gentile», v. 3) e "Divina", in senso letterale, in quanto *Theotòkos* (vv. 12-14).

Nel sonetto "travestito" non compaiono annotazioni in margine, ma c'è una evidente dichiarazione di poetica: Ancina, qui come altrove (nel *Discorso apologetico*, c. c2v-c3r, per esempio, laddove enuncia la triplice distinzione di stili, «alto», «mezzano» e «dozzinale, semplice») esibisce modestia non topica, anche se supportata dal codice petrarchesco, definendo la qualità del proprio «stile», «tanto umile», «indegno» dell'«Alta Regina», ma compensato dalla sincerità del cuore che lo ispira.

Comportamento analogo a quello di Cristoforo Castelletti, quando dedica in versi le sue rime al Ruis. Nel sonetto del *Tempio armonico*, però, è specificato (con i vv. 9-14, "raccolti" con le debite variazioni dal modello trecentesco) che nessun tipo di «lira», nessuna «lingua mortale» può essere degna dello «stato *Divino*» della «Madre di Dio»: originalità nel ri-uso del topos della "falsa modestia" e dei versi del Petrarca, nei quali Giovenale individua un valido strumento per esprimere in modo adeguato le proprie scelte.

Quanto all'una e l'altra «lira», è chiaro che Ancina, con la fedele ripresa dei versi dell'aretino, intende fare riferimento alla tradizione classica, greca («Atene» e «Smirna») e latina («Arpino» e «Mantova»), non genericamente, ma specificamente in prosa e in versi, giacché Arpino rinvia all'arpinate Cicerone, per gli umanisti modello della prosa latina, e Mantova al mantovano Virgilio, modello della lirica.

Infatti, nei vv. 10 e 11, non solo lo schema di abbinamento in coppia del-

le città, che hanno visto la nascita di protagonisti rispettivamente della letteratura latina e greca, è alternato («Atene, Arpino», v. 10 = Demostene e Cicerone; «Mantova, e Smirna», v. 11 = Virgilio e Omero), ma, non a caso, segue anche una specificazione: «l'una e l'altra lira» (v. 11 = Orazio e Pindaro poeti lirici, come suggeriva Lodovico Castelvetro, nella sua *Esposizione dei versi petrarcheschi*).

Di Cicerone, in particolare, Ancina esalta la feconda eloquenza, nella dedicatoria al cardinale di Como, che segue i versi nella *parte del basso* (cc. a3rv-a4rv): ulteriore prova a carico della paternità anciniana del “travestimento” che stiamo considerando e implicitamente anche delle strofe, che lo seguono con lo scopo di aggiungere ulteriori specificazioni programmatiche, rivolgendosi però ai «rigorosi Aristarchi, e severi Censori».

La Dedicata «ALL'ILLUSTRISS.º ET REVER.º / SIGNOR MIO, ET PADRONE / COLENDISSIMO / IL SIG. CARDINAL DI COMO», firmata da Giovenale Ancina, è datata «di 25 di Giugno M. D. XCIX».

In margine compaiono annotazioni che rinviano alle fonti bibliche [qui *Psal.* 117 e 83, *Gen* 15 e 28, *Esd.* 3 e 6, *Iudc* 3, *Matth.* 5], trascritte in latino, ispiratrici di ciò che nel testo si dice.¹¹⁷

Gli inserti in latino, tipici dell'ibridismo latino-volgare, che Migliorini¹¹⁸ ha evidenziato nella lingua del Quattrocento, costituiscono una peculiarità dello stile anciniano.

Si tratta di un *modus loquendi* che connota anche le *Prediche volgari* di Bernardino da Siena, uno dei modelli di Giovenale. Solo che l'Albizzeschi, rivolgendosi a un pubblico eterogeneo, cita in latino, ma subito traduce, mentre Giovenale qui non ne ha bisogno, perché si rivolge a un cardinale.

In questa dedicatoria Ancina spiega dove, quando e come aveva preso il coraggio di svelare il disegno, «già di molt'anni conceputo» (c. a3r), del *Tempio armonico*, elargendo quindi utili elementi cronologici relativi alla gestazione e alle circostanze di edizione.

Egli era nella piccola sede oratoriana di S. Angelo, vicino Frascati, laddove soggiornava in quel momento il cardinale, nella sua amenissima «Villa Comana», nel settembre del 1598, quando avevano luogo le celebrazioni dell'«Ottava della Natività della B. Vergine», 8 giorni di celebrazioni, dopo l'8 settembre.

L'«ultimo giorno solenne» [cioè il 16 settembre] Ancina aveva celebrato «all'altare del Santissimo Rosario» della «Cat[t]edral Tusculana, Titolo» del card. Di Como (*ibid.*).

Più avanti comprendiamo cosa vuol dire con «Titolo», quando confessa di

essere venuto a conoscenza di qualcosa che prima ignorava: il cardinale «per rin[n]ovar l'antica sua Cat[t]edrale con maggior decoro e splendore» aveva fabbricato «da fondamenti una Chiesa» (ivi, c. a3v), avendo «gran zelo per il culto Divino» e soprattutto «singolar divozione» per la «Madonna Santissima» (*ibid.*). Perciò Giovanni Giovenale lo ritiene la persona più adatta, col suo «potente, e benigno favore», a «promuover l'opra del nuovo Tempio [quello armonico] a sì gran Maestà di Lei [Maria] meritamente dedicato, e consecrato, benché di gran lunga inferiore, e a tanta Altezza dispari» (ivi, c. a4r).

Inoltre, terminata la celebrazione, il cardinale lo aveva invitato a pranzo, e dopo, secondo una consuetudine tipicamente umanistica, si era discusso di vari argomenti di materia sacra, teologica, morale; quindi l'ospite «per ultimo compimento volse che si cantassero alcune Laudi spirituali, come per saggio del Tempio Armonico».

Così Giovenale era stato invogliato a svelare apertamente il suo «disegno» di riforma dei «canti secolari vani, profani, lascivi, e disonesti, tramutandoli in divoti, onesti, e spirituali», a lungo meditato (ivi, c. a3v). Dettagli più precisi in merito emergono dalla Lettera al Brisighella, «Mastro del sacro Palazzo» (*Tempio armonico, parte del basso*, c. b2v), laddove Ancina afferma di aver cominciato a «ordire» «quell'Opra Armonica Maggiore», della quale il *Tempio armonico* alla «Regina del Cielo» non sarebbe stato che «la Prima parte, e come Preludio», già «fin dall'anno Santo» giubilare «passato 1575 e in progresso di 24 anni seguenti di mano in mano venuta tessendosi a poco a poco, se ben con molte, e lunghe intermissioni elaborata».

L'incoraggiamento del cardinal di Como consolida il progetto, finalizzato alla «maggior gloria di Dio, con ristoro, e comune edificazione de' buoni, tementi Dio, Religiosi, e pii e a salute di molte anime disviate, pericolose di rovinarsi, e andar di lungo in estrema perdizione» (cfr. Dedicà al Cardinal di Como, c. a4r).

Giovenale offre qui anche uno spiraglio relativo a uno dei luoghi di composizione e gli piace, afferma, operare una «bella metamorfose» (*ibid.*):

che ne' luoghi più deliziosi e celebri de gli antichi Romani, profanati da gl'Idoli, e dalla feconda eloquenza di Cicerone per le Questioni sue Tuscolane, tanto nobilitati, in quegli stessi dal chiarissimo lume, e vivo splendore della luce di Cristo cacciate via le folte tenebre degli errori, mirabilmente illustrati, e santificati in vece [sic] d'amari, e velenosi frutti di vita, mentre da diversi sottili, e pellegrini ingegni vi si compongono devote laudi spirituali, che per industria, e opra di valenti Musicisti poi si sentono rimbombar d'ogni intorno, con graziosa, e soave armonia di Paradiso [...].

infatti definisce le Laudi del suo *Tempio*

primizie di frutti nati in buona parte, e maturatisi in quelle apriche piag-
gie [sic], e ameni colli Tusculani

Nella Dedicà alla Colonna (cc. †2v-3r) spiega invece dove, come e quan-
do gli «*venne in cuore la fabrica*» del suo «Tempio Armonico», «da conse-
crarsi alla Beatissima Vergine», con «voto espresso di doverlo spedire quan-
to prima» possibile e col «pensiero di produrlo fuori in luce» sotto la «sicu-
ra protezione e il benigno favore» di Geronima.

Infatti ricorda quando

[...] essendo [...] gito da Napoli a Monte Vergine per fornir' un voto
in quella santa Casa, e ivi adorar la sacra, e stupenda immagine ritrat-
ta al vivo di quella Gran Regina del Cielo trasportatavi da Costantino-
poli, conforme all'istoria nobilissima, e antica tradizione,

mentre stava godendo

del profondo silenzio, e dell'alta contemplazione delle Bellezze Cele-
sti in sì rimota, e tranquilla solitudine, eccitato per intervalli vicende-
volmente dalla dolcissima salmodia, e Angelico concerto di quei Re-
verendi Padri, buoni servi di Dio, e cari figli del Beato Goglielmo da
Vercelli, fondator dell'Ordine,

e suo «compaesano», gli «*venne in cuore la fabrica*» del suo «*Tempio Ar-
monico da consecrarsi alla Beatissima Vergine.*».

V. Una storia d'amore: la «fiamma» che «infiamma» il cuore di Ancina

La “Donna del Cielo” è anche la Donna, l'unica, amata dal poeta, che tra-
sforma, secondo la lezione del petrarchismo spirituale (dalla Colonna al
Fiamma)¹¹⁹, il codice petrarchesco d'amore in un linguaggio dell'amore pro-
prio per Maria.

Singolare è appunto il modo in cui questa “passione” trova voce poetica, ma
ancor più singolare mi sembra la descrizione che un biografo antico, il Lom-
bardo¹²⁰, propone di questa “storia sentimentale”, analoga all'autobiografia sen-
timentale di Sincero (= Sannazaro) nella prosa VII dell'*Arcadia*, analoga a quel-
la di Tirsi > Credulo nella *Amarilli*, pastorale di Cristoforo Castelletti.

Come quello di Sincero e Tirsi, l'amore-passione di Giovanni Giovenale è nato negli anni della fanciullezza ed è cresciuto col crescere degli anni.

Ma la «fiamma» che lo fa ardere

All'or ch'io penso a voi Vergine bella,
Nasce nel petto mio cotanta *fiamma*,
Ch'uomo non so chi più di me s'*infiamma*.¹²¹

“non lo brucia” come quella della “candela” (alludo alla nota storia del topos, di matrice classica, divenuta canonica dal Petrarca in poi e variamente ri-usata in età umanistico-rinascimentale, che visualizza il danno estremo a cui conduce la passione amorosa¹²²), perché l'amore che egli ripetutamente invoca e canta, quello che alimenta e gestisce la sua vena poetica e la sua vita, non è passione per una figura femminile come le altre, ma per Maria, e ha tutti i toni del *Paradiso* dantesco.

Mi riferisco in particolare a quei versi ai quali la «*fiamma*», che «*infiamma*» il cuore del poeta, sembrano non casualmente rinviare, attraverso evidenti spie linguistiche:

per l'*animo* che 'n fin di fuor s'*infiamma*;
ciascun di quei candori in su si stese
con la sua *fiamma*, sì che l'*alto affetto*
ch'elli avieno a *Maria* mi fu palese
[Par. XXIII, 123-126]

Si ha la netta sensazione che Giovenale, assiduo lettore di Dante, voglia assimilare l'intensità del suo amore per la “Donna del cielo” («*l'alto affetto*» «*a Maria*») a quello che per lei mostrano tutti quegli spiriti che, nel canto della *Comedia*, con le loro *fiamme* si protendono, accompagnando l'ascensione della Vergine, quasi “lattanti verso la madre”, spiega l'Alighieri, con una similitudine che esprime con note umane tenerissime la qualità del loro ansioso affetto:

[...] come *fantolin* [lattante] che 'n ver la mamma
tende le braccia, poi che 'l latte prese
[Par. XXIII, 121-122]¹²³

Gli effetti della passione cantata da Ancina non sono dunque quelli tipici della lirica d'amore; non hanno il tipico carattere dell'instabilità e della precarietà che solitamente connota i “van” pensieri della “follia” amorosa.

Eloquenti in tal senso sono tanti versi, in particolare quelli intitolati esplicitamente al *Pensare spesso, e cantar della Beatissima Vergine* (T. a., p. 96, vv. 4-6):

E nel *cantar* di voi lucida stella,
 Sì gran *dolcezza* 'l cor dal canto elice,
 Ch' *uomo* non è, chi è più di me *beato*.

o al *SERVIR PURAMENTE ALLA MDESIMA* (T. a., p. 97, vv. 1-3):

Mentre ch'io *servo a voi, Vergine bella*
 Vive quest' *alma un sì tranquillo stato*
 Ch' *uomo* non so, chi più di me *felice*.¹²⁴

Come Sincero (= Sannazaro), esule in Arcadia, nel suo viaggio immaginario vede ovunque, e traduce in scrittura letteraria, immagini che rinviano provocatoriamente all'amata, così Giovenale, nel viaggio reale della vita, legge con gli occhi dell'anima e della mente, e traduce in poesia, tutte le immagini della Vergine, siano esse affreschi o mosaici, onorate nei templi, più o meno conosciuti, ma sempre reali, dei quali si trova riscontro nella sua esperienza biografica: un originalissimo parco letterario italiano, esplorato in chiave soggettiva.

VI. La «pecchia industriosa» e il ridicolo topolino partorito dalla montagna

Quanto al confronto della «pecchia industriosa» col ridicolo topolino partorito dalla montagna è Giovenale stesso a indirizzare il suo lettore attento.

Sia in prosa che in versi Ancina non solo delinea con precisione la propria fisionomia di poeta e raccoglitore, le proprie competenze letterarie, teologiche e musicali, le proprie scelte stilistiche, le proprie letture, le circostanze, i tempi e i luoghi, nonché le finalità della propria scrittura, ma tiene a prendere ripetutamente le distanze dai censori, «Aristarchi», severi e incompetenti giudici, che, nell'impegnativo *Discorso apologetico* (c. c4r), citando e commentando testualmente Orazio (*Ars poetica*, v. 139)

onde ben scrisse già di questi tali **Orazio** nella *Poetica*, che a punto a punto sarebbe il ben veder, **Dal partorir de' Monti uscirne un Topo; Parturiunt Montes, nascetur ridiculus Mus [...]**

egli assimila al ridicolo topolino partorito dalla montagna, oggetto, come è noto, di una eloquente favoletta di Fedro, la n. 72, intitolata appunto *Mons parturiens*¹²⁵:

*Mons parturibat, gemitus inmanens ciens;
eratque in terris maxima expectatio.
at ille murem peperit. Hoc scriptum est tibi,
qui, magna cum minaris, extricas nihil.*

[E tutta la montagna si sgravava
gemendo alto: attesa sopra il mondo.
E partorì: il topo. (A te l'ho scritto,
tu che minacci grande e spremi il niente)]

È proprio questo che Giovenale intende dire per connotare i suoi censori, citando in latino il venosino e spiegandolo in volgare con Petrarca, «il gentilissimo Poeta nostro Toscano Prencipe», che «molto leggiadramente disse: *Tal par gran meraviglia e poi si sprezza*» (*Discorso apologetico*, c. c4r).

È comunque opportuno precisare che, per le fonti profane alle quali rinvia (Orazio e Petrarca in questo caso), Ancina lascia al lettore l'ardua fatica di rinvenire il luogo preciso del riferimento, che è invece puntualmente annotato nei dettagli, in margine, per le fonti scritturali, patristiche, scolastiche e di letteratura cristiana in generale.

Esplicitamente Giovenale si dichiara disponibile al lettore onesto e pio, dal quale accetta anche le critiche costruttive e al quale spiega le proprie scelte, ma altrettanto chiaramente e con rigorosa fermezza respinge il censore maligno e incompetente: a entrambi ripetutamente si rivolge negli scritti introduttivi del *Tempio armonico*, sia in prosa che in versi.

Mi limito qui, per il momento, ad analizzare quei tre distici in volgare allegati alle parti del *basso* e del *primo soprano* (sostituiti da un sonetto alla Colonna, "Spirto divin [...]"), nella *parte del secondo soprano*, perché esemplificano un altro modo di ri-usare le fonti.

Si tratta di tre gruppi di versi, che ritengo scritti da Ancina, per vari indizi; seguiti da un distico latino, che è trascrizione fedele dal *Psalmus* 140 (141), 5, come si legge nella *Clementina* [nella *Bibbia di Gerusalemme*, dalla quale trascrivo la traduzione, corrisponde al *Salmo* 141 (140)] ed è segnalato in margine [«*Psal. 140*»]:

*Corripiet me iustus in misericordia, et increpabit me:
oleum autem peccatoris non impinguet caput meum.*

[Vulg]

[Mi percuota il giusto e il fedele mi rimproveri,
ma l'olio dell'empio non profumi il mio capo (*Ger*)]

I tre gruppi di distici in volgare, che precedono il Salmo, sono rispettivamente indirizzati al *Detrattore*, invidioso e mordace, e al *Censore*, frettoloso e incauto, che non hanno alcuna incidenza sull'autore, e quindi al *Correttore* benigno e sincero, il cui intervento positivo è bene accetto, anzi dà gioia.

Nei versi

All'invidioso, e mordace Detrattore

Guardim'Iddio dal mal'oprar, che cocemi:
Ch' *il tuo morder m'è gioco, e nulla nocemi.*

l'invocazione a Dio di guardarlo da azioni inique sembra suggerita al poeta dal versetto precedente dello stesso Salmo (preghiera a Dio di non lasciarsi coinvolgere dai peccatori nel compiere azioni inique), quasi tradotto con minime variazioni, con l'introduzione di un adattamento *ad personam*: gli attacchi non provocano danno, ma fanno gioco.

Nei due versi indirizzati

Al troppo ardito, pronto e precipitoso Censore

Leggi prima, odi 'l canto, e poi ne giudica:
Che l'altrui biasimo al fin non mi pregiudica

all'invito a non giudicare a priori, senza aver prima letto e ascoltato, segue nuovamente una dichiarazione di noncuranza dell'altrui biasimo.

Molto diverso è il tono dei versi rivolti

All'amorevole, sincero e benigno Correttore

S'ardi di Carità, scopri 'l mio errore:
Che di gioia empiro[m]mi e l'alma, e 'l core.

L'annotazione che anche qui segnala con precisione, in margine, alla fonte scritturale è tipica del *modus scribendi* di Ancina; lo dimostrano in particolare gli scritti in prosa volgare di carattere dedicatorio o apologetico o programmatico, che accompagnano, introducendole, le tre parti (*basso, primo e secondo soprano*) del *Tempio* stesso, e quindi conforta la tesi della paternità

di questi distici in volgare, scritti sul modello non solo formale, ma anche tematico, dei versetti dei Salmi, ma anche sintonizzati sulla linea delle dichiarazioni programmatiche tipiche dell'età controriformistica.

Una spia linguistica di tale sintonia si può ravvisare nella scelta dei termini che connotano i «censori» come «severi *Aristarchi*». «Maestri *Aristarchi*», che «sentono la puzza in fin nel vetro», Castelletti definisce, nel prologo programmatico della sua prima commedia (*I torti amorosi*, 1581), quei «dotti senz'arte» che presumono di giudicare senza avere alcuna competenza di poesia, contro i quali non è il solo a scagliarsi in questo periodo.

Anche il desiderio di giovare provocando gioia, professato da Ancina, è analogo alla volontà di *docēre delectando*, mescolando *utile dulci*, professata da Castelletti, recuperando Orazio (già il venosino, credo sia giusto ricordare, nella *Poetica*, 450, parlava di *Aristarchi*, ma in una accezione differente, non negativa).

VII. “Donne” e “femine”, allegoria e realtà

Dagli scritti volgari, in prosa e in versi, allegati al *Tempio armonico*, emergono una evidente capacità e una volontà di tradurre allegoricamente le argomentazioni alle quali Giovenale intende dare rilievo plastico in immagini visive, non solo la «**pecchia** industriosa» e il «**topo**» partorito dalla montagna, ma anche i

- **piccoli Pigmei**

contrapposti ai

- **Giganti,**

ovvero ai

- **Talenti grandi**

(*Discorso apologetico*, c. c2r), oppure quelle

- **due piccole monete, *duo æra minuta***

[«*Luc. 21*», annota Ancina in margine, rinviando all'obolo della vedova, “due spiccioli”, che valgono più delle ricche offerte di altri, perché sono tutto ciò

che ha] identificate con «la **Musica**, e la **Poesia volgare, e latina**, e più quella che questa, o pur' l'una e l'altra del pari» (*Discorso apologetico, ibid.*), o ancora quella

- **Sirena Napolitana**

(Lettera «Al R.^o in CRISTO Padre mio osserv.^o / IL P. M. GIO: MARIA DA BRISIGHELLA DELL'ORDINE DE' PREDICATORI, // *Ma[e]stro del Sacro Palazzo meritissimo*», *Tempio armonico, parte del basso*, cc. b1r-b3v [b3r]), la tredicenne di origine spagnola, **Giovannella Sancia** (cfr. Dedicatoria a Suor Orsola, c. †6r), molto brava e nota a Napoli,

- **vaga angioletta**

appellativo col quale una canzonetta dell'epoca, non posteriore al 1581, connotava la figura della «**seduttrice canora**»¹²⁶, ovvero una delle

- **empie, e vezzose Sirene del Mare**

(Lettera al Brisighella, c. b1r), trasformatasi, grazie a Giovenale, in

- **Angioletta del cielo**

(ivi, c. b3v).

Evidente mi sembra qui una raffinatezza che col “travestimento” spirituale dell'aggettivo («*vaga Angioletta*» > «*nuova Angioletta del cielo*»), connota la “insperata metamorfose” biografica della donna reale, narrata e portata come esempio da Ancina (*ibid.*):

dì e notte altro non cantava suonando che devote, e pie Laudi spirituali volgari, e Latine con sì gentil maniera, con tanta leggiadria, e dolcezza, che più presto pareva udirsi una *nuova Angioletta del cielo*

Metamorfosi reale esibita come emblema di una metamorfosi ideale, promossa da Giovenale col *Tempio armonico*, allo scopo di combattere «**l'umana Sensualità deliciosa**», a sua volta icasticamente visualizzata con una imponente figura femminile (ivi, c. b1r), la

- **gran Meretrice sfacciata**

dell' *Apocalisse* («*Apocal. cap. 17*», si legge in margine), che porge maliziosamente a chiunque ne voglia, in una

- **coppa d'oro**

ovvero «nel **soave concerto della Musica**», un

- **dolce apparente veleno**

«tratto dalle *vane, lascive, e disoneste parole*»:

Nella sacra *Apocalisse* leggiamo l'orrenda visione di quella **gran Meretrice sfacciata** sedente sopra la bestia di sette capi, e dieci corna, ornata di porpora, di grana, d'oro, di gemme, e di perle, con **coppa d'oro** in mano colma di nefanda abominazione, e di sporchezza della sua fornicazione. Parmi, s'io non erro (rimettendomi però sempre a miglior giudizio), che ci si possa **rapresentar'** in questa mostruosa donna l'**umana Sensualità deliziosa**, che in vece della ragione comandi, signoreggi, e trionfi: e questa stessa **quasi in coppa d'oro nel soave concerto della Musica** va porgendo a chiunque ne vuole *un dolce apparente veleno* tratto dalle *vane, lascive, e disoneste parole*

Ne consegua che «chi più avidamente ne beve», molto spesso inavvedutamente e «dolcemente» è «portato alla morte».

Tra le righe dei testi introduttivi del *Tempio armonico* si coglie anche un'altra vistosa presenza femminile: quella delle **destinatari del messaggio** anziano.

Proprio come Boccaccio, anche se in modo assai diverso, Giovenale dirige, in particolare e vistosamente, a delle Donne nobili (non solo nel sangue, ma soprattutto nell'animo) il proprio *corpus* laudistico mariano, allo scopo di utilizzare in modo costruttivo anche il tempo dello svago, con la musica e il canto.

Infatti, se è vero che la sua raccolta è destinata sicuramente al clero cristiano, e in particolare all'Oratorio filippino, come strumento di promozione di gioia educativa e «onesta ricreazione» (cfr. Lettera al Velli, c. b4v), è pure innegabile la differenza evidente tra i testi introduttivi indirizzati a figure maschili specifiche¹²⁷ e quelli diretti alle particolari Donne alle quali mi riferisco.

Si ha l'impressione di fondo che in quelli rivolti agli uomini, ossia

- il Cardinal di Como,
- il Brisighella, Maestro del Sacro Palazzo,
- il Padre Generale della Congregazione dell'Oratorio, Angelo Velli,

personalità alle quali dà conto del suo lavoro, nella *parte del basso*, prevalga il contenuto argomentativo, apologetico o programmatico.

In quelli destinati alle donne, invece, sembra risaltare in primo piano la volontà di affidare loro la promozione pratica dell'opera.

Si rivolge a **Geronima Colonna**, perché si augura che facendo suonare e cantare le laudi nella propria casa possa giovare alla sua famiglia (in particolare **alle sue figlie**) e a quella di «**altre Donne Grandi, e Titolate di Napoli**», che vorranno seguire il suo esempio (vd. la Dedicà a Geronima, cc. †3r-v).

«Alla molto **Rev.^a in Cristo Sorella Oss.^a / LA MADRE SUOR ORSOLA / BENINCASA** // Fondatrice del Sacro Monastero della Conce(z)- / zione nel Monte di S. Martino di Napoli», con la quale, a giudicare dalle biografie, aveva un particolare rapporto di guida spirituale, raccomanda di impegnarsi **con le sue suore** nel canto laudistico, magari accompagnato dal “dolce tocco” «della Lira» di Tommaso Palmieri, loro «vicino», «per maggior soddisfazione», con più devozione e fervore, imitando il delizioso esempio dell'«Angioletta del cielo», che ella ben conosce (ivi, c. †6v).

«ALL'ILL.^a ET ECCELL.^a S.^a / **DONNA CORNELIA CESI / GAETANA / DUCHESSA DI CERI**» (*Tempio armonico, parte del primo soprano*, cc. aa3r-aa3v) porge le sue «primizie» per darle la possibilità di godere, insieme alle sue figlie, di una «spiritual recreazione», alimentando il suo piccolo «Oratorio» domestico con lettura e canto laudistico.

A tutte offre una *relaxatio* gioiosa, ma spiritualmente costruttiva, mescolando orazianamente l'utile al dolce, da buon umanista cristiano del tardo Rinascimento.

Maria Cicala

Note

¹ Nel licenziare queste pagine vorrei ringraziare la Confederazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri, nella persona del Procuratore Generale, P. Edoardo Aldo Cerrato, che mi ha offerto l'occasione di dare forma pubblica alle mie riflessioni, presentandole in un contesto a me caro come la Vallicella di Roma, nella cui chiesa visivamente si fondono immagini e segni di molti miei interessi scientifici, nell'ambito del rapporto memoria biblica-letteratura, dalla *Theotòkos**, alla quale rinvia la doppia immagine della Madonna col Bambino**, al *Ruis****, che donò la pianeta d'oro con la quale fu sepolto S. Filippo****, dal Castelletti*****, che «al venerando vecchio» dedicò dei versi*****, poco prima di essere sepolto proprio nella Chiesa Nuova, all'Ancina*****.

In particolare devo esprimere la mia profonda riconoscenza al R. P. Giovanni Ferrara, direttore della Biblioteca dei Girolamini; grazie alla sua sollecita e preziosa disponibilità ho potuto lavorare intensamente su numerosi e rari documenti bibliografici dell'Oratorio napoletano, nel quale, dalla fondazione e per un decennio, svolse una basilare attività, proprio l'Ancina.

* Cfr. MARIA CICALA, *LA «THEOTÒKOS» NELLA LETTERATURA UMANISTICO-RINASCIMENTALE. Memoria biblica, tradizione letteraria e sensibilità individuale*.

Questo contributo, al quale spesso rinvio, è articolato in più parti:

- I. PRIMO UMANESIMO. PETRARCA E BOCCACCIO OLTRE DANTE (la *δέρσις*)
- II. UN "APOCRIFO" LETTERARIO UMANISTICO A PIÙ FIRME
 - II. 1. La *Theotòkos* e il neonato. Apocrifi neotestamentari dell'infanzia, testi canonici e *variatio* umanistica
 - II. 1. 1. La «luce» e la «rugiada»
 - II. 1. 2. Simbolismo del "latte" materno
 - II. 1. 3. Osmosi iconografia-letteratura. Sintonia con l'innologia latina
 - II. 1. 4. La «*Domina dominarum*». Ripresa e *variatio* della tradizione codificata
 - II. 1. 5. La "*Femina feminarum*": dinamicità della scrittura umanistica
 - II. 1. 5. 1. Il *risus* madre-neonato
 - II. 1. 5. 2. *Iovianus* e *Actius* di fronte a Maria

Presentato pubblicamente al *Convegno Internazionale di Studi sul tema "All'eterno dal tempo"*, sessione *Memoria biblica e letteratura*, presso l'Università Cattolica di Milano (4-7 settembre 2000), è di imminente pubblicazione (Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale") negli *Atti*, a cura di Vincenzo Placella, pp. 1-75 [bozze].

** Nella *Chiesa Nuova* (o *S. Maria in Vallicella*), consacrata nel 1599, dietro l'altare maggiore campeggia la pala (1606-1608) di PETER PAUL RUBENS: *Vergine col Bambino adorati dagli angeli*, che occupa tutta la parete centrale.

L'immagine della Madonna col Bambino è in un ovale, che durante le funzioni solenni, mediante un congegno mobile, scompare, lasciando vedere ciò che quotidianamente nasconde: l'affresco, di uguale soggetto, proveniente dalla chiesa primitiva, ovvero l'antico dipinto murale della *Madonna col Bambino* [pare che S. Filippo lo abbia fatto recuperare da una piccola edicola che era per la strada].

Di RUBENS sono anche altri due capolavori romani: i due laterali, a destra *Ss. Domitilla, Nereo e Achilleo*, a sinistra *Ss. Gregorio Magno, Mauro e Papia*.

(Ho ricavato soprattutto dall'osservazione diretta, supportata da molte fonti, scritte e orali, queste notizie, in gran parte verificabili con una visita, orientata dalla moderna autorevole *Guida rosa di Roma* del Touring Club Italiano, Milano 1999).

*** Cfr. MARIA CICALA, *Il circolo romano dei fratelli Ruis, in Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento. Atti del colloquio internazionale. I. U. O. (Napoli 21-23 ottobre 1999)*, a cura di Encarnación Sánchez García, Anna Cerbo, Clara Borrelli, Napoli, I. U. O., Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell' Occidente (Collana di Letterature Comparate n. 2) 2001, pp. 339-387.

Dei Ruis[-z] sono molte le testimonianze che compaiono negli atti de *Il primo processo per San Filippo Neri nel codice Vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*, editi e annotati da Giovanni Incisa della Rocchetta e Nello Vian, con la collaborazione del P. Carlo Gasbarri D. O., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1957-1963, voll. 4.

Numerosi riferimenti a Giovanni Giovenale e a suo fratello Giovan Matteo Ancina compaiono in questi stessi volumi.

**** Nella *Chiesa nuova*, alla sinistra del presbiterio c'è la *Cappella di San Filippo Neri*, progettata da Onorio Longhi e terminata da Paolo Marucelli (1600-1604).

Sotto l'altare un'urna in bronzo accoglie le spoglie del Santo, protette anteriormente da un cristallo che ne consente la visione.

Sopra l'altare *S. Filippo e la Vergine* (copia settecentesca dell'originale del 1605 di GUIDO RENI, ora nella Cappella del *Santuario superiore*).

***** Cfr. MARIA CICALA, *Cristoforo Castelletti e la sua opera teatrale. Tracce napoletane*, contributo edito negli *Atti del Convegno internazionale: "Dall'Umanesimo napoletano dell'età Aragonese al Rinascimento in Italia e in Spagna"* (Napoli-Caserta, 11-15 maggio 1987), «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», sez. romanza, XXX, 1 (1988), pp. 143-172 e Id., *Lettura intertestuale del Castelletti lirico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1994, pp. 288.

***** Ho letto i versi dedicati al Santo nei codici mss. P7 e P8 della Biblioteca Vallicelliana di Roma.

***** Su Ancina e Castelletti cfr. anche il mio recentissimo contributo, presentato nell'ambito di un *Convegno Internazionale di Studi, sul tema: "La poetica di Bálint Balassi nel contesto del petrarchismo europeo"*. Napoli 4-5 ottobre 2004, organizzato dal Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", di prossima pubblicazione negli *Atti*, a cura di Amedeo Di Francesco.

² Nato a Fossano (cittadina piemontese in provincia di Cuneo), il 19 ottobre del 1545, da una famiglia di origine spagnola (*Las Enzinas* > Ancina), Giovanni Giovenale ebbe dei genitori (*Durante*, o Durando, e *Lucia degli Araudini*, o degli Arandini, o degli Strandini) molto attenti alla sua formazione spirituale e culturale. Fin da giovanissimo si distinse sia per la sensibilità cristiana, che per le capacità letterarie, entrambe di pubblico dominio.

A 14 anni fu inviato dal padre a Montpellier, in Francia, anche se, dopo due soli anni, fu costretto a rientrare, per un ordine di Emanuele Filiberto che, per ragioni politico-religiose, richiama in patria tutti i suoi sudditi.

Studiò successivamente anche a Padova e all'Università di Mondovì, che il Duca, con decreto dell'8 dicembre 1560, aveva eretto in sostituzione di quella torinese, chiusa per l'occupazione straniera della città.

Assai versato nelle discipline umanistiche, che gestiva con disinvolta competenza, si laureò in «*Artibus et Medicina*» ed esercitò sia la professione che l'insegnamento universitario, prima di recarsi presso la residenza del conte Madruzzi in Challant ad Issogne, in Val d'Aosta, in qualità di medico di famiglia e mentore.

Al seguito del Conte, ambasciatore del Duca di Savoia, giunse a Roma, sicuramente nel novembre del 1574, secondo le testimonianze documentate dai biografi, anche se, a giudicare dalle due lettere scritte alla famiglia da Torino, nel marzo del 1572, egli sperava (ma a quanto pare invano) di raggiungere l'Urbe già nel 1572, lo stesso anno in cui, assistendo a un ufficio funebre in una chiesa di Savigliano (a 13 Km. dalla nativa Fossano), fu "folgorato" da un *Dies irae, dies illa*, che diede una svolta interiore alle sue scelte di vita...

[Cfr. l'introduzione di Ancina, trascritta da FERRANTE [1856], pp. 29-30, alle sue *Decades divinarum observationum*, opera composta «in alcuni castelli appartenenti al Conte Giovanni Federico Madruzzi».

Sulla sequenza, attribuita, non concordemente, al francescano Tommaso da Celano (1200-1260), che rappresenta «l'apogeo di tutta l'innografia medievale» ed era «nel Graduale come seconda parte della "Missa pro defunctis"», cfr. FRANCESCO ERMINI, *Il «Dies irae» e l'innologia ascetica nel secolo decimoterzo*, in *Studi di letteratura latina nel Medioevo*, Roma 1903; il saggio sul *Dies irae* di BENEDETTO CROCE, in *Poesia antica e moderna*, Bari, Laterza 1950, pp. 123-130, dei quali dà conto SALVATORE BATTAGLIA, nel suo denso capitolo sul *Dies ire* [sic], in *Formazione e destino della lirica*, Napoli, Liguori 1967, pp. 73-81].

Nel 1572 Ancina compose un'*Elegia* per la morte di Pio V e certamente a Torino, nel 1574, vide la luce la sua *Prosopopeia (In funere Serenissimae Margaritae a Francia, Duciss. Sabaudiae Prosopopeia, Taurini anno Domini 1574)*, scritta per la scomparsa di Margherita di Francia, duchessa di Savoia, avvenuta in quell'anno.

Fu beatificato da Leone XII il 9 febbraio del 1890.

Molti interessanti contributi consentono una ricostruzione feconda dell'*iter* biografico, che per ora mi limito a sfiorare, in modo strettamente funzionale al mio discorso.

Pur rinviando ad altra sede un più dettagliato resoconto dei miei studi in tal senso, ritengo opportuno anticipare almeno una constatazione di carattere generale.

Le più antiche biografie di Ancina* hanno fondamentalmente un carattere agiografico, tendono a evidenziare il percorso spirituale, attraverso le virtù cristiane di Giovanni Giovenale, ma risultano assai prodighe di informazioni di ogni genere per il critico attento e paziente.

La più importante e completa in tal senso è senza dubbio la *Vita* del FERRANTE [1856] che, pur raccogliendo l'impostazione agiografica, non trascura altri percorsi, anzi, oserei dire con una "scientificità" quasi attuale, riesce a far percepire concretamente l'estensione e la varietà della cultura e della scrittura letteraria (in latino e in volgare) che ha costantemente accompagnato le tappe biografiche anciniane.

Del 1956 (Firenze, Olschki) è la più recente monografia prodotta da DON PIERO DAMILANO, essenzialmente animata dall'intento di ricostruire la figura di *Giovenale Ancina. Musicista filippino (1545-1604)*, ma non per questo meno preziosa per chi voglia raccogliere dati sulle tappe biografiche e l'attività letteraria di Giovenale.

Molto utile, anche se di carattere intenzionalmente divulgativo, risulta la monografia, proposta dal P. MICHELE PELLEGRINO, cardinale di Torino, *Il beato Giovenale Ancina* (Saluzzo-Cuneo, Ist. Graf. Bertello 1968), edita per la prima volta nel maggio del 1940 (per i tipi della Pia Società S. Paolo di Alba). Pur lasciando che qualunque tipo di lettore legga agevolmente, senza avvertire l'impegno di una pubblicazione che dia conto sistematicamente delle sue fonti scientifiche (nondimeno elencate in una *Bibliografia* finale), l'autore si comporta con estrema correttezza, proponendo con chiarezza e semplicità notizie scientificamente attendibili e allo stesso tempo accessibili a tutti. Chi ha letto i documenti bibliografici sui quali il cardinale si è basato si rende subito conto del notevole lavoro, non esibito, ma di fatto compiuto dall'autore.

Nella bibliografia contemporanea, per ricostruire il percorso letterario di Ancina, si può fruire del profilo delineato da PIERO DAMILANO, nel DBI, vol. I, Roma 1961, pp. 40-63.

Il *Tempio armonico* è noto a LORENZO BIANCONI, che si occupa molto efficacemente del rap-

porto musica-letteratura (*Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*), in LIE, vol. VI, *Teatro, musica e tradizione di classici*, Torino 1986, pp. 319-363 [342]).

MARIA LUISA DOGLIO ha studiato due liriche del periodo torinese giovanile (*Su due sonetti di Giovenale Ancina a Carlo Emanuele di Savoia*, in *Mito e letteratura. Studi offerti a Aulo Greco*, Roma, Bonacci 1993, pp. 283-290) e la *varietas* del *Tempio armonico* (*Il «Tempio armonico» di Giovenale Ancina: dal Petrarca “travestito” alla lauda spirituale alla “canzonetta ariosa”*, in *Literature ohone Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, P. Lang 1993, pp. 99-112).

Una studiosa, ELISABETTA CREMA, molto recentemente, nel 2003, ha puntato l'attenzione su scritti in versi che si collegano all'episodio del “pellegrino errante”, in fuga per evitare il peso prospettatogli della carica di vescovo (*L'altra voce del Pellegrino errante*, «Annales Oratorii», 2 (2003), pp. 127-156).

Del *Tempio armonico* si parla anche nei volumi della *Storia della letteratura italiana*, della Salerno editrice, diretta da Enrico Malato (cfr. in particolare il cap. di GIACOMO JORI su *Poesia lirica «marinista» e «antimarinista», tra classicismo e barocco. Gabriello Chiabrera*, nel vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, edito a Roma nel 1997, pp. 653-726 [683]).

Una scheda sull'*Ancina*, a cura di ILDEBRANDO PIZZETTI, direttore del R. Conservatorio di Musica di Milano, compare nella *Enciclopedia Treccani* (vol. III, 1929), un'altra, a cura di MAURIZIO MOSCHELLA, in LIE [*Gli autori. Dizionario bio-bibliografico*, vol. I (A-G), 1990, p. 78].

Diffusamente si cita Ancina in AA. VV., *La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Congresso Internazionale di Studi*. (Napoli 11-14 aprile 1987), a c. di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma, Torre D'Orfeo 1987.

*Mi riferisco, per fare qualche esempio, alle prime biografie di

- **LOMBARDO [1656]**,

che ingloba la *Vita del Seruo di Dio Mons. Giouenale Ancina distesa in cinque libri* dal P. BERNARDINO SCARAGGI [o come qualcuno scrive Scheraggi], dell'Oratorio di Napoli [ms., che si conserva inedito, rivisto e approvato da Giovan Matteo Ancina], come si evince dal frontespizio: «DELLA VITA / DI GIOVENALE / ANCINA / DA FOSSANO / DELLA CONGREGAZIONE DELL'ORATORIO, / E POI / VESCOVO DI SALVZZO / Descritta dal Padre / CARLO LOMBARDO / Della medesima Congregazione, di Napoli / LIBRI CINQUE. / Cauati da ciò, che da diuerse scritture autentiche raccolse / il P. Bernardino Scaraggi dell'istessa Congregazione. // IN NAPOLI. Per Giacomo Gaffaro, M. DC. LVI / Con Licenza de' Superiori».

È un volume in 8° di pp. 238, sigillato da una dichiarazione in latino, nella quale l'autore tiene a precisare di avere scritto una «*humanam historiam*» e di non volersi «*arrogare*» «*cultum, aut venerationem aliquam per hanc narrationem [...] vel opinionem Sanctitatis inducere*», esibendo rispetto per l'autorità alla quale compete il processo di canonizzazione.

In Appendice, in carte non numerate, dopo una *errata corrige*, compare il testo [a quanto pare unico testimone, perché il presunto originale, segnalato nel codice Vallicelliano 0.27, non sembra rintracciabile] del *Nuovo Cantico di Giovenale Ancina Peccatore. Per la briga, e tentazioni di Roma, ad imitazione del Beato Jacopone da Todi. 1598*.

- **BACCI [1671]**,

«VITA / DEL / BEATO GIOVANNI GIOVENALE ANCINA / DELLA CONGREGAZIONE DELL'ORATORIO / VESCOVO DI SALVZZO / PER PIETRO GIACOMO BACCI / PRETE DELLA MEDESIMA CONGREGAZIONE», edita per la prima volta a Roma «per Filippo Maria Mancini» nel 1671 (un volume in 8° di pp. 356), ristampata più volte [ho letto, per esempio, la «SECONDA EDIZIONE ROMANA / con nuova appendice // ROMA / TIPOGRAFIA DELLA PACE DI FILIPPO CUGGIANI / 1890»].

Bacci, che entrò nella Congregazione dell'Oratorio nel 1604, oltre a questa *Vita* a stampa, ne compilò un'altra, che si conserva manoscritta.

Tra queste prime e la più ampia e divulgata *Vita* ottocentesca redatta da

- **FERRANTE [1856]**,
«**VITA / DEL / VEN. GIOVENALE ANCINA / DELLA CONGREGAZIONE DELL'ORATORIO / VESCOVO DI SALUZZO / PER / ANICETO FERRANTE / DELL'ORATORIO DI NAPOLI / NAPOLI / PEI TIPI DI ANDREA FESTA / strada Carbonaria n. 104 / 1856**»

si collocano delle brevi biografie:

- la *Vita* di Ancina del P. GIOVANNI **MARCIANO [1693]**, dell'Oratorio napoletano, che si legge nelle *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, Napoli, de Bonis, tomo I, libro IV, pp. 353-476,
- il breve profilo di Ancina, con cenni alla sua produzione, proposto da GIUSEPPE **MURATORI [Torino 1787]**, nelle *Memorie storiche della città di Fossano*,
- il sunto della vita e di alcune opere di *Gio. Giovenale Ancina*, pubblicato dal MARCHESE DI **VILLAROSA [1837]**, nelle *Memorie degli scrittori filippini o siano della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri* da lui raccolte, e stampate a Napoli, dalla Stamperia Reale nel 1837 (ad Ancina sono dedicate le pp. 8-13).

Notizie biografiche si leggono anche in

- codici **mss. della Vallicelliana di Roma**, che conserva testimonianze di autori coevi di Ancina (come «*Io. Victorio Roscio*» o «*Paulo Aringhio*»)

e nei numerosissimi scritti (utili anche per il profilo letterario) relativi a

- S. Filippo e, direttamente o indirettamente, alla Congregazione dell'Oratorio,
- alla storia della musica,
- alla storia della medicina,
- alla lauda spirituale
- alla letteratura e alla cultura piemontese

dal Rinascimento a oggi.

Naturalmente non va dimenticato uno strumento documentario fondamentale come l'epistolario anciniense (edito e inedito).

³ La prolusione si legge in FERRANTE, op. cit., pp. 5-6, che rinvia a SCARAGGI (op. cit., lib. III, c. II n. 4), LOMBARDO (op. cit., lib. II, c. II) e MARCIANO (op. cit., lib. IV, c. III, p. 865 e sgg.); cfr. anche PELLEGRINO, op. cit., p. 53.

Le lezioni di Ancina, che si conservano mss. nell'originale latino (*Lectiones Theologicae*, cod. Vallicelliano 0.25), testimoniano la maturità delle sue conoscenze e la severità del suo lavoro.

Profondamente erudito (FERRANTE, op. cit., p. 17, scrive: «In lui pare che avesse effetto quella sentenza di S. Agostino, che lo studio vale una preghiera»), detestava lo sfoggio gratuito di cultura, perciò evitava di citare testi greci ed ebraici, a meno che non fosse strettamente necessario, sia nell'insegnamento, che nella predicazione (cfr., ivi, Libro I, parti I e II, *passim* e PELLEGRINO, *ibid.*).

⁴ Sull'argomento cfr. ERNST ROBERT CURTIUS, *Topica dell'esordio*, in *Letteratura europea e*

Medio Evo latino, edizione italiana a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia 1992, pp. 100-104 e MARIA CICALA, *Napoli e dintorni nella letteratura degli umanisti: mito, realtà e satira*, in *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di Matteo Palumbo e Vincenzo Placella, Napoli, Federico & Ardia 1995, pp. 129-155.

⁵ Il *Discorso apologetico per difesa dell'Opra da gl'Impetuosi, egri, e calunniosi Impugnatori* si legge tra gli scritti che introducono uno dei tre fascicoli del *Tempio armonico*, la *Parte del basso*, cc. c1v-d4r.

La *Prima parte a tre voci*, in tre fascicoli (*parte del basso, primo e secondo soprano*), del

- «**TEMPIO ARMONICO** / della Beatissima Vergine N. S. fabricatoli per opra / del R.[reverendo] P.[adre] Giouenale A[ncina] P.[adre] della Congreg.[atione] dell'Oratorio», fu «stampata in Roma», da «Nicolò Mutij», nel 1599.

I testi poetici, ripetuti nei tre fascicoli, sono 122, con le partiture musicali di diversi compositori, segnalati nella pagina in alto a destra.

A essi si aggiungono delle liriche non musicate: quelle introduttive, che rientrano, insieme alle prose, in un discorso programmatico dell'autore, e le 7, aggiunte e ripetute alla fine di ogni fascicolo, dedicate da Ancina a Geronima Colonna, come si evince dalla intitolazione e dai testi.

I primi 6 intercedono, per una «grave infermità pericolosa» dalla quale la Signora è afflitta, presso la Vergine, rispettivamente

- «**SANTA MARIA DI MONTE / VERGINE FAMOSISSIMA / NEL REGNO DI NAPOLI // Pietosa querela per la graue infermità pericolosa dell'Ec- / -cellentissima Signora D.[onna] Geronima Colonna**»,
- «**SANTA MARIA DELL'ARCO / MIRACOLOSA // PER LA MEDESIMA**»,
- «**SANTA MARIA DEL PRINCIPIO / Per la Medesima**»*,
- «**SANTA MARIA DELL'ORATORIO DI NAPOLI / Per la Medesima**»,
- «**SANTA MARIA DELLA SANITÀ / ET DELLA VITA / IN NAPOLI // PER LA MEDESIMA**»,
- «**SANTA MARIA DI MONT'OLIVETO / IN NAPOLI /// PER LA MEDESIMA**»,

[* La tradizione orale filippina ne attribuisce la paternità a Torquato Tasso]

L'ultima lirica è un ringraziamento alla Vergine onorata in

- «**SANTA MARIA MAGGIORE / DI NAPOLI / Rendimento di gratie per la ricourata buona salute / della Medesima**».

Nella trascrizione di testi da questa edizione cinquecentesca (fatta eccezione per frontespizi o intestazioni riprodotti tra virgolette) ho ritenuto opportuno ammodernare la grafia, per renderli agevolmente leggibili, ma intervenendo il meno possibile.

Perciò ho sciolto le abbreviazioni, espunto l' /h/ etimologica (es.: *anhelar* > *anelar*, *hor* > *or*, etc.) e gli accenti superflui (es.: *à* > *a*, *ò* > *o*), distinto /u/ da /v/ (es: *graue* > *grave*), usato l'accento acuto (*né*, *perché*, etc.) e trasformato quello grave (es.: *à* > *a'* [= ai]), quando necessario; ho ammodernato i nessi /-til/ > /-zil/, /-ttil/ > /-zzil/ e le congiunzioni /&/, /et/, ma non sono intervenuta sulla separazione delle parole (es.: *all'hor* > *all'or*); ho conservato la punteggiatura; l'uso delle maiuscole (anche se acritico) e delle doppie.

⁶ Sono tutte espressioni usate da ANCINA, nel *Discorso apologetico*, cit., c. c1v.

⁷ Sono i due nomi di battesimo di Ancina; «col *primo* intesero i suoi di rinfrescar la memoria dell'*avolo paterno*, e nel dinominarlo *Giovenale* ebbero in animo di porgersi grati al loro *Santo protettore e Vescovo di Narni*, a cui lo votarono fin dalle fasce, tenendolo quasi per morto. Ma

la intercessione di S. Giovenale lo tornò ad essi fresco e sano quanto per avventura non era ancora stato»: così scrive FERRANTE (op. cit., p. 15 e n. 1), il quale spiega di essersi basato «sull'autorità dei *Processi*» (cfr. *Processi apostolici di beatificazione*, Roma, Rev. Camera Apostolica 1714), ma riferisce anche la tesi inversa, che ritiene non infondata, in quanto comprovata dalla «Informazione della causa del Ven. stampata nel 1665». LOMBARDO (op. cit.), e quindi SCARAGGI – scrive FERRANTE (*ibid.*) – BACCI (op. cit.), MARCIANO (op. cit.) e AGOSTINO DELLA CHIESA (la sua *Vita* seicentesca di Ancina fu edita a Torino) «affermano che [...] fu chiamato *Giovanni*, perché da lato di questo *Santo*, a cui fu offerto in voto, lo riebbero i parenti, e che *Giovenale* venne poi dinominato in memoria dell'avo *paterno*.».

⁸ FRANCESCO PETRARCA, *Fam.* I, 9.

⁹ Cfr. FERRANTE (op. cit.), che lo trascrive tra i saggi di poesia ancianiana, in appendice (p. 508) e DAMILANO [1956] (cit., pp. 73-74), che lo elenca tra i testi di certa attribuzione.

¹⁰ Nel *Tempio armonico* sono rappresentate, in una varietà di metri e rime, molte forme liriche (dalla frottola alla villanella, o aria “napoletana”, dalla canzone al madrigale, dallo strambotto al sonetto), come in linea generale la critica ha già evidenziato (cfr. DAMILANO [1956], cit., pp. 59-62).

¹¹ Se ne legge la trascrizione sia in FERRANTE (*ibid.*), che in DAMILANO [1956] (cit., p. 63), con alcune variazioni grafiche.

¹² La nota teoria della “mellificazione” che fa capo a Petrarca, ma giunge fino a Erasmo (cfr. CICALA, *Napoli e dintorni...*, cit., p. 140, n. 6).

¹³ È un sostantivo femminile non comune (= ape), dal lat. (*a*)*picula*, diminutivo di *apis*; registrato nella scrittura letteraria dal XIV al XVI secolo (cfr. DEI, vol IV, 1975, p. 2813); nel *Dizionario della lingua italiana* di GIACOMO DEVOTO e GIANCARLO OLI (Firenze, Le Monnier 1976, p. 1649), a titolo esemplificativo, è allegata una citazione da Poliziano: «L'ingegnosa *pecchia* al primo albore / Giva predando ora uno or l'altro *fiore*.» «*Pecchia industriosa*» (Ancina) sembra una variante del polizianesco «*ingegnosa pecchia*».

¹⁴ Il termine «favo», usato nel v. 1 del sonetto, è registrato nell'uso fin dal sec. XIV, per indicare l'«insieme delle cellette di cera delle api» (cfr. DEI, vol. III, 1975, pp. 1608-1609).

¹⁵ Allegato, nel *Tempio armonico*, cit., alla parte del *primo soprano*, cc. aa 5r-bb 4r.

¹⁶ Cit. da FERRANTE, op. cit., p. 86.

¹⁷ È così che il nostro Ancina è connotato nel ritornello di quel singolare *Cantico* noto come *Il pellegrino errante*: «Che farai ser **Cigalone?** / Sei venuto al **paragone**.» [cfr. *infra*, note 2, 5 e 119].

¹⁸ Cfr. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., *passim* e ID., «*Donna è gentil nel ciel*»: itinerario verso Maria nella «*Commedia*», studio presentato, in data 26 novembre 2003, nell'ambito della *Lectura Dantis 2003*, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, di prossima pubblicazione negli Atti, a cura di Vincenzo Placella.

¹⁹ Cfr. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., II. 1. 5. 2.

²⁰ Ai Servi di Maria il poeta, con un atto di donazione firmato nel 1529, lasciò la villa di Mergellina, donatagli da Federico d'Aragona, con i terreni circostanti e la chiesa già costruita. Sull'argomento cfr. AA. VV., *La chiesa di S. Maria del Parto a Mergellina*, a cura di padre Attilio M. Carrella, Napoli, Pentagono 2000, *passim* [p. 28 e sgg.].

²¹ Sull'argomento si legga la nutrita ed esauriente nota al v. 38 di Francesco Erspamer, curatore dell'edizione Mursia (Milano 1990) dell' *Arcadia* di Iacopo SANNAZARO, dalla quale cito il testo, che si legge alle pp. 183-184.

Sannazaro aveva progettato la sua tomba «nei minimi particolari quando, prima di morire, incaricò i suoi esecutori testamentari di provvedere alla sua cappella “secondo lo disegno, con la spesa di mille docati” » (cfr. VINCENZO REGINA, *Le chiese di Napoli*, Roma, Newton & Compton 2004, pp. 282-284 [283], ma anche BENEDETTO CROCE, *Storie e leggende napoletane*, a cura di

Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi 1991, pp. 209-229 [219], CARLO RASO, *Guida letteraria della città di Napoli*, Napoli, Colonnese 1998, pp. 179-186 [181], nonché le splendide guide antiche della città, in particolare quella cinquecentesca di BENEDETTO DI FALCO, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli & del suo amenissimo distretto*, a c. di Ottavio Morisani, Napoli ESI 1972, edita per la prima volta nel 1535, «per Mattia Cancer da Brescia».

²² Nella parte inferiore della chiesa, adibita all'allestimento del presepe, erano collocati preziosi pastori di legno (commissionati da Sannazaro a Giovanni da Nola, nel 1520), che oggi si ammirano in una nicchia laterale, entrando, a destra, nella cappella superiore (cfr. RASO, op. cit., p. 180).

Già il contemporaneo Pietro Summonte, in una *Lettera a Marcantonio Michiel*, aveva rilevato che questa «Natività» era «del garbo ch'el Sannazaro l'have in versi dipinta nel divino suo libro *De partu Virginis*» (la cit. si legge *ibid.*).

Del *De partu Virginis* ho consultato l'edizione critica del testo latino, a cura di Charles Fantuzzi e Alessandro Perosa, Firenze, Olschki editore 1988, ma anche la più recente edizione del testo latino col volgarizzamento cinquecentesco integrale di Giovanni Giolito de' Ferrari (1588) a fronte, a cura di Stefano Prandi, Roma, La Città Nuova editrice 2001.

Per i passi citati ho fruito della splendida traduzione in prosa di Lucia Gualdo Rosa, nell'edizione antologica dell'opera, da lei curata per i Classici Ricciardi (*Poeti latini del Quattrocento*, a cura di Francesco Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa e Liliana Monti Sabia, Milano-Napoli 1964), ristampata dalla Einaudi (Torino 1976), nel tomo II delle *Poesie latine* di MICHELE MARULLO, ANGELO POLIZIANO, IACOPO SANNAZARO, pp. 236-273.

Giovanni Giolito era figlio del noto stampatore, Gabriele, dal quale ereditò l'attività nel 1578, tradusse varie opere di carattere spirituale e nello stesso 1588, oltre alla traduzione del *Parto della Vergine*, curò un'edizione del testo della *Sacra Biblia*, che è quello della Bibbia di Lovanio nella seconda revisione del 1574 (cfr. l'introduzione di Prandi all'ed. cit., p. 41 e sgg.).

La sua traduzione, la quarta del Cinquecento, è caratterizzata da una «tendenza, tanto costante da presentarsi come una strategia ipertestuale, a tradurre il Sannazaro latino con il Sannazaro volgare [...]» (cfr. *ivi*, p. 43 e sgg.), ma, sottolineo per ovvie ragioni, «operando» anche «dei tagli, praticati grazie a una tecnica raffinata portata a perfezione in età post-tridentina, soprattutto attraverso la “palestra” delle edizioni “purgate”», mettendo in atto, in altri termini, «una rimozione vera e propria dei particolari ritenuti più compromettenti, o la loro sostituzione con esiti che comportano una radicale mutazione di senso», per «contenere un sincretismo cristiano-classico non più proponibile nel secondo Cinquecento»; così, per esempio, osserva acutamente Prandi (*ivi*, pp. 53-57), il *Proteus* sannazariano, che «già nel 1528 suscitava il malcontento di Erasmo», il quale nel *Ciceronianus* [a cura di Angiolo Gambaro, Brescia, La Scuola 1965, p. 278] «afferma che Sannazaro “*non apte Proteum inducit de Cristo vaticinantem*”», viene sostituito, e non a caso, dal Giolito col profeta Isaia, colui che aveva preannunziato proprio il concepimento e il parto di una vergine: «*Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitis nomen eius Emmanuel*» (Is. 7, 14).

²³ Cfr. CICALA, *La «Theotokos»...*, cit., *passim*.

²⁴ L'ho segnalata in Pontano e Sannazaro, ma ho avuto modo di verificarla anche nella scrittura dialettale napoletana di un simpatico affabulatore loro contemporaneo, Loise De Rosa, che di solito, “scimmiettando” atteggiamenti della cultura alta da lui “orecchiata”, in quanto “mastro di casa”, ne attesta la ricezione popolare. Alludo alla *Madonna delli sorece*, ricordata nelle sue *Lodi* sperticate di Napoli (dei *Ricordi* LOISE DE ROSA, oltre alla nota edizione integrale, a suo tempo curata da Antonio Altamura, è oggi disponibile la recente edizione, in due tomi, a cura di Vittorio Formentin, edita a Roma dalla Salerno editrice nel 1998).

²⁵ «*Si [...] Arquade, ubi ruralis habitatio mea est, diem clausero et Deus tantum michi concesserit, quod valde cupio, capellam ibi exiguam ad honorem beatissime Marie Virginis extruere, illic sepeliri eligo; alioquin inferius in aliquo loco honesto iuxta ecclesiam plebis* [Se poi concluderò la mia giornata ad Arqua, dov'è la mia dimora di campagna, e Dio mi concederà quel che

tanto desidero, di costruirvi una piccola cappella in onore della beata Vergine Maria, preferisco essere sepolto lì; se no, più sotto, in luogo adatto, vicino alla chiesa del popolo]» (*Testamentum*, testo latino e traduzione italiana, in FRANCESCO PETRARCA, *Poesie latine*, a c. di Antonietta Bufano, Torino, UTET 1975, vol. II, pp. 1342-1357 [1344-1345]). Cfr. anche *Var.*, 15 (nell'ed. delle *Familiari* e delle *Varie*, a c. di Giuseppe Fracassetti, Firenze, Le Monnier 1859-1863, III, p. 33): «*Cupio [...] unum hic parvum oratorium Beatae Virgini extruere; iamque opus aggredior: etsi debere libellos meos pignorare vel vendere*» (cit. dalla Bufano, *ivi*, p. 1345, n. 6).

Petrarca, nel *Testamento* (cfr. *ivi*, pp. 1348-1350), si preoccupa anche di destinare al signore di Padova, Francesco da Carrara il Vecchio, un quadro di sua proprietà, donatogli da un certo Michele di Vanni (dei fiorentini Albizzi, secondo le indagini di Billanovich): una immagine della Madonna, dipinta da Giotto [mai ritrovata né ad Arquà, né altrove], la cui bellezza, oggetto di meraviglia agli occhi esperti, non era compresa dagli incompetenti.

²⁶ Cfr. *Tempio armonico*, cit., *parte del secondo soprano*, Dedicata «ALL'ILL.^a ET ECCELLENTE.^a SIG.^a / D. GERONIMA COLONNA / DUCHESSA DI / MONTELEONE», cc. +2r-+4r [+2r]:

Già trentatrè anni passati ritrovandomi nel famoso, e celebre Studio di Padova per mia buona sorte vi conobbi un *Cavalier Napolitano detto per nome Ottavio Sanmarco*, gentilissimo invero, e molto spiritoso Signore, il quale con grandissimo affetto di cuore, ed esatissima diligenza tenea per impresa l'andar *raccogliendo molte, e varie composizioni de' Poeti più eccellenti, e rari di quel tempo, esquisite, e scelte, per edificarne un Tempio a V. E. Illustrissima*, che poi di là a poco egli mandò fuori in luce intitolato *Tempio della Colonna*, ad imitazione, e a gara d'un altro primiero detto il *Tempio dell'Aragona*. Da indi in qua essendo antiquati, e poco men che caduti, e ormai si può dire, *passati in obliuione l'uno, e l'altro di questi*: Ecco sorta opportuna occasione di *fabricarne un altro nuovo*, e vistoso, ma molto *differente da quelli, e di tanto a loro superiore*, quanto le cose Divine all'umane, e le celesti alle terrene prevagliano, e per ogni verso con debita ragione s'antipongono [...].

²⁷ Nella sua lettera dedicatoria alla Colonna Sanmarco spiega:

Molti anni sono, ch'io desidero di mostrare a V. E. l'antica divozione, e la suprema riverenza, ch'io porto al suo molto valore: ma perciocché né per benignità di fortuna, né per alcun altro modo mi è stato permesso, ch'io possa mandare a fine il mio giusto disegno; mi sono finalmente risoluto (poscia ch'io per me non ho saputo, né potuto trovare altro mezzo che questo) di farle edificare, ed innalzare fino alle stelle il presente TEMPIO, *da' più nobili e perfetti maestri dell'età nostra*; come a Signora degnissima d'ogni onore.

[Cfr. *I codici manoscritti della Biblioteca Oratoriana di Napoli*, illustrati da ENRICO MANDARINI dell'Oratorio, Napoli (S. Biagio)-Roma Stab. tip. librari A. e S. Festa 1897, pp. 302-303. Mandarini scrive «SAMMARCO»].

L'opera infatti «contiene una *copiosa raccolta di svariate poesie in diverse rime composte da novanta Autori fra i più rinomati poeti del secolo XVI, per onorare il valore letterario e le virtù di sì eccelsa Signora*. A ciascuna poesia è premesso il nome dell'Autore o dell'Autrice [...].» (cfr. *ivi*, p. 303).

²⁸ In questi termini è stata parzialmente trascritta da DAMILANO [1956], cit., p. 66.

²⁹ Testo e traduzione italiana a c. della Gualdo Rosa, cit.

³⁰ Volgarizzamento, cit., vv. 34-35, p. 127. Cfr. anche *infra* nota 22.

³¹ *Per la Madonna de' Monti*, in *Tempio armonico*, cit., fol. 139, cit. da DAMILANO [1956], cit., p. 66.

³² Cito il testo e la traduzione dalla edizione a c. di Mario Geymonat, Milano, Garzanti 1992, pp. 76-77 e 104-105.

³³ Cfr. *ivi*, pp. 102-103.

³⁴ Anche i «vaghi augei» potrebbero giocare a favore della paternità, data l'analogia del soggetto iconografico con una lirica di certa attribuzione: "Vago augelletto che cantando vai" (cfr. *infra*, III. 1.).

³⁵ Non è da escludere che il procedimento mnemonico selezioni anche ricordi danteschi (vd. *Purg.* XXVII, 19 e *Par.* VI, 124-126), visto che la *Commedia* è uno dei modelli di primo piano evocati esplicitamente nel *Discorso apologetico* (cfr. *infra*, III. 1.).

³⁶ Ci si arriva percorrendo per breve tratto via Cavour, «aperta sbancando le pendici dell'Esquilino», svoltando «a sinistra in via dell'Agnello, incrociando via della Madonna dei Monti», ladove nel tratto di destra si erge la chiesa (cfr. *Guida rossa Roma*, cit., p. 301).

³⁷ Cfr. *ibid.*

³⁸ Atto IV iii, 7-19. Cfr. MARIA CICALA, *Cristoforo Castelletti e la sua opera teatrale*, cit., p. 165.

Le citazioni dalle *Stravaganze d'amore*, commedia di CRISTOFORO CASTELLETTI, sono tratte dall'ediz. critica del testo, a cura di Pasquale Stoppelli, Firenze, Olschki 1981.

³⁹ Cfr. *ivi*, III xx, 15-16.

⁴⁰ "Qual ape al favo dagli amati fiori" (in *Tempio armonico*, cit., p. 127): è tra le 30 liriche elencate da DAMILANO [1956] (cit., p. 74) come attribuibili con certezza a Giovenale.

⁴¹ Tutte le liriche che qui enumero sono state trascritte dal più accreditato dei biografi-agiografi antichi, FERRANTE (op. cit., pp. 504-505), come «*Saggio di poesie italiane*» di Giovenale Ancina, e incluse da DAMILANO [1956] (*ivi*, p. 74) tra quelle certamente sue.

Per ognuna di esse potrei annotare numerose osservazioni di vario genere, che devo riservarmi di proporre in altra sede, anche se ritengo opportuno almeno ricordare il ruolo di primo piano che Ancina rivestì nella promozione del culto di San Gennaro, operazione nella quale rientrano anche il desiderio di ampliamento e rinnovamento della *Cappella del Tesoro*, allora troppo angusta e sacrificata, e la redazione di alcuni Uffici per il Patrono.

L'Oratorio di Napoli, dove Giovenale fu attivo e a lungo, è di fronte al Duomo, nel quale, con precise cadenze infrasettimanali, egli allora predicava e ancora oggi è possibile (entrando, a sinistra) visitare la più antica *Basilica* napoletana di *Santa Restituta* (eretta nel IV secolo e inglobata nell'attuale Cattedrale).

Nella *Cappella di Santa Maria del Principio* (la sesta a sinistra, entrando in *Santa Restituta*), dove si ammira la *Madonna col Bambino in Trono fra i Ss. Gennaro e Restituta*, raffinato mosaico di Lello da Orvieto (del 1322), Ancina, secondo la testimonianza dei biografi, diede prova di generosità e abnegazione, privandosi della tonaca che indossava per donarla, lì e senza indugio, a un religioso inglese in difficoltà.

Giovenale era molto devoto a questa immagine della Vergine, che «al dir di uno Storico si vuol per antica tradizione esser un dipinto di San Luca»: innanzi a essa «spesso adorava e vi mandava ancora i suoi penitenti per farli sollecciti nei loro bisogni di aver ricorso a Maria.» (cfr. FERRANTE, op. cit., pp. 97-98).

Certamente però la constatazione più interessante, in questa sede, è quella che deriva dal confronto dei versi anciniani con l'immagine alla quale sono dedicati, in quanto aiuta a comprendere il modo in cui procede la gestazione poetica.

⁴² A *Santa Maria del Parto* più di una lirica è dedicata, ma non tutti i testi poetici sono attribuibili a Giovenale: sicuramente non suoi, in quanto già contenuti in una raccolta filippina del

1585 (cfr. DAMILANO [1956], ivi, p. 73) sono, per esempio, quelli delle laude “Di te la vita nasce”, musicata da Giovanni Macque (in *Tempio armonico*, cit., p. 26) e “Sorgi dal sonno, sorgi anima mia”, musicata da Cristoforo Montemayor. Mi riferisco all’*incipit* del testo poetico che compare nel *Tempio armonico*, cit., p. 27, trascritto da DAMILANO [1956] (cit., p. 64) e diverso da quello che col medesimo *incipit* si legge invece nella p. 45, con musica «D’Incerto» e intitolazione *A Santa Maria del Glorioso presso Sanseverino*, che a mio avviso, per più di una ragione, potrebbe essere attribuito ad Ancina (a partire da motivazioni di carattere biografico).

⁴³ Quando l’evangelista (Lc 1, 39-56) narra la visita della Vergine a Elisabetta, punta l’attenzione sull’incontro tra le due donne, senza soffermarsi sui particolari del viaggio; in due righe Luca (1, 39) liquida la partenza di Maria e il suo raggiungere in fretta il villaggio di montagna dove avviene l’incontro con la non più giovane parente in attesa di un figlio.

Sannazaro, invece, lascia intravedere l’*“emozione”* della futura mamma che sente muoversi dentro di sé una vita (*De partu* II, 1-2):

subitos imo sub pectore motus sensit

[sentì nel profondo del suo seno un movimento improvviso]

il *“turbamento”* («*suspensa*», *De partu* II, 3) dopo la partenza dell’angelo, l’*“ansia”* di partire (ivi, II, 4-5), di parlare con un’altra donna, non più giovane («*matronam defessam aevo*»), eppure incinta e ormai al sesto mese (ivi, vv. 4-9): splendida *“pittura psicologica”*!

Inoltre *“affresca”* nei particolari il viaggio, dando vita ai singoli dettagli del *locus amoenus* (fiori, alberi, acque...), una flora e una fauna che sembrano animati. (Sull’argomento, cfr. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., *passim*.)

⁴⁴ Si veda quanto ho detto circa il volgarizzamento di Giolito (cfr. *infra*, n. 22).

⁴⁵ Penso all’analogo comportamento di Boccaccio nei confronti dell’amato Dante: nel *Filocolo*, per dargli rilievo, col suo nome sigillava la lista degli *auctores* della classicità, a essi affiancandolo.

⁴⁶ Cfr. *infra*, nota 21 e CICALA, *Ut pictura poësis. ...*, cit., *passim*.

⁴⁷ Cfr. CARLA MOLINARI, *Dall’Arcadia alla favola pastorale*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 26 (1983), pp. 151-167.

⁴⁸ Cfr. ANTONIO BELLONI, *Per la storia letteraria di Padova. Rimatori padovani dei secoli XV e XVI. (Due Scipioni Sanguinacci e Antonio Ongaro)*, in *Frammenti di critica letteraria*, Milano, Albrighi Segati e C. editori, Milano 1903, pp. 93-130 e GIUSEPPE DALLA PALMA, *Un capitolo della fortuna dell’Aminta: l’Alceo di Antonio Ongaro*, «Rivista di letteratura italiana» (1994), 1, pp. 79-128.

⁴⁹ Cfr. CICALA, *Ut pictura poësis. ...*, cit., *passim*

⁵⁰ A partire dal 1540, con una intensificazione negli anni ottanta. Cfr. BIANCONI, op. cit., p. 337.

⁵¹ Operazione nella quale si cimentarono anche madrigalisti come Ruggero Giovannelli e Luca Marenzio, che si legano sia a Castelletti (musicandone dei testi, cfr. CICALA, *Lettura intertestuale...*, cit., p. 223 e sgg.), sia ad Ancina (sono tra i compositori di musiche del *Tempio armonico*).

⁵² Cfr. DAMILANO [1956], cit., p. 12.

⁵³ Cfr. MARIO CHIAUDANO, *I lettori dell’Università di Torino ai tempi di Emanuele Filiberto (1566-1580)*, in *Studi pubblicati dalla Reale Università di Torino nel IV centenario dalla nascita di Emanuele Filiberto*, Torino 1928, e DAMILANO [1956], cit., p. 10 e nota 6.

⁵⁴ Cfr. la *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alle scene* e il *Discorso sui romanzi*, del quale il Pigna, suo allievo, rivendicava la paternità.

Giovanni Giovenale Ancina ebbe come maestro di discipline letterarie, all’Università di Mondovì, Giambattista Giraldi Cinzio (cfr. DAMILANO [1956], cit., p. 11), e naturalmente non è da sot-

tovalutare il fatto, ben evidenziato da FRANCESCO TATEO (quando, nel sigillare un suo studio su *Poesia epica e didascalica in volgare*, cap. XI del vol. IV, *Il primo Cinquecento*, della *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno editrice 1996, pp. 787-834, si sofferma su *Il vincolo dei canoni aristotelici*, ivi, pp. 826-828 [828]), che proprio il Giralaldi, negli anni cinquanta, rappresentava il vessillo di quella «cultura umanistica ancora libera e aperta», alla quale il ferrarese, suo allievo, Giambattista Pigna opponeva la «“nuova cultura normativa” del tempo, che nel segno di Aristotele affermava, contro la visione giraldiana della poesia come giovaumento morale, una concezione edonistica dell’arte [...]».

Poesia finalizzata al giovaumento, dunque, come quella di Giovenale, ma anche strumento di una comunicazione non criptica (GIRALDI, negli *Scritti estetici*, «condanna il sovraccarico allegorico degli “emblemisti”, l’eccesso di sovrasensi, tutto ciò che fa della poesia uno strumento di criptocomunicazione», cfr. GIAN MARIO ANSELMI, LUISA AVELLINI, EZIO RAIMONDI, *Il Rinascimento padano*, in LIE, *Storia e geografia*, vol. II, tomo I, *L’età medievale*, 1988, pp. 521-591 [575-579]), come quella promossa da Ancina, il quale non fa che esibire semplicità nella comunicazione («semplicemente parlando, est, est, non, non», dice nel *Discorso apologetico*, cit., c. c1v) e potenzialità del coinvolgimento universale (*movēre* un pubblico quanto più vasto e vario è possibile).

Un altro elemento a mio avviso indicativo è l’attenzione di Giralaldi, in qualità di docente universitario, a quella *Poetica* di Orazio che il maestro legge e commenta nel contesto delle sue lezioni (sull’arg. cfr. la scheda sul *Giralaldi*, a cura di PIA MALGAROTTI, in DCLI, vol. II, 1986, pp. 392-394) e il suo allievo Ancina “mastica” come “pane quotidiano”, vista la frequenza con cui la cita.

Non è d’altra parte da sottovalutare che forse, proprio dal Cinzio («medico umanista», come ha sottolineato Dionisotti) Giovenale potrebbe aver ereditato l’attenzione a una teorica che completa e giustifica la prassi, cioè quella tendenza a produrre, con una sintomatica sistematicità, testi teorici che integrano e completano la propria esperienza e competenza pratica nei diversi campi (fa il medico, il musicista, il teologo... e scrive trattati di scienza medica, musicale, teologica... come attestano i numerosi codici Vallicelliani).

Lo stesso *Tempio armonico* non esce a stampa “disarmato”, ma con una mole vistosa di scritti argomentativi, apologetici, programmatici, che lo scortano.

⁵⁵ La sua notorietà, attestata dai biografi, fu registrata dalle prime monumentali storie letterarie settecentesche. Cfr. FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e ragione d’ogni poesia*, Bologna-Milano 1739-1752, libro I, parte III, cap. IX e XXV, libro II e IV; GIAMMARIA MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d’Italia*, Brescia 1753-1763, vol. II, parte II; GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1722-1782, vol. VII, parte IV, citati da DAMILANO [1956], cit., p. 12.

⁵⁶ Cfr. CICALA, *Il circolo romano dei fratelli Ruis*, cit., *passim*.

⁵⁷ Sulla data di nascita di Castelletti (1556 o 1561) cfr. CICALA, *Cristoforo Castelletti e la sua opera teatrale. Tracce napoletane*, cit., p. 154.

⁵⁸ Cfr. PELLEGRINO, op. cit., p. 50.

⁵⁹ Ivi, p. 54.

⁶⁰ Ivi, p. 56.

⁶¹ Della istituzione a Napoli dell’«Oratorio dei Principi» ho trovato numerose testimonianze (cfr. per esempio DAMILANO [1956], cit., p. 18).

⁶² Cfr. PELLEGRINO, op. cit., p. 98.

⁶³ Cfr. CICALA, *Cristoforo Castelletti e la sua opera teatrale. Tracce napoletane*, cit., p. 151 e note.

⁶⁴ Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, *passim*, in particolare I, 143 (cfr. l’edizione Mondadori Oscar, Milano 1963, vol. I, p. 117); MARIA CORTI, *Passero solitario in Arcadia*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli 1977, pp. 195-207 (ora in *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli

2001, pp. 195-207) e CICALA, *Ut pictura poësis. ...*, cit., *passim*.

⁶⁵ DAMILANO [1956] (cit., pp. 46-47), dopo aver trascritto il testo profano e a fronte quello “travestito”, precisa che GENNARO MARIA MONTI, nel suo volume su *Le villanelle alla napoletana* (Napoli 1921), «riporta il testo profano di questa laude, definendolo un “componimento in lode dell’amata, di stile artefatto”», ma aggiunge subito: «Orbene, pur non riconoscendo eccessivi pregi al travestimento dell’Ancina, non si potrebbe, onestamente, per esso affermare la stessa cosa. In realtà qui il testo profano originario fu semplicemente l’esca che accese la fantasia del poeta: il tocco magico che provocò lo zampillare della sua vena feconda.».

⁶⁶ La Madonna dell’Arco si festeggia il lunedì *in albis*.

⁶⁷ L’immagine venerata, che campeggia sull’altare, è un affresco quattrocentesco della *Madonna col Bambino*.

⁶⁸ Lunedì *in albis*.

⁶⁹ Lunedì *in albis*.

⁷⁰ Per esempio una sorta di motivazione scritturale di certe consuetudini dei seguaci della Madonna dell’Arco.

⁷¹ Secondo i dettami suggeriti, per bocca di *Augustinus*, nel *Secretum* (II, 176), da FRANCESCO PETRARCA (cfr. l’edizione, a c. di Enrico Fenzi, Milano, Mursia 1992 e CICALA, *Lettura intertestuale...*, cit., p. 251).

⁷² Lo spiega con chiarezza uno dei più noti biografi del Petrarca, UMBERTO BOSCO (*Francesco Petrarca*, Bari, Laterza 1961, p. 121 e sgg.).

⁷³ Così Ancina lo definisce nel *Discorso apologetico*, cit., c. c 4r.

⁷⁴ Su Castelletti cfr. CICALA, *Lettura intertestuale...*, cit., *passim*.

⁷⁵ Il testo si legge ivi, pp. 271-274.

⁷⁶ Cfr. BIANCONI, op. cit., p. 329.

⁷⁷ Cos’altro è se non un modo, semplice, popolare di cantare la *Salve Regina* quella lauda che recita:

Madre divina,
Del Ciel Regina,
Sol doppo Dio
Rifugio mio!
Abbi pietà di me
Ch’umil ricorro a Te.
[...]

(in *Tempio armonico*, cit., p. 64, cfr. anche la trascrizione di DAMILANO [1956], cit., pp. 62-63)?

È un testo, a mio avviso, senza troppe perplessità attribuibile a Giovenale, a giudicare dalla intitolazione, *A Santa Maria del Rifugio*, alla quale, secondo una consuetudine tipicamente anciniense, la parola-chiave, «*Rifugio*», rinvia.

Inoltre c’è anche un’altra lauda, di acclarata paternità, intitolata *A Santa Maria del Rifugio e di Porto Salvo in Napoli* (“Vergine più del sol lucente e bella”, in *Tempio armonico*, cit., p. 62), già trascritta da FERRANTE (op. cit., p. 506).

La *Salve Regina* è una preghiera che fin da bambino Giovenale amava propagare (cfr. LOMBARDO, op. cit., pp. 161-166; FERRANTE, op. cit., pp. 16-17 e *infra*, V.), perciò mi sarebbe sembrato strano non trovarne un suo adattamento da proporre al popolo in modo agevolmente comprensibile e cantabile, soprattutto se teniamo conto che fino a non molti anni fa le preghiere si recitavano e si cantavano in latino, in una lingua cioè nota solo a un pubblico colto.

⁷⁸ Mi riferisco al “Vago augelletto che cantando vai”, testo poetico anciniense, che si legge nel *Tempio armonico*, cit., p. 55, intitolato *Alla Madonna di Monte Fogliano in Toscana*, del quale tra breve proporrò una analisi più dettagliata.

⁷⁹ Cfr. in partic. FERRANTE, op. cit., p. 22 e DAMILANO [1956], cit., pp. 11-12.

⁸⁰ Cfr. in particolare il recentissimo pregevole studio di EMANUELA CREMA, cit.

⁸¹ Cfr. FERRANTE, op. cit., p. 21; DAMILANO [1956], cit., p. 11, etc.

Su due sonetti di Giovenale Ancina a Carlo Emanuele di Savoia (cit.) ha fermato l'attenzione una nota e attenta studiosa come MARIA LUISA DOGLIO.

⁸² Cfr. *infra*, nota 54.

⁸³ Cfr. *infra*, IV.

⁸⁴ «Ricordianci [sic] spesso di quel *bel verso di Menandro* [tratto dalla *Taide*] *Poeta Greco elegantissimo, citato a buon proposito dall'Apostolo* stesso [I Cor. 15, 33]: *Corrumpunt bonos mores colloquia mala* [...]». Cfr. «A CLERICI, ET RELIGIOSI, / TANTO LASCIVI CANTORI, / QVANTO DISHONESTI, ET VANI / COMPOSITORI. // Discorso Eccitatorio. / *La gratia, salute, & Pace del Signore sia con / tutti voi sempre. Amen.*», in *Tempio armonico*, cit., *parte del primo soprano*, cc. aa5r-bb4r [aa5v].

⁸⁵ Cfr. BOSCO, op. cit., p. 121 e sgg.

⁸⁶ Cfr. *infra*, IV.

⁸⁷ È una perifrasi di matrice dantesca, che Ancina potrebbe aver raccolto attraverso la mediazione petrarchesca, perché DANTE, *Inf.* II, 94, fa spiegare ad altri che «*Donna è gentil nel ciel che si compiangè*», sottolineando in definitiva che Maria è «al centro morale del poema» (cfr. CICALA, «*Donna è gentil...*», cit., *passim*), mentre PETRARCA, nei RFV (CCCLXVI, v. 98), alla Vergine, «*donna del ciel*», si rivolge in prima persona e per invocarla a «por fine» al suo «dolore» (ivi, v. 103), come Giovenale si rivolge in prima persona alla «Santa Madre di Dio» per invocarla:

*Donna del ciel, vero rifugio mio,
Sicura e certa speme
Del peccator ne le miserie estreme
[...]
[“Alme ch’ornando il ciel”, in *Tempio armonico*, p. 58, vv. 7-10, lirica di certa paternità anciniana, intitolata *Alla Vergine d’Ognissanti*, trascritta da FERRANTE, op. cit., in Appendice, p. 506].*

Anche se nella stessa lirica si avverte una sorta di eco del *Paradiso* dantesco, in particolare

- dei versi 103-111 del canto XXIII, nei quali è celebrato il trionfo di Maria: a Lei colui che si definisce «amore angelico», amore ardente di carità, che circonda roteando «l’alta letizia che spira del ventre / che fu albergo del nostro desiro», si rivolge chiamandola «*donna del ciel*»... la «*circolata melodia*» chiudeva il suo canto, che era tutt’uno col movimento e «tutti gli altri lumi / facean **sonare** il nome di Maria»,
- ma anche del canto VII, v. 1: «Osanna, *sanctus* Deus [...]», Salve o santo Dio [...]; l’avvio latino del *Sanctus*, è intonato dagli spiriti operanti nel cielo di Mercurio, nella *Comedia*, e quindi dalle «Alme» che ornano il «ciel», facendolo «**risonare**» di «voci liete», «Spiriti» che hanno la consuetudine di esprimersi «in festoso canto»: «*Santo, Santo, Santo*» (cfr. “Alme ch’ornando ’l ciel”, cit., vv. 13-16).

⁸⁸ L’immagine registra anche un uso differente da quello qui considerato; nell’*Aminta* tassiano, come nell’*Amarilli* di Castelletti, e quindi nel *Pastor fido* di Guarini la falsamente esibita *puntura di un’ape* serve all’innamorato come *espediente per rubare un bacio*.

⁸⁹ Il testo di legge in DAMILANO [1956], cit., p. 68 e quindi con la musica nell’Appendice musicale, ivi, pp. 124-127.

Due versioni musicali (rispettivamente firmate da Giovanni Nasco e l'abate Pitigliano) di una *Dogliosa querela della Madonna S.ma per conto del Figliolo Gesù smarrito nel Tempio*, tratte dalle *Nuove laudi ariose della Beatissima Vergine, scelte da diversi autori a quattro voci* da GIOVANNI ARASCIONE (1546 - ?), edite a Roma nel 1600, compaiono tra le esecuzioni oggi messe in atto dall'*Insieme vocale e strumentale PROGETTO MUSICA*, diretto dal maestro Giulio Monaco: entrambe compaiono tra le registrazioni effettuate a Graglia (Biella), prima nella Cappella invernale del Santuario della Madonna Lauretana (marzo 1995), e quindi nella Chiesa della Madonna della Neve (agosto e novembre 2000).

⁹⁰ Cfr. DAMILANO [1956], cit., p. 73, che rinvia a E. VOGEL, *Bibliothek der Vocalmusic*, Berlin 1892, vol. II, p. 436 e sgg.

⁹¹ Cit. nel commento di Giovanni Fallani al v. 87, nell'edizione della *Divina Commedia*, Milano, B. E. Newton 1993, p. 638.

⁹² Cfr. CICALA, «*Donna è gentil nel ciel*»..., cit., *passim*.

⁹³ Il titolo di *Theotòkos*, «*genitrice di Dio*», attribuito a Maria, è stato legittimato da S. Cirillo e i padri Efesini (cfr. sotto la voce *Madre di Dio*, la sezione dedicata a *Dogma, storia e teologia*, curata da SALVATORE MEO, nel *Nuovo dizionario di Mariologia*, a c. di Stefano de Fiore e Salvatore Meo, Torino, Ed. S. Paolo 1986, pp. 730-742, nonché i testi relativi al *Concilio di Efeso e Cirillo di Alessandria*, in AA. VV., *MARIA. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, con un saggio introduttivo di Enzo Bianchi, a c. della Comunità di Bose, Milano, Mondadori 2001, pp. 217-227).

A Efeso ebbe «definizione solenne» per quanto riguarda l'«essenza dottrinale» (cfr. MEO, op. cit., p. 739), ma ebbe «formulazione verbale con valore dogmatico espressivamente dichiarato con il Decreto di Calcedonia» (*ibid.*). A Efeso e Calcedonia la «preoccupazione» fu quella di «chiarire la legittimità e proprietà della *Theotòkos*, derivandola principalmente dalla verifica del fatto genetico» (ivi, pp. 741-742).

La dottrina cirilliana fu «il più profondo tentativo di interpretazione dell'incarnazione del Verbo», con la «presentazione dell'unione, secondo l'*ipostasi* [= sussistenza e non sostanza o essenza] del Verbo, delle *due nature*» e con l'affermazione dello «scambio dei due attributi fra le due nature di Cristo». L'«unità» fra di loro avviene «*nello stesso utero materno*»; il Verbo, in quanto incarnato, «è nato da una donna» (ivi, p. 735), nato da una donna «non nel senso che la sua natura divina abbia avuto inizio dalla sua esistenza nella S. Vergine», ma perché «avendo unita a sé l'umana natura secondo l'*ipostasi*, è nato da donna» (*ibid.*).

Insomma la Vergine non ha generato un qualsiasi uomo nel quale poi il Verbo di Dio si è inserito, ma «unito nello stesso utero alla natura umana, si dice primogenito secondo la carne, in quanto ha intimamente unito a sé la generazione della sua carne» (*ibid.*).

Tutti gli altri tentativi successivi di riflessione teologica «da S. Agostino a S. Tommaso, da Efeso al Vaticano II, partono dagli argomenti cirilliani e praticamente li ripetono» (ivi, p. 736).

Nel titolo di *Theotòkos* sono identificabili la *Donna*, Madre di Dio, e la «*Femina*», che ha generato la carne di Dio; la *mulier* (*donna* e non *mamma*) alla quale Cristo morente ha affidato col discepolo prediletto tutta l'Umanità (*mulier* = *madre dell'umanità* e in quanto tale la più potente «*fontana*» di *Grazia*), ma anche la *mamma che ha nutrito col suo seno* il «*Verbo*» che si era fatto «*carne*» (Io 1, 14: «Il Verbo si fece carne»), il Figlio, «nato da donna» (Gal 4, 4).

Sull'argomento cfr. CICALA, *La «Theotòkos»*..., cit., *passim*, ma in particolare II. 1.5.

⁹⁴ La musica è «D'Incerto» autore, potrebbe dunque essere di Giovenale.

⁹⁵ Cfr. CICALA, *La «Theotòkos»*..., cit., II. 1. 2.

⁹⁶ Cfr. la strofa 24 del *Pellegrino errante*, cit., per esempio.

⁹⁷ L'*incipit* segnalato nella *Tavola* è unico: «Due rose il mammol mio», p. 31. Nella *parte del basso* è taciuto il sostantivo «mammol», che evidentemente doveva essere cantato solo dal primo e secondo soprano.

Molto interessanti le notizie elargite da JORI (op. cit., pp. 680-681) nella *Storia della lettera-*

tura italiana, diretta da Malato, delle quali mi valgo per prospettare delle ipotesi, a mio avviso degne di approfondimento.

Bel mammoletto,
caro Giesù,
posa, deh posa il petto,
non pianger più;
ch' il sonno acqueta e molce,
dormi, Giesù mio dolce.

recita (vv. 19-24), con «domestiche invocazioni al sonno», che «echeggiano nel presepe sull'aria dei nuovi metri del Chiabrera, quale perfetta fusione di umani e “pietosi affetti”», spiega JORI, la «popolare» *Nenia della Beatissima Vergine addormentante il fanciulletto Giesù* (una canzonetta di sei strofe di sei versi) del drammaturgo e romanziere piacentino BERNARDO MORANDO (1589-1652), molto più giovane di Ancina, sottolineo.

I versi, trascritti da Jori, si leggono tra le *Poesie sacre e morali* del MORANDO, Piacenza, Bazachi 1662, ora in *L'anima in barocco. Testi del Seicento italiano*, a c. di Carlo Ossola, Torino, Scriptorium 1995, pp. 192-193, ma anche nella *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. II, Torino, Einaudi-Gallimard 1998, pp. 955-956. .

Morando, nel secondo Seicento, segnala JORI (*ibid.*), sembra riprendere una linea poetica che aveva un precedente nel genovese GASPARO MURTOLA, morto nel 1624, esattamente 20 anni dopo Ancina, ma come lui legato alla corte torinese: fu «poeta e segretario di Carlo Emanuele I presso la Corte torinese», dove entrò «in contrasto con G. B. Marino».

Egli si rivolse «agli affetti e alla quotidiana infantile». Con «mano felice compone e pubblica a Macerata nel 1618 i venti *Nutriciarum sive neniarum libri*, una fortunata raccolta di nenie in distici latini, pubblicate (a partire dalla quinta ristampa) insieme ai *Libri problematum puerilium*, brevi prose per istruire le balie», la cui prima edizione uscì a Macerata, presso Salvioni nel 1617, annota JORI (*ibid.*), additando il suo modello di riferimento in Pontano, «autore di poesie di metro e soggetto analoghi», che “nella prima edizione escono con i versi di Murtola».

C'è proprio da riflettere! visto che la tradizione pontaniana era stata già mediata dal «mam-mol» del *Tempio armonico*.

⁹⁸ Cfr. l'edizione integrale del testo del *De laudibus* con versione italiana in prosa e introduzione a cura di Andrea Gustarelli (GIOVANNI PONTANO, *Dai «Carmina»*, Milano, Signorelli 1933); ma anche la prima edizione critica dei *Carmina*, severamente curata da Benedetto Soldati (Firenze, Barbera 1902). Cfr. anche CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., *passim*.

⁹⁹ Si legga la sezione dedicata all' *Umanesimo napoletano*, da GIANNI VILLANI, nella *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. III (*Il Quattrocento*), Roma, Salerno editrice 1996, pp. 709-762 [725].

¹⁰⁰ Cfr. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., III.

¹⁰¹ Cfr. *infra*, II.

¹⁰² A essa Ancina fa cenno, rivolgendosi, nella Dedicata, allegata nel *Tempio armonico* alla *parte del secondo soprano* (cc. +3r-v), alla Rev. Madre Suor Orsola Benincasa, fondatrice del “Monastero della Concezione nel Monte di S. Martino di Napoli”.

Le ricorda (ivi, c. +5r-6v) «quegl'inni graziosi, e dolci» che insieme «con affettuose laudi soavissime alla B.[eata] Verg.[ine] cotanto grate, e care» «cantar si soleano», dopo il «Vespro», prima e dopo il «Sermone fatto alle suore», quando, durante il soggiorno napoletano, saliva a S. Martino in compagnia dei padri e dei novizi dell'Oratorio, «ne' giorni dell'onesta, e religiosa [...] recreazione»; tra le laudi le rammenta in modo particolare “O Donna Gloriosa” [essa compare nel *Tempio armonico* (cit., p. 95) e va confrontata con la prima stanza dell'inno delle lodi del Mattino, “O gloriosa virginum”, che ancora oggi la liturgia prevede nei sabati del Tempo «per annum»

(cfr. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., II. 1. 3.)] e “Donna celeste, che di Dio sei Madre” (in *Tempio armonico*, cit., p. 24).

¹⁰³ È una argomentazione sulla quale ritornerò: per il momento mi limito a evidenziare che si tratta di una caratteristica che sistematicamente compare nei testi poetici di acclarata paternità antichiana, non in quelli con certezza a lui sconosciuti, perché di individuata provenienza.

¹⁰⁴ Sul tema del «*risus* madre-neonato», qualche anno fa, nel contesto di uno studio specifico (cfr. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., II. 5.1), ho proposto delle riflessioni che qui mi sembra utile ricordare.

Tra i particolari da me evidenziati nella scrittura latina di Pontano prima e di Iacopo poi c'era il *risus*.

Exulta,
cui *parvus*
arrisit [sic] *tunc*, Maria
[Esulta, tu, o Maria, a cui il *pargolo* allora *sorrise*]

si legge nell'undicesima stanza della sequenza medievale *In purificatione Beatae Mariae* di NOKTERO DI SAN GALLO (morto nel 912) (cfr. ERICH AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine e antecedenti elogi*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli 1999, pp. 273-308 [287-290]).

Il tema del *risus* – spiega AUERBACH (ivi, p. 290), commentando la sequenza – era molto diffuso, anche se con qualche variazione della persona che ride (Anna, la madre di Maria, per esempio). Cristo stesso era definito *noster risus* in una sequenza del XII secolo, e in un'altra dello stesso periodo il *puer* era *nostris forma risus* (“forma del nostro riso”) (*ibid.*). AUERBACH (*ibid.*), al quale ho attinto queste informazioni, individua le possibili fonti bibliche delle sequenze analizzate nelle parole di Sara che al *risus* si riferiscono nel *Genesi* (21, 6: «*risum fecit mihi Dominus* [mi *sorrise* il Signore]»), ma anche nel «*gaudium magnum*» (Lc 2, 10) causato dalla nascita del Bambino «che può anche ridere ed esser chiamato “*noster risus*”».

L'ipotesi avanzata dal critico circa il probabile contributo offerto, nel Medioevo, alla figura del *risus* dalla IV egloga di Virgilio, la cui interpretazione medievale «come profezia di Cristo» è ben nota, mi ha tentato a estenderla anche al *De partu*, con le dovute cautele, ma non senza ragione.

Nel testo di Iacopo, infatti, la cui ascendenza virgiliana è stata già ampiamente dimostrata (cfr. MARIA CICALA, *Donne bibliche e letteratura. Verifica del femminile tra primo Umanesimo e Rinascimento: humanitas e dignitas mulieris*, in *Memoria biblica e letteratura italiana*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale editrice 1998, pp. 97-165 [163-165]), *Aegon* (Agostino) e *Lycidas* (Iacopo), venuti ad adorare il Bambino, ricordano esplicitamente (*De partu* III, vv. 197-205) la profezia cumana («*Ultima Cumaevi venit iam carminis aetas*», ivi, v. 200) della IV egloga, proprio quella nella quale il poeta latino, abbandonato il tono profetico, dipinge (mi riferisco al v. 60, che è riprodotto fedelmente nel *De partu* III, v. 231) un quadro di intimità familiare, concludendosi col sorriso del bambino alla sua mamma, o della mamma al bambino:

Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem
[Incomincia, bambino, a riconoscere col sorriso la madre]

Il «*risu*» dell'egloga è il sorriso sia della mamma che del bambino, «una delle tipiche ambiguità virgiliane» (cfr. VIRGILIO, *Bucoliche*, testo latino con traduzione e annotazioni a cura di Mario Geymonat, Milano, Garzanti 1992, ma anche in particolare pp. 59-60 e nota 20); sembra proprio il «*care puer*» che nel “presepe bucolico” allestito da Iacopo (*De partu* II, vv. 334-338) sorride alla sua mamma («*adridens*»):

*Ergo te gremio reptantem et nota petentem
uber, care puer, molli studiosa fovebo
amplexu? Tu blanda tuae dabis oscula matri
adridens colloque manum puerilia nectes
brachia et optatam capies per membra quietem?*

[Dunque io ti potrò stringere tra le mie braccia amorose, o caro bambino, mentre tu ti agiterai nel mio grembo e cercherai le mie mammelle? E tu darai dolci baci alla tua mamma, e mi **sorriderai**, e cingendo il mio collo coi tuoi braccini di bimbo, ti abbandonerai al sonno desiderato?]

come nell'inno pontaniano (*De laudibus*, V, *Hymnus ad divam Mariam*, vv. 38-46):

[...] , diva Maria, [...]
*In cuius gremio vagivit parvulus infans,
adrisitque pio dulcis in ore Deus,
Blandaque materno suspendit brachia collo,
Figens divinis oscula sacra genis.
Et modo carpebat nitidis alimenta papillis,
Infantique tuum lac bibit ore,
Et modo blanditias puerili expresserat ore
Inque sinu grata membra quiete levat*

[o divina Maria, nel cui grembo vagì il **bambinello**, e sorrise dolcemente Dio nelle pure labbra, e s'appese con delicate braccia al collo materno, imprimendo i suoi santi baci sulle tue guance divine e ora prendeva il nutrimento dal tuo splendente seno – e Dio bevve il tuo latte con quella bocca infantile – e ora ti carezzava con le sue dolci labbra di bimbo, e posava l'aggraziate membra sul tuo seno]

laddove però “*Deus*” è un «*parvulus infans*» che «*adrisit*».

È evidente l'affinità dei versi di Sannazaro con quelli di Pontano, attestata dall'uso dello stesso verbo (*adrisit-adridens*), confortata peraltro, come da me già a suo tempo evidenziato (cfr. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., II.), anche da altri dettagli. Ma mi chiedo, ora come allora, se sia proprio un caso che Iacopo definisca il bambino *puer*, come Virgilio, mentre Pontano lo chiamava «*parvulus infans*»; non escludo, infatti, che la sua scelta possa essere una spia implicita della memoria virgiliana di quella egloga alla quale nel II libro del suo poemetto (v. 200) il poeta-ersonaggio fa esplicito riferimento.

¹⁰⁵ È l'incipit della lauda *De la beata Vergine Maria*, che si legge nella edizione de *Le laude* di JACOPONE DA TODI, a cura di Ferri e Caramella, Bari, Laterza (“Scrittori d'Italia”) 1930, seconda edizione, ma anche in quella più antica, a cura di Giovanni Ferri, esemplata sulla stampa fiorentina del 1490, Bari, Laterza 1915, pp. 3-5).

Dal v. 48 Jacopone comincia a interrogare Maria:

O Maria, co facivi – quando tu lo vidivi?
Or co non te morivi – de l'amore afocata?
Co non te consumavi – quando tu lo guardavi,
ché Dio ce contemplavi – en quella carne velata?
Quand'esso te sugea, – l'amor co te faceva,
la smisurata sea – esser da te lattata?
[...]

¹⁰⁶ Il testo si legge nell'antologia di testi teologici e spirituali dal I al XX secolo, *Maria*, a c. della Comunità di Bose, cit., pp. 1416-1423.

¹⁰⁷ La lauda "Dì, Maria dolce, con quanto disio", si legge tra le *Poesie italiane del Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva (Milano, Garzanti 1978, pp. 51-53); ma vanno tenute presenti le due redazioni della lauda e la discussa attribuzione di paternità, ormai definita. Sull'argomento cfr. il contributo di BRUNO BRUNI, *Il Beato Giovanni Dominici autore della più bella lauda del Quattrocento*, «Memorie Domenicane», 73 (1956), pp. 17-24, che dà conto di entrambe le redazioni ed evidenzia qualche riflesso ispirativo in reminiscenze, rivissute con «originale splendore», del «sentimento iacoponico, espresso nei canti dedicati alla Natività e alla fanciullezza del Signore», in particolare, nella lauda "O Vergen più che femina" (che Bruni cita dall'edizione a cura di Giovanni Papini, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina 1923), dalla quale non mi è sembrato superfluo rileggere i versi (v. 48 e sgg., cfr. *infra*, nota 105) in cui – come rileva BRUNI (*ivi*, pp. 17-18) – «risultano scandite le basilari premesse della dolce musica» composta dal Dominici e prende forse avvio – aggiungo – l'associazione della forma interrogativa alla tipologia del "tu anaforico", consueta nelle invocazioni liturgiche tradizionali. «O Maria, che facevi / quando tu lo vedevi? / Che non ti consumavi / quando tu lo guardavi, / poiché Dio contemplavi / nella carne velata?», chiedeva Jacopone; «Di Maria dolce, con quanto disio, / miravi il tuo Figliol, Cristo, mio Dio?», esordiva in seguito Dominici, introducendo con una coppia di endecasillabi (schema rimico: XX) una serie di sestine (stanze di endecasillabi: ABABBX) nelle quali è sviluppato con realismo (preannunciato dal sost. «disio») e dolce spiritualità (fin dall'inizio Maria è connotata con l'aggettivo «dolce») il tema mariano.

Nell'ambito dei contributi mariani del Dominici, in questa ottica gioiosa, non vanno dimenticati i commenti al *Magnificat* [cfr. GUGLIELMO DI AGRESTI, *Considerazioni intorno a due scritti del B. Giovanni Dominici*, «Memorie Domenicane», 79, VII (1973), pp. 115-125, ma anche ALFREDO GALLETI, *Una raccolta di prediche volgari inedite del cardinale Giovanni Dominici*, in AA.VV., *Miscellanea di studi critici in onore di Guido Mazzoni*, a cura di Arnaldo Della Torre e P. L. Rambaldi, vol. I, Firenze, Tipografia Galileana 1907, pp. 253-278].

¹⁰⁸ Cfr. "Di te la vita nasce" (in *Tempio armonico*, cit., p. 26), che compare tra i testi poetici certamente non di Ancina. «Com' o Vergine Donna / il cor non ti si strugge?», recitano gli ultimi due versi della quarta strofa, che sembrano rinviare a Dominici (cfr. in particolare i vv. 45- 50 della lauda, cit.: «Quando tu ti sentivi chiamar mamma / come non ti morivi di dolcezza? / Come d'amor non t'ardeva una fiamma, / che t'avesse scoppiata d'allegrezza? / Da ver che grande fu la tua forza / poiché la vita allor non ti finì.»).

¹⁰⁹ Cfr. ANDREA CSILLAGHY, *Il muro della cristianità. La corte di Mattia Corvino, il Rinascimento, gli epigrammi di Janus Pannonius*, in AA. VV., *Storia della letteratura ungherese*, a c. di Bruno Ventavoli, vol. I, Torino, Lindau 2004, pp. 39-53 [52].

¹¹⁰ La traduzione italiana del passo che cito si legge *ivi*, p. 52.

¹¹¹ CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., *passim*.

¹¹² Alludo in particolare alla già citata "Donna celeste che di Dio sei Madre" (in *Tempio armonico*, cit., p. 24), musicata da Pier Francesco Soto, che potrebbe essere di Ancina, anche per questo, dato che egli tra i suoi perni di ispirazione, nel *Discorso apologetico* (cit., c. d1r), segnala, oltre al Sannazaro, la linea poetica che fa capo alla Colonna e al Fiamma, che Castelletti raccoglie nelle *Rime spirituali*, edite nel 1582, con dedica a un Mecenate romano di adozione, molto legato a S. Filippo Neri (cfr. CICALA, *Il circolo romano dei fratelli Ruis*, cit., *passim*). Non è un caso che al Santo sia dedicata da Cristoforo una lirica negli ultimi anni di vita (che si legge nei codici P7 e P8 della Vallicelliana di Roma), non lo è neppure il fatto che Castelletti fu sepolto nella Chiesa Nuova.

¹¹³ Alludo in particolare al "Di te la vita nasce" (cfr. *infra*, note 43 e 108).

¹¹⁴ Su 122 liriche, tutte musicate (5 sicuramente da Giovenale), risultano considerati certamen-

te anciniiani ben 34 testi poetici; solo di pochi (11 per la precisione) è stata accertata la presenza in precedenti raccolte; un madrigale, “Alta armonia gentile” (trascritto da FERRANTE, op. cit., nell’Appendice, p. 512, compare nel *Tempio armonico*, cit., in tutti e tre i fascicoli, prima dei testi introduttivi, e quindi con la musica, a p. 152), è di Gio. Battista Strozzi (il Giovane, spiega DAMILANO [1956], cit., p. 74) e in un caso è stata identificata la mano di Tasso, ma ritengo che sarebbe opportuno verificare con una attenta collazione la qualità del recupero anciniiano, in quanto una semplice identificazione di *incipit* potrebbe trarre in inganno, nel caso di Giovenale in modo specifico.

Basta un solo esempio per motivare l’esigenza che qui manifesto: uno degli *incipit* segnalati come reperiti in una raccolta filippina del 1585 (cfr. DAMILANO [1956], cit., p. 73, che rinvia a VOGEL, op. cit.), “Il tuo bel sol”, non si legge nella *Tavola* che sigilla ogni singolo fascicolo del *Tempio armonico*, cioè nell’elenco in cui l’*incipit* di ogni testo poetico compare in ordine alfabetico; studiando i testi se ne scopre la ragione: dalla intitolazione, *Per la medesima, seconda parte*, emerge che, nelle intenzioni del “raccolgitore”, “Il tuo bel sol” (p. 28) è la seconda parte di una lirica, “Sorgi dal sonno, sorgi anima mia”, intitolata *A Santa Maria del Parto*, con la annotazione *Prima parte* (p. 27), infatti il nome del compositore, Montemayor, è indicato solo la prima volta (nella p. 27, non nella p. 28).

L’identico *incipit*, “Sorgi dal sonno, sorgi anima mia”, compare anche una seconda volta nella *Tavola*, che rinvia alla p. 45, non certo per errore. Infatti il medesimo *incipit* avvia una lirica in 10 terzine, diversa dalla precedente fin dalla intestazione (*A Santa Maria del Glorioso presso San Severino*), con musica «D’Incerto». Più di un elemento potrebbe far pensare alla paternità anciniiana; infatti, a parte la mancata segnalazione del nome del compositore, in questo secondo caso, a differenza del primo, c’è una parola-chiave, tipica del *modus poetandi* di Giovenale, che rinvia alla intitolazione («*Glorioso*» > «*Gloriosa*»).

¹¹⁵ Altro che «arcigno padre filippino», come qualcuno (cfr. ARNALDO MORELLI, *L’Oratorio dei Filippini: rapporti tra Roma e Napoli*, in AA. VV., *La musica a Napoli durante il Seicento...*, a c. di D’Alessandro e Ziino, cit., pp. 455-463 [458]) lo definisce, soffermandosi su alcuni episodi biografici (in particolare la severa, ma efficace attenzione di Ancina alla salute spirituale dell’olandese Macque)!

¹¹⁶ A parte l’*Amorosa Ero* (DAMILANO [1956], cit., p. 43, trascrive sia il testo spirituale “travestito” che l’originale profano), che a mio avviso rappresenta una delle poche eccezioni, se non l’unica, i travestimenti anciniiani costituiscono vere e proprie trasformazioni poetiche, penso in particolare a

- “Luce dell’alma mia”, un interessantissimo testo intitolato *A S. Maria dell’Arco* (in *Tempio armonico*, cit., p. 35), che traduce in versi, sui quali è convogliata l’attenzione attraverso la parola-chiave, «arco», una serie di elementi scritturali che spiegano il senso della parola, nel Vecchio e nel Nuovo Testamento, e quindi nella liturgia promossa nel Santuario campano, che proprio in quel periodo faceva parlare di sé (cfr. *infra*, II),

oppure ad

- “Alme ch’ornando il Ciel” (ivi, p. 58), testo, intitolato *Alla Vergine d’Ognissanti*, che in più luoghi tradisce una memoria evidente del *Paradiso* (VII, XXII e XXIII) dantesco (cfr. *infra*, nota 87).

¹¹⁷ Non mi sembra inopportuno ricordare che la segnalazione in margine dei rinvii, costante nei testi biblici, è pure uno dei precedenti stabiliti, nell’ambito del petrarchismo spirituale, dal vescovo di Chioggia, Gabriel Fiamma, il quale ha corredato il suo canzoniere di una solida *Esposizione*. [Cfr. «RIME SPIRITUALI / DEL R. D. GABRIEL FIAMMA, / *Canonico Regolare Late-*

ranense; / esposte da lui medesimo. // All'Illustrissimo et Eccellentissimo S[igno]re / il S[ignor] Marc'Antonio Colonna, / Duca di Tagliacozzo, / e gran Contestabile del Regno di Napoli. / Con Priuilegi. // In Vinegia, M. D. LXX. / Presso a Francesco de' Franceschi Senese». Sulle *Rime* del Fiamma cfr. CICALA, *Lettura intertestuale...*, cit., *passim*, in particolare il cap. IV].

Molto interessante una annotazione di CARLO OSSOLA (Il "queto travaglio di Gabriele Fiamma", in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, III, Roma, Bulzoni 1976, pp. 239-286 [239, n. 3]), perché mi sembra calzare bene anche ad Ancina: «a una attenta lettura l'opera del Fiamma è ben lontana da quella "cortina di tristezza" dell'età sua, e si ispira anzi, come vedremo, a un sereno umanesimo cristiano, quale fu in quegli anni rappresentato e proposto dalle figure di San Filippo Neri e Gabriele Paleotti».

«State allegri!», esortava S. Filippo (1515-1595), il «Buffone di Dio»: «figliuoli, state allegri. Voglio che non facciate peccati, ma che stiate allegri [...]. Lo spirito allegro acquista più facilmente la perfezione cristiana, che non lo spirito melanconico [...] segui pure, figliolo, con cote-sta tua allegrezza, poiché essa è ottima via per giungere alla perfezione [...]. Non voglio scrupoli, non voglio malinconie!» (cfr. SAN FILIPPO NERI, *Lettere, Rime, Detti memorabili*, a cura di F. Magri, Firenze 1922, p. 119 e sgg., cit. da GIOVANNI FALLANI, *La letteratura religiosa italiana. Profilo e testi*, seconda edizione, Firenze, Le Monnier 1963, p. 255).

¹¹⁸ Cfr. BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni 1983, pp. 311-328.

¹¹⁹ Le «Rime spirituali di Vittoria Colonna, e del Fiamma Canonico Regolare» sono esplicitamente segnalate nel *Discorso apologetico* (cit., c. d1r), non a caso, a mio avviso, perché denunciano le scelte di Giovenale.

Egli, da un lato, raccoglie la «strategia di riscrittura» del *Petrarca spirituale* (1536) di Girolamo Malipiero, «importante – sottolinea STEFANO PRANDI, nella introduzione alla sezione dedicata alle Rime spirituali, nella *Antologia della poesia italiana*, diretta da Segre e Ossola, vol. II, cit., pp. 766-769 [767] – non tanto per i suoi effettivi esiti testuali, quanto per aver costituito, nell'ambito della lirica di argomento religioso, un orizzonte d'attesa nel pubblico dei lettori verso una tipologia "alta" di letteratura, sottraendone il dominio all'area indistinta della produzione devozionale».

D'altro canto Ancina mette a frutto la lezione della Colonna, che, con la pubblicazione delle *Rime spirituali*, nel 1548 (Venezia, Valgrisi), aveva stabilito un precedente nuovo: «il momento fondativo» della raccolta unitaria e autonoma di liriche spirituali, raccolta alla quale Giovenale dà un'impronta molto personale.

Ma neppure il nome del Fiamma, secondo me, è evocato a caso; infatti egli è il principale esponente di una delle due tendenze del petrarchismo spirituale negli anni Settanta, quella che «sulle ragioni manieristiche dello stile tende a far prevalere l'immediatezza espressiva e la pacata trasparenza del dettato, rifuggendo dalla rappresentazione di ogni asprezza, compresa quella – alta ed eletta – dell'esperienza mistica» (cfr. l'introduzione di Prandi, cit., pp. 768-769); l'altra tendenza, quella che «ha forse in Celio Magno il rappresentante più significativo», quella in cui «la sublimazione del codice lirico si accompagna ad una accentuazione del sentimento di una perdita irreparabile, solo in parte compensata dalla speranza del perdono divino» (cfr. *ibid.*) mi sembra più distante dall'ottica anciniana.

Alla Colonna e al Fiamma rinviano le *Rime spirituali* di Castelletti, che proprio come Ancina, e nello stesso periodo, ruotava nell'orbita di S. Filippo Neri (cfr. CICALA, *Lettura intertestuale*, cit., *passim*).

A una Colonna, Donna Geronima, Ancina dedica il suo singolare *Tempio*, come si evince non solo dalla Dedicata, ma anche dalle sette liriche non musicate che sigillano la raccolta.

Al Fiamma, oltre che il *modus poetandi*, a mio avviso rinvia anche quella volontà del teologo di guidare in qualche modo il suo pubblico nella interpretazione di ciò che dice e nella individuazione delle sue fonti, specialmente scritturali; il Canonico Regolare infatti allegava alle sue *Rime*

una ricca e notevole *Esposizione* (cfr. *infra*, n. 117).

La via della poesia spirituale percorsa da Ancina certamente non è univoca, come dimostra il fatto stesso che egli, oltre a “travestire” e comporre, “raccolgie”, e come lascia intuire d’altronde la vasta mole di modelli da lui segnalati (e quindi a lui ben noti), tra i quali non posso fare a meno qui di ricordare quello che «solo» egli “adduce” «in favor» suo, «in materia di Poesia Ecclesiastica», quel «Serafico spirito ardentissim», il quale, spiega Giovenale, «compose nella Religione più di cento Cantici spirituali divinissimi assai ben lunghi: tutti registrati per ordine nell’opra stampata in Roma l’anno corrente del Signore 1558» (cfr. *Discorso apologetico*, cit., c. d1r).

Si tratta del “padre” della lauda, quel “ser Jacopone” che insieme al FEO BELCARI della *Vita del Beato Colombini* (il fondatore dell’ordine dei Gesuati, cfr. l’edizione a c. di Rodolfo Chiarini, Lanciano, Carabba 1914), era oggetto di lettura e discussione nel contesto degli esercizi filippini, ai quali Ancina accede fin dal 1576, due anni dopo il suo arrivo a Roma al seguito del conte Madrucci, ambasciatore dei Savoia a Roma, della cui famiglia Giovenale era medico curante a Issogne, un avvio che presto lo avrebbe condotto a una scelta di vita religiosa nell’ordine (il primo ottobre del 1580, anno della edizione della prima *Amarilli* del Castelletti, viene accolto, col fratello, Giovan Matteo, nella casa di Roma; a Roma, il 9 maggio del 1582, poco più di cinque mesi dopo la stampa delle *Rime* di Cristoforo, riceve l’ordinazione sacerdotale).

(Cfr. le varie biografie antiche, in part. FERRANTE, op. cit., p. 34 e sgg., ma anche Incisa della Rocchetta e Vian (a c. di), *Il primo processo...*, cit., vol. II, pp. 306-307 e PELLEGRINO, op. cit., pp. 50-56).

Eloquentissimo messaggio della fruizione della raccolta iacoponica è quel raffinato *Pellegrino errante* (1598), che ritrae le motivazioni della fuga di Giovenale dall’ onore, avvertito come onere, del vescovado, *Cantico* che si ispira a due laudi, evocate dalla ripresa,

Che farai ser Cigalone?
Sei venuto al paragone

evidente *variantio* di due *incipit* iacoponici:

Che farai, Pier da Morrone?
Èi venuto al paragone
[lauda LIV]

Che farai ser Jacovone?
Èi venuto al paragone
[lauda LV]

In realtà, per varie ragioni che mi suggerisce la lettura del testo, trascritto in appendice dal LOMBARDO (cit.), e a quanto pare unico testimone del testo, come ha rilevato la CREMA (cit., pp. 130-131, annotando che «diversi elementi» farebbero «sospettare che il poemetto così come lo leggiamo» potrebbe «essere esito di un rimaneggiamento», cfr. *ivi*, p. 130 e sgg.), emulazione in particolare più della prima lauda che della seconda: a quest’ultima rinvia solo la ripresa, alla prima ben altro; non solo l’analogia tematica, ma soprattutto la scelta metrica (lauda in forma di ballata di ottonari con identico schema rimico), fatto che non stupisce, visto che, salvo lievissimi ritocchi, alcune strofe da essa (lauda LIV) sono riprese integralmente, sia pure per essere integrate e/o alternate ad altre create *ex-novo* sul medesimo stampo. Per esempio, tra la 1^a, la 2^a e quindi le successive 4^a, 5^a, 6^a, che corrispondono rispettivamente alla 1^a, 2^a, 3^a, 4^a e 5^a della lauda di Jacopone, se ne inserisce un’altra *ex-novo*, la 2^a. Tutti particolari che certo invitano a riflettere.

A Jacopone Ancina “ruba” le parole anche in testi grammatici in prosa, come quando, ri-

volgendosi al Padre Velli (in *Tempio armonico*, cit., *parte del basso*, cc. b4r-c1r [b4r]), «Preposito Generale della Congregazione dell'Oratorio», per ribadire la spesso esibita volontà di “serena” **noncuranza dei detrattori**, dichiara:

a me giova applicarmi il bel motto sentenzioso, e grave del B. Iacopone [sic] da Todi (così puotess'io dirlo con ugual sentimento del Serafico suo spirito servente, con vera, e real mortificazione di me stesso, e perfetto dispregio del Mondo, e di tutte le sue vanità insieme) quando **in giubilo di cuore altamente cantando** disse, *Fama mia ti raccomando Al somier che vâ ragghiando: Perdonanza ha più d'un anno, Chi mi dice villania.*

¹²⁰ Cfr. LOMBARDO, op. cit., pp. 161-166: la potentissima «fiamma» dava segni di sé “*mentr'era ancora fanciullo, e dimorava in Fossano, sua patria*”, “tanta composizione, e devozione [...] *trapassava i limiti di quell'età così tenera*”; «*cresciuto negli anni, crebbe tanto nell'amore*» che non esitò a dichiararsi scopertamente innamorato delle sue bellezze.

Sincero (= Sannazaro) nella prosa VII (9-10) dell'*Arcadia* (edizione a c. di Erspamer, cit., p. 119) confessa a Carino: «*appena avea otto anni forniti che le forze di amore a sentire incominciai, [...] di una piccola fanciulla [...] innamorato, con più diligenza che ai puerili anni non si conviene [...] con gli anni crescendo lo amore [...]*» e nella prosa VIII (8 e sgg.) Carino racconta a Sincero: “*insino da la mia fanciullezza acceso ardentissimamente de l'amore [...]*».

¹²¹ *Il pensare spesso, e cantar della Beatissima Vergine dolcissimo esercizio, e santo*, vv. 1-3, in *Tempio armonico*, cit., p. 96.

Questo testo poetico, ritenuto sicuramente anciniiano, si legge, con diversa intitolazione [«*A Maria*»], nell'appendice della biografia di FERRANTE, op. cit., p. 507; LOMBARDO (op. cit., p. 161) cita questi versi 1-3, nel contesto della sua ricostruzione agiografica (cfr. *infra*, nota 120).

¹²² Nella *Lettura intertestuale del Castelletti lirico* (cit., *passim*) ho avuto modo di verificare in più luoghi differenziate proposte di una stessa immagine di matrice petrarchesca.

Mi sembra interessante riprendere il discorso proprio da quell'avvio, da quegli accenni per inserirli in un contesto organico e diacronico, aggiungendo qualche altro elemento che ancor meglio evidenzia l'uso diffuso dell'immagine topica, ma anche il particolare rapporto tradizione-personalità.

Il disegno, che facilmente si abbozza a matita, anche e forse più efficacemente in bianco e nero, con giochi di chiaroscuro, ha come soggetti **una candela accesa e una farfalla, assai vicina alla fiamma**: un “bozzetto” proposto anche da **Leonardo da Vinci** (1452-1519) in più di una versione, tra le sue *Favole* volgari (abbozzi di argomenti da svolgere e argomenti svolti), con una interpretazione specifica, legata alla propria mentalità scientifica e affidata alla morale delle due versioni del “dipinto” da lui proposte.

Prima di procedere a una riflessione diretta su questi testi vinciani, non mi sembra inopportuno recuperare una tesi di Leonardo stesso, sintetizzata nell'enunciato «*Adunque la pittura è filosofia*», opportunamente adattabile al mio modo di procedere in questa sede.

Leonardo segnala la differenza tra la pittura, che coglie e fissa la bellezza del mondo che sta «*nelle superficie, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura*», e la filosofia, che «*pentra dentro ai medesimi corpi, considerando in quelli le lor proprie virtù, ma non riman soddisfatta con quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sé la prima verità di tali corpi, perché l'occhio meno s'inganna.*» (Cfr. LEONARDO, *Trattato della Pittura*, parte I, n. 6, cit. in LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di Augusto Marinoni, Milano, BUR 1991, pp. 22-23).

L'ideale proposto da Leonardo è un «*pittura-filosofia*», che metaforicamente rende ciò che mi piace intendere qui per iconografia poetica.

Spesso i soggetti della iconografia letteraria sono i medesimi, ma la mano di chi li produce è

diversa: in ciò la chiave della originalità individuale, che è anche, nell'ambito del tanto diffuso petrarchismo rinascimentale, la soglia che distingue la poesia dal deteriore manierismo pedantesco.

La tradizione favolistica, che come ben sappiamo ha le sue radici classiche in Esopo e Fedro, spesso comporta una morale, esplicitamente dichiarata, sia pure con diversa collocazione (in apertura o in chiusura) dagli *auctores* appena citati, non sempre dagli scrittori del Quattrocento.

Nei cento *Apologi* di Leon Battista Alberti, per esempio, scritti in latino e quindi destinati a un pubblico colto del quale richiede un impegno attivo, la morale è implicita; mentre le favole con protagonisti animali, incastonate con funzione di *exempla*, nelle *Prediche volgari* di BERNARDINO DA SIENA (cfr. in particolare le *Prediche volgari sul Campo di Siena. 1427*, a c. di Carlo Delcorno, Milano, Rusconi 1989, voll. 2) la morale viene esplicitamente dichiarata, «chiarozzo chiarozzo», direbbe l'Albizzeschi, visto il pubblico eterogeneo al quale egli sapeva di rivolgersi nelle piazze.

Leonardo adotta più di un sistema: morale implicita, morale esplicita e morale doppia. Infatti ci sono casi in cui alla morale esplicita tradizionale (per esempio: «quelli che s'aulimiano son esaltati») si associa una morale tipicamente vinciana, anche se il fondo del pensiero di Leonardo sembra maggiormente e meglio rivelato – annota Marinoni (a c. di, op. cit., p. 50) – «da certe parole dei suoi protagonisti», proprio come la «farfalla, che, attratta dallo splendore del lume, l'attraversa a volo e cade moribonda, lamentandosi: “*O maledetta luce...con mio danno ho conosciuto la tua consumatrice e dannosa natura [...]*”», parole che ben traducono a mio avviso la «filosofia» di questo soggetto iconografico, che prima ancora che a **Petrarca** rinvia al **mito di Eros e Psyche**.

Leonardo (come Cristoforo Castelletti, sia pure, a differenza di quest'ultimo, nell'ambito del medesimo genere favolistico) offre più di una versione di questo soggetto; la prima (cfr. LEONARDO, op. cit., p. 82), ridotta e non sigillata da morale esplicita, si commenta da sola (morale implicita), attraverso le parole del «parpaglione», variante lessicale di *farfalla* nel vocabolario dell'«Omo senza lettere»:

Non si contentando il vago e vagabondo *parpaglione* di potere comodamente volare per l'aria, vinto dalla *dilettevole fiamma della candela*, deliberò volare in quella; e 'l suo giocondo movimento fu cagione di subita tristizia, imperò che 'n detto *lume* si consumarono le sottile ali, e 'l parpaglione misero, *caduto tutto bruscato a piè del candellieri*, dopo molto pianto e pentimento, si rasciugò le lagrime dai bagnati occhi, e levato il viso in alto, disse: “*O falsa luce*, quanti come me debbi tu avere, ne' passati tempi, avere miserabilmente ingannati. O si pure volevo vedere la luce, non *dovev'io conoscere il sole dal falso lume* dello spurco sevo [= spurco sego]?”

L'altra versione dello stesso soggetto (cfr. *ivi*, pp. 92-93) è un po' più estesa, nonché corredata di morale esplicita, oltre a quella specificamente vinciana implicita nel testo

Andando il dipinto *parpaglione* vagabundo, e discorrendo per la oscurata aria, li venne visto un *lume*, al quale subito si dirizzò, e, con vari circoli quello attorniano, forte si maravigliò di tanta splendida bellezza; e non istando contento solamente al vederlo, si mise innanzi per fare di quello come delli odoriferi fiori fare solia; e, dirizzato suo volo, *con ardito animo passò per esso lume*, el quale gli consumò li stremi delle ali e gambe e altri ornamenti. E *caduto a' piè di quello*, con ammirazione considerava esso caso donde intervenuto fussi, non li potendo entrare nell'animo che da sì bella cosa male o danno alcuno intervenire potessi; e, restaurato alquanto le mancate forze, riprese un altro volo, e, *passato attraverso del corpo d'esso lume*, *cadde subito bruciato* nell'olio ch'esso *lume* notrìa, e restogli solamente tanta vita che poté *considerare la cagion del suo danno*, dicendo a quel-

lo: “*O maledetta luce, io mi credevo avere in te trovato la mia felicità; io piango indarno il mio matto desiderio, e con mio danno ho conosciuto la tua consumatrice e dannosa natura*”. Alla quale [= al che] il *lume* rispose: “Così fo io a chi ben non mi sa usare”.

Detta per quelli i quali, veduti dinanzi a sé questi lascivi e mondani piaceri, a similitudine del parpaglione, a quelli corrano, senza considerare la natura di quelli; i quali, da essi omini, dopo lunga usanza, con loro vergogna e danno conosciuti sono.

In entrambe le versioni dello stesso soggetto emerge la originale morale vinciana (la necessità di conoscere le leggi, i ritmi della natura), che accomuna queste due favole alle altre; ragion per cui il “parpaglione” non è diverso, per esempio, dal “ragno”, che, attratto dalla “dolcezza” d’un “grappolo d’uve”, e ignorando il destino dell’uva alla vendemmia, costruisce la sua “nova abitazione” tra i “grani d’uve” e con essi “fu pigiato” (morale implicita) (cfr. *ivi*, p. 87).

Nella seconda più dettagliata versione Leonardo esplicitamente assimila la sorte del «parpaglione», la sua “follia” («matto desiderio») a quella degli «omini» che stoltamente “corrono” ai «lascivi e mondani piaceri», senza avvedersi del «danno» al quale sono destinati. È questo il senso col quale questa immagine trova posto nell’iconografia poetica, a partire da Petrarca, in linea generale; in particolare la “follia”, nel codice petrarchesco divenuto topico, si delinea come fatale attrazione, non di «mondani piaceri» in senso lato, ma specificamente dell’amore umano. Forse proprio in questo si potrebbe cogliere l’eredità del mito classico.

Nelle arti figurative *Psyche* si trova rappresentata come una delicata e leggiadra fanciulla con ali di farfalla [ho in mente, per esempio, oltre agli affreschi pompeiani, l’*Amore e Psiche* di Antonio Canova (1757-1822) del Museo Correr di Venezia], o proprio come una farfalla.

Nella mitologia classica *Psyche*, personificazione dell’anima umana, fu in vari modi posta in relazione con *Eros* (dio greco identificato dai Romani con Cupido), dio dell’amore tra i due sessi, oltre che dell’affetto e dell’amicizia tra gli uomini, i giovani e i fanciulli: *Eros* o «la ama o la tormenta, specialmente sotto l’immagine di farfalla, mentre la tiene sopra una fiaccola, le strappa le ali, etc.» (Cfr. FEDERICO LÜBKER, *Lessico ragionato dell’antichità classica*, traduzione di Carlo Alberto Murero, pubblicata a Roma da Forzani e C. nel 1898, condotta sull’edizione tedesca, ristampa anastatica, con una premessa di Scevola Mariotti, Bologna, Zanichelli 1993, p. 460).

Da queste varie situazioni Apuleio (II secolo d. C.), nelle sue *Metamorfosi o l’asino d’oro*, avrebbe tratto il noto racconto (libri IV, 28-VI, 24) incentrato sulla storia di *Amore e Psiche* (cfr. *ibid.* e APULEIO, *Le metamorfosi o l’asino d’oro*, introduzione di Reinhold Merkelbach, premessa di Salvatore Rizzo, trad. it. di Claudio Annatore con testo latino a fronte, Milano, BUR 2002, libri IV, 28-VI, 24, pp. 264-371, ma anche ID., *Amore e Psiche*, traduzione di Massimo Bontempelli, Palermo, Sellerio 2003 [prima ed. 1992]: in copertina il bel dipinto di Canova).

Il topos della farfalla fa parte del *corredo petrarchistico* del quale si avverte la presenza non solo nelle *Rime* ma anche nella pastorale e nella scrittura comica di Cristoforo Castelletti.

Nella stampa giovanile (1582) delle *Rime spirituali* (c. 5v) si legge un sonetto molto interessante in quanto Cristoforo si rivolge alla sua anima “folle”, identificata con la farfalla (vv. 1-4):

Pensier miei folli, ancor satij non sete

Di raggirarvi qual farfalla intorno

D’un volto al fiammeggiar, che per soggiorno

E per oggetto vostro eletto avete?

e la metafora della *fiamma* che brucia si risolve nel verbo *fiammeggiar*, che connota il *volto* umano di una mai nominata donna, ma molto probabilmente quella amata e cantata nell’*Amarilli* (1587, II, iv, c. 24r), sotto le spoglie di Credulo-Tirsi:

E mentre pure à *vagheggiar* li torno
 Del lor *lume invaghito*,
Qual semplice farfalla
Gioir spera[n]do ne l'accesa fiamma

ritengo non senza ragione, visto che la prima quartina del sonetto proemiale delle *Rime spirituali* recita:

Già risentir del *Tebro* ambe le sponde
 Fei, cantando d'Amor l'arti, e le frodi,
 E l'invisibil fiamme, e i saldi nodi
 Di duo begli occhi e di due trecce bionde.

alludendo chiaramente alla pastorale, tanto più che, nel prologo della *Amarilli*, Apollo in abito pastorale definisce l'autore «un che del *Tebro* in su la riva nacque».

Nelle *Rime* del 1582 l'amore umano viene definito «ingiuosto» (sonetto: «Qualor de' pensier miei le luci affiso», c. 5r, v. 2) e rinnegato («Mi scuote entro le membra un freddo orrore, / Trema il cor, manca il lume, imbianca il viso», ivi, vv. 3-4); perciò, se nella pastorale la «gioiosa speranza» della «*semplice farfalla*» nella «*accesa fiamma*» non è incrinata dal deciso rifiuto che caratterizza le *Rime*, qui la «pittura» dello stesso soggetto, la farfalla, sottende una diversa «filosofia».

Infatti, nei versi che seguono la prima quartina, che per analogia con le favole di Leonardo potremmo leggere in chiave di morale implicita doppia, prima compaiono termini come «*biasmo*» e «*scorno*» («[...] sol *biasmo e scorno* / Chi sparge seme tal ricoglie e miete», «Pensier miei folli», cit., vv. 7-8), che sembrano riproporre uno dei concetti vinciani, attestato da una analoga dittologia, «*vergogna e danno*», dato che *scorno* è variante lessicale di *vergogna* e d'altra parte il *biasmo* è un *danno* («Detta per quelli i quali, veduti dinanzi a sé questi lascivi e mondani piaceri, a similitudine del parpaglione, a quelli corrano, senza considerare la natura di quelli; i quali, da essi omini, dopo lunga usanza, con loro *vergogna e danno* conosciuti sono»), poi viene esplicitamente identificata la *fiamma* con la «*beltade umana*» (ivi, v. 9), rinnegata, a favore del «bel certo, ed eterno» (v. 14), in virtù della sua fugacità, nei termini di un codice tipicamente petrarchesco: «Che passa e fugge in men d'un volger d'occhi / Quasi tenero fior, ch'uccide il verno», vv. 10-11).

È lo stesso concetto espresso da Ancina quando, nella Dedicà alla Colonna (cit., c. †2r), definisce la supremazia della Donna del Cielo, non soggetta alla fugacità del tempo, citando lo stesso verso dei RVF (CCLXXII, v. 1) al quale qui allude Castelletti (cfr. *infra*, II).

Spia linguistica del rinvio al «bozzetto» dipinto nell' *Amarilli* mi sembra chiaramente individuabile nella scelta verbale che dal sonetto, «troppo *invaghiste* di beltade umana», provocatoriamente rimanda alla pastorale: «E mentre pure a *vagheggiar* li torno / Del lor lume *invaghito*».

La prima quartina del sonetto spirituale, proprio quella che delinea il bozzetto della farfalla, registra delle varianti, attestate da due codici mss. della Vallicelliana, denominati P 7 e P 8, individuati recentemente da GABRIELLA ROMANI (*Le lagrime d'un peccatore convertito... di Cristoforo Castelletti. Identificazione di due manoscritti vallicelliani del XVI secolo*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», LXVI (49° N. S.), n. 3 (1998), pp. 17-25), a suo avviso cronologicamente collocabili negli ultimi anni di vita di Castelletti, tra 1593 e 1596.

In P 7, che «doveva essere la versione in buona copia da affidare», ma mai affidata, «alla stamperia», si legge ancora

Pensier miei folli ancor sati non siete
Di raggirarvi qual farfalla intorno

con una leggerissima variazione grafica dell'aggettivo (*satji* > *sati*), del tutto insignificante ai fini della nostra indagine, ma con una vistosa sostituzione operata parzialmente nei vv. 3-4, che, concordo con la Romani, danneggia l'«eleganza» poetica e l'«incisività» con cui il giovane Cristoforo aveva mostrato di utilizzare il corredo petrarchistico nel 1582; infatti nella più tarda lezione dei due versi

*di due luci a l'ardor, che per soggiorno,
e per termine vostro eletto avete?*

si perde la pregnanza visiva del ri-uso dell'immagine topica, così agilmente tradotta dal «*fiammeggiar*», metafora verbale che connota il «*volto*», equivalente della tradizionale *fiamma*, che brucia le ali alla *farfalla*, che come *Psyche* incarna l'anima umana. La sostituzione di «oggetto» nel v. 4 («per *oggetto* vostro eletto avete») con «*termine*» mi sembra la logica conseguenza della mortificazione della fisicità a favore della spiritualità, che risulta al contempo una rarefazione della pregnanza iconografica, caratteristica non solo della spirituale versione giovanile del topos, ma anche della sua provocatoria ripresa comico-parodistica nelle *Stravaganze d'amore* (1585), da me già a suo tempo segnalata.

Nella commedia, la terza in ordine di tempo e la più nota, il napoletano Bell'Umor recita (III v, 35-44) un «madrigaletto amoroso», «*douce* che te ne fa leccare le labbra», perché non gli «piaceno» i «viersi scambrosi»; esso si inserisce in una disputa sul concetto di poesia e di lingua poetica, che lo vede a confronto col pedante Sofronio. In questo contesto, ebbi a suo tempo modo di evidenziare (cfr. CICALA, *Lettura intertestuale*, cit., pp. 243-244), il «madrigaletto» in «locuzione napoletana» si contrappone al sonetto pedantesco appena recitato da Sofronio.

Così alla lingua toscana si contrappone «la bella parlata [...] de Napole»; alla *rigidità normativa professata dal pedante* [Sofronio sostiene che «Conviene al buon poeta serbar le regole e non dilungarsi dalle mete prescritte dagli approvati compositori», ivi, 84-85, esibendo rigida fedeltà al «miglior fabro delle tosche rime», ivi, 66, al Petrarca, suggerisce Stoppelli (ivi, p. 96, n. 15), «indicato con perifrasi dantesca (cfr. *Purgatorio*, XXVI 117)»] si contrappone il *furor* poetico, invocato dal napoletano con argomentazioni (ivi, 76-78 e 90-91)

Collo *Petrarca* sto io? E c'aggio da spartire collo *Petrarca*? [...] vui sapite ca la *poesia* è tutto *furore* [...] La *natura* m'have dato no 'ngegno tanto felice ca no ne n'è autro, pe me. [...]

che provocatoriamente a mio avviso ricordano, nella forma oltre che nella sostanza, quelle opposte al ciceroniano Paolo Cortesi da Poliziano, connotando il *furor* individuale non in senso romantico, ma come capacità e necessità di essere originali nell'imitazione (cfr. ANGELO POLIZIANO, *Epistolae VIII*, 26, *Angelus Politianus Paulo Cortesio*, in FRANCESCO TATEO, *Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano*, Bari, Laterza 1972, pp. 145-146 [145-146]):

Non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. Quid tum? non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo.[...] Nam qui tantum ridicula ista quae vocatis liniamenta contemplantur attoniti, nec illa ipsa, mihi crede satis repraesentant, et impetum quodammodo tetardant ingenii sui, currentique velut obstant et, ut utar plautino verbo, remoram faciunt.

[Tu non ti esprimi come Cicerone, dice qualcuno. Ebbene? Io non sono Cicerone, io esprimo me stesso. [...]. Coloro i quali stanno attoniti a contemplare solo codesti vostri ridicoli modelli non riescono mai, credimi, a renderli, e in qualche modo vengono spegnendo l'*impeto* del loro *ingegno* e mettono ostacoli davanti a chi corre e, per usare l'espressione plautina, quasi remore.]

Così, nella parodia comica del madrigaletto, viene forse esibita la necessità di essere se stesso nel ri-uso dell'immagine della farfalla:

Com'a la cannela vola la farfalla,
 ed essa sape c'abbrusciata nce resta,
 così corre volanno chest'arma afflitta e mesta
 a te, ca sape che ne le toi sguarde
 s'abbruscia e arde.

infatti Bell'Umore traduce in termini dialettali la sua lettura di un noto sonetto dei RVF, il CXLI:

Come tal ora al caldo tempo sòle
 Semplicetta farfalla al lume avvezza
 Volar ne gli occhi altrui per sua vaghezza,
 Onde aven ch'ella more, altri si dole;
 Così sempre io corro al fatal mio sole
 De gli occhi, onde mi ven tanta dolcezza
 Che 'l fren de la ragione Amor non prezza
 E chi discerne è vinto da chi vòle.
 E veggio ben quant'elli a schivo m'hanno,
 E so ch'i' ne morirò veracemente,
 Ché mia vertù non po' contra l'affanno:
 Ma sì m'abbaglia Amor soavemente,
 ch'i' piango l'altrui noia e no 'l mio danno,
 E, cieca, al suo morir l'alma consente.

Nel "madrigaletto" ci sono alcune riprese lessicali e semantiche da Petrarca (il *correre volano* della *farfalla* verso gli *occhi*, nella consapevolezza di morire), anche se scompaiono il sostantivo *lume* e l'aggettivo *semplice* che connota invece la *farfalla* nella *Amarilli* (1587), da questo punto di vista più aderente al modello petrarchesco.

¹²³ CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., *passim*.

¹²⁴ *Il pensare spesso, e cantar della Beatissima Vergine* ("All'or ch'io penso a voi Vergine bella", in *Tempio armonico*, cit., p. 96) è un testo poetico di sei versi (due terzine), considerato di certa attribuzione (cfr. DAMILANO [1956], cit., pp. 73-74, e FERRANTE, op. cit., p. 507 e *infra* n. 121), anche se la tradizione filippina, trasmessa oralmente nell'Oratorio napoletano, lo ritiene tasciano, come quello che segue: *IL SERVIR PURAMENTE*, in *Tempio armonico*, cit., p. 97, testo poetico di sei versi (due terzine). FERRANTE li trascrivere entrambi (ivi., pp. 507-508), accorpandoli, come un unico testo poetico di dodici versi (quattro terzine), di paternità ancianiana, col titolo: *A Maria*.

¹²⁵ Cito dall'edizione delle *Favole* di FEDRO, testo latino e traduzione italiana, a c. di Enzo Madruzzato, Milano, BUR 1994, pp. 204 e 205.

¹²⁶ BIANCONI (op. cit., p. 349), che trascrive il testo della canzonetta, rileva che, «nella perlustrazione sistematica delle bellezze e dei pregi femminili intrapresa dai petrarchisti e spinta agli esiti estremi dai coetanei del Marino, la *seduzione canora* tiene un posto di riguardo» e aggiunge (ivi, p. 350) che «non sarebbe difficile produrre un vasto campionario, un *florilegio di madrigali poetici che esaltano le legioni di belle donne incantatrici, altrettante guerriere che nell'equipaggiamento bellico d'Amore hanno incluso l'arma mortifera e soave della vocalità*». Proprio come la «Sirena Napolitana».

Quanto al tema poetico dello «sgorgheggiare e le tirate e i groppi che si fan nella musica»,

Alessandro Guarini, spiega BIANCONI (*ibid.*), se ne attribuisce il primato, indicando tra i precedenti a lui noti unicamente Ariosto (XVIII ode latina) e Plinio (il passo relativo all'usignolo, nella *Nat. Hist.* X, 82), in una lettera ad Alfonso II, datata 20 agosto 1581, che accompagna la canzonetta in questione: "Mentre vaga angioletta".

La prima edizione del madrigale guariniano ("Mentre vaga angioletta"), trascritto da BIANCONI (ivi, p. 351), appare (cfr. ivi, p. 350), «forse all'insaputa del poeta» nel 1590, con «una dicitura esplicita»: «Describe il cantar della Signora Laura». Si tratta di Laura Peverara, «la dama canterina della duchessa Margherita decantata anche da Tasso e dedicataria di due edizioni collettive di madrigali musicali epitalamici, *Il lauro secco* e *Il lauro verde* (1582-1583).» (cfr. ivi, p. 351).

Nel testo guariniano, nuovamente edito nel 1598, spiega BIANCONI (*ibid.*), c'è una «progressiva assimilazione del cuore del poeta innamorato (v. 3) ad un melodioso volatile (v. 25) mediante naturalizzazione della metafora»: il canto reale della donna diventa canto ideale del cuore dell'innamorato poeta «che perciò prende il volo come un usignolo»:

Così cantando il *core*
o miracol d'amore, è fatto un *usignolo*,
e spiega già per non star mesto il *volo*.
["Mentre vaga angioletta", vv. 23-26]

Una «vaga Angioletta» compare anche nelle *Rime tassiane* (cfr. l'edizione a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno editrice 1994, tomo I, in particolare, nn. 732 e 733), nel contesto di un gruppo di otto liriche (nn. 730-737) nelle quali Torquato Tasso allude a una donna, amata dal duca di Ferrara, Alfonso II d'Este, di nome *Angelica*:

- n. 730, v. 10: «Angioletta»;
- n. 731, v. 14: «Angelica, o pur Angela»;
- n. 732, v. 1 e n. 733, v. 1: «vaga Angioletta»;
- n. 733, v. 9: «Angiola»;
- n. 734, v. 1: «Angioletta cortese»;
- n. 735, v. 1: «Bella Angioletta dalle vaghe piume»;
- n. 736, v. 1: «Angelica voce».

¹²⁷ Dico "specifiche" riferendomi a quelle "anagraficamente definite", perché Ancina si rivolge anche a folle genericamente connotate: poeti, cantori, "clerici", censori, etc.

**SPIRITUALITÀ, POESIA, MUSICA.
PER RICOMPNDERE LE ESPERIENZE ORATORIANE
DEL CINQUE-SEICENTO ***

Negli studi letterari e musicologici, l'amplissimo *corpus* della musica spirituale del Cinque-Seicento italiano ha goduto per decenni di poca o nessuna considerazione. Nonostante il contributo di alcuni dei massimi autori dell'epoca (Palestrina, De Monte, Marenzio, Lasso, Monteverdi...), agli occhi degli studiosi moderni questo repertorio sembra esser rimasto schiacciato – per così dire – tra musica liturgica (messa e mottetto) e musica profana (il madrigale, la canzonetta, i primordi dell'opera). Vista, di volta in volta, come versione insipida e castigata del repertorio profano o come mal classificabile compromesso tra arte sacra e forme espressive di un'estrazione irriducibilmente 'altra', questa produzione poetico-musicale è stata oggetto solo in tempi recenti e recentissimi di interventi storico-critici capaci di fornire un primo orientamento, una comprensione dei suoi molteplici legami con le vicende tecniche, storiche e spirituali dell'epoca. E tuttavia, mentre su altri fronti la ricerca musicologica ha dato prova di saper resistere alle tentazioni di una visione appiattita sull'elemento tecnico e prigioniera dei propri stessi schemi analitici, in questo campo stenta ad affermarsi un'adeguata ponderazione del contesto. Contesto che, con tutta evidenza, non può consistere qui solamente nell'ambito storico e socioculturale circostante, nella rete delle connessioni con altre forme artistiche, nelle vicende della storia materiale e di una generica storia delle idee: esso va riferito primariamente alla *storia della spiritualità*. È una strada sinora assai poco battuta: e proprio per questo richiede di essere percorsa senza dar per scontati i primissimi passi. Ci avvicineremo quindi al-

* Il presente articolo riorganizza diverse riflessioni originalmente incluse nella mia tesi di dottorato, *Selva armonica. Giovanni Francesco Anerio e la musica spirituale a Roma nel primo Seicento*, Università degli Studi di Pavia, 2003 (d'ora in poi citato come FILIPPI, *Selva armonica*). Una versione abbreviata è stata letta nella Casa Vallicelliana in occasione dell'Atto commemorativo del IV centenario della morte del Beato Giovanni Giovenale Ancina (14 ottobre 2004), grazie al cortese invito rivoltomi da padre Edoardo Cerrato, cui rinnovo la mia gratitudine.

l'oggetto del nostro studio – alcuni notevoli esempi di poesia e musica spirituale dell'ambiente oratoriano primoseicentesco – partendo da qualche dato fondamentale (innanzitutto metodologico) circa i *rappporti tra musica e storia della spiritualità*. Lo si consideri un primo tentativo, dato che a tutt'oggi manca completamente al riguardo una riflessione informata e circostanziata.

Musica e spiritualità cristiana: premesse metodologiche

Sorprendentemente, molti aspetti specifici dell'interazione fra dinamiche spirituali e fenomeni musicali nell'ambito della tradizione cristiana sembrano essere tuttora pressoché inesplorati, non solo dal versante propriamente musicologico, ma anche da quello delle scienze religiose. La valenza del fattore *musicale* all'interno dell'esperienza religiosa è stata, infatti, generalmente indagata (sia in tempi remoti che di recente) concentrando l'attenzione sulla sfera *liturgica* e sulle sue premesse ed implicazioni teologiche; tuttavia, se la liturgia costituisce indubbiamente un ambito di primaria importanza ed incomparabile ricchezza, essa non esaurisce certo lo spettro della sopraccennata interazione.

Riguardo all'assenza di una specifica riflessione storico-spirituale (non, ripetiamo, teologico-speculativa né incentrata sulla liturgia), appare fragoroso il silenzio di un'opera ampia ed autorevole come il *Dictionnaire de spiritualité*:¹ in esso non trova spazio alcun articolo dedicato al rapporto tra musica e spiritualità (mentre, ad esempio, vi figura un sostanzioso – seppur ormai molto datato – saggio intitolato *Art et spiritualité*),² né alcun altro intervento relativo al canto o alla voce (nel volume dell'indice, del resto, l'unico rimando sub *musique* si riferisce ad un trascurabile paragrafo dedicato all'oratorio seicentesco, all'interno della voce “Écriture sainte et vie spirituelle”).³ Sebbene alcune recenti e molto più sintetiche opere di consultazio-

¹ *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, fondé par M. Viller, F. Cavallera, J. de Guibert, S.J.; continué par A. Rayez, A. Derville et A. Solignac, S.J. avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs, 16 voll., Beauchesne, Paris 1933-95 (d'ora in poi citato come *DSpir*).

² P. M. LÉONARD S.J., “Art et spiritualité”, in *DSpir*, vol. I (1937), coll. 899-934. Proprio in questa voce, apparsa nel primo volume dell'opera, si fa menzione di un articolo “Musique”, ma non è chiaro se esso sia stato effettivamente progettato e poi tagliato nella storia ultracinquantennale di questa vasta impresa scientifica ed editoriale.

³ Cfr. *DSpir*, vol. IV/1, coll. 128-278: 240. Occorre, tuttavia, precisare che non si tratta purtroppo di un vero e proprio indice analitico, ma di un indice delle voci e delle rispettive titolazioni interne.

ne abbiano tentato di supplire parzialmente a questa lacuna,⁴ ci si trova, di fatto, quasi privi di strumenti, a fronte di un vastissimo campo di indagine: si può qui, pertanto, solo tentare di impostare l'approccio a questa problematica, da una prospettiva prevalentemente musicologica, che però non trascuri le risorse e i dati delle scienze religiose.

Se l'intento particolare è quello di pervenire ad una migliore comprensione di repertori poetico-musicali sviluppatasi in un'epoca di *confessionalizzazione* – epoca cioè, aldilà della patina un po' sinistra del termine, di forte osmosi tra pratiche di pietà e fruizione estetica, tra vita interiore e creatività –, tanto più paradossale sarebbe, per un soggetto del genere, l'applicazione di letture storico-critiche mortificanti nei confronti di quelle stesse dinamiche propriamente religiose e spirituali che ne costituiscono il sostrato. Non si tratta, va da sé, di trovare 'bello' o 'stilisticamente progressivo' ciò che magari non lo è, all'insegna di un qualche revisionismo estetico, per il solo fatto di averne compreso il contesto culturale o il fondamento spirituale; ma certamente occorre ricostruire la prospettiva in cui le opere in questione furono concepite dal loro ideatore o committente, realizzate dall'autore, recepite dagli esecutori, fruite dagli immediati destinatari: domandare, insomma, ai contemporanei di quelle opere – direbbe Marc Fumaroli – “come dobbiamo guardarle, sentirle, colloquiare con loro”.⁵

Lo stesso Fumaroli, in saggi interdisciplinari che hanno fatto epoca, ha mostrato, ad esempio, le intime connessioni tra la *rethorica divina* (termine che è quasi sinonimo del moderno “spiritualità”)⁶ e l'arte di pittori come Guido Reni: affermare che il quadro è “preghiera dipinta” dell'artista, in cui si ripercuotono le abitudini della vita spirituale,⁷ e concepito come “supporto alla preghiera” dello spettatore-orante molto più che come oggetto di godimento ed apprezzamento,⁸ non equivale certo a delegittimare e forse nemmeno a modificare la pura delibazione estetica (abbinata alla disamina tec-

⁴ Vedi in particolare: DOMENICO DE RISI, “Canto”, e GIOVANNA DELLA CROCE O.D.C., “Musica”, in *Dizionario di mistica*, a cura di Luigi Borriello *et al.*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1998, consultato nella versione *on line* all'URL <http://www.eurosit.com/dizmistica/index.htm> [10/2003].

⁵ Cfr. MARC FUMAROLI, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, trad. it. di Margherita Botto, Adelphi, Milano 1995 (ed. or. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Flammarion, Paris 1994), p. 14.

⁶ Cfr. *ibidem*, p. 23.

⁷ Cfr. *ibidem*, p. 311 e ss.

⁸ Cfr. *ibidem*, p. 436 e ss.

nica) tipica del fruitore odierno: e tuttavia la relativizza, la destituisce dal rango di lettura privilegiata.

Se tale conversione dello sguardo [cioè la riscoperta dell'ottica 'mistica' dell'epoca] non si verifica, se ci si limita a vedere nel quadro la "tela di un maestro", un "capolavoro da museo", dei "colori riuniti su una determinata superficie", allora avremo solo i resti del banchetto, quando tutti i convitati hanno da tempo abbandonato la tavola.⁹

Anche al musicologo che, occupandosi di musica sacra o devozionale, non voglia accontentarsi dei "resti del banchetto" si impone, dunque, un'attenta considerazione del ruolo giocato dall'esperienza spirituale nelle realizzazioni artistiche dei compositori (spesso proprio la tacita esclusione *a priori* dell'incidenza reale di questa sfera nell'attività creativa induce, forse, ad una smodata ed anacronistica sopravvalutazione del fattore tecnico). Del resto, nel periodo postridentino appare particolarmente chiaro che l'attività creativa (dalla letteratura alla musica, alle arti figurative) è per l'artista cristiano via di santificazione non solo per i risultati che consegue e comunica, ma per le stesse modalità con cui si attua e per il vissuto che sottende, e come tale va informata, permeata di spiritualità.¹⁰ Si pensi, peraltro, al numero notevole di musicisti di quest'epoca che furono al contempo sacerdoti o religiosi: Tomás Luis de Victoria, Adriano Banchieri, Lodovico Viadana, il beato Giovenale Ancina e Giovanni Francesco Anerio, solo per fare qualche nome.¹¹

In campo musicale mancano, forse, per l'epoca, testimonianze eloquenti come questa, relativa al pittore Nicolas Poussin:

E allorché quel meraviglioso quadro fu in Francia, Stella medesimo volle chiedere una *Salita al Calvario* che accompagnasse la *Crocifissione*. Poussin rispose rifiutando di assumersi tale gravoso impegno:

⁹ *Ibidem*, p. 437.

¹⁰ Come ha scritto Giulio Carlo Argan nella sua *Storia dell'arte italiana*: "anche l'arte, nel suo farsi è un modo di comportarsi e la definizione del suo processo, del suo attuarsi come arte e del suo concorrere come tale al fine ultimo della salvezza spirituale appare non meno importante che l'oggetto della rappresentazione artistica stessa"; il passo è citato in ANTONIO GENTILI – MAURO REGAZZONI, *La spiritualità della Riforma cattolica. La spiritualità italiana dal 1500 al 1650*, EDB, Bologna 1999² (Storia della spiritualità, 5c), p. 26; cfr. anche ad es. LÉONARD, "Art et spiritualité", *passim*.

¹¹ Sui rapporti tra stato clericale e incarichi musicali cfr. ad es. le osservazioni esposte in relazione all'ordinazione sacerdotale di Claudio Monteverdi in LINDA MARIA KOLDAU, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Bärenreiter, Kassel etc. 2001, pp. 79-80.

“Non ho più abbastanza gioia né salute per impegnarmi in questi soggetti dolorosi. La Crocifissione mi ha fatto ammalare, mi è costata un grande sforzo, ma la salita al Calvario finirebbe per uccidermi. Non potrei resistere ai pensieri mesti e gravi di cui bisogna empirsi l’animo e il cuore per ben eseguire temi già tanto tristi e lugubri. Vi prego dunque di dispensarmene”.¹²

Attestazioni del genere, tuttavia, dovrebbero farci persuasi che, soprattutto imbattendosi in compositori profondamente investiti dall’esperienza spirituale (dato, naturalmente, non universale), occorrerà immaginare un ben diverso atteggiamento interiore all’atto, per fare un esempio, di musicare un madrigale bucolico o un madrigale sulla Passione; e ciò – anche in presenza di una contiguità stilistica fondamentale persino tra casi estremi, o di fronte al sempre complesso interscambio di strumenti e soluzioni tecniche tra ambiti diversi¹³ – conduce non solo a verificare se la conoscenza delle teorie e pratiche di pietà (*rethorica divina*) frequentate in un certo ambiente ci consenta di afferrare nuovi elementi del dettato compositivo, ma anche, per converso, quali proprietà del *medium* musicale siano sfruttate per veicolare determinati contenuti spirituali. Il connubio tra il musicale e lo spirituale non va, peraltro, interpretato come un’unione forzata, superimposta a detrimento del fattore estetico:¹⁴ una musica non ancora orientata all’assoluta autonomia estetica, legata, come ha felicemente affermato Hans Heinrich Eggebrecht, “a un compito, a uno scopo, a un servizio” (non necessariamente, è ovvio, di natura religiosa o spirituale) “come stile [...] viene plasmata da questa sottomissione a scopi e mete, la reca in sé, con-

¹² Citato in FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, p. 291 (l’episodio risalirebbe al 1646).

¹³ Basti pensare a fenomeni come i travestimenti spirituali, i *contrafacta* etc.

¹⁴ Lungi da anacronistiche dicotomie, diletto estetico e ricchezza spirituale sono spesso (secondo il diffuso motto *miscere utile dulci*) felicemente uniti negli autori di quest’epoca che pongono la *rethorica divina* a base della propria produzione artistica: “Für die Zeitgenosse war die Ästhetisierung geistlicher Thematik viel weniger ein Problem als für moderne Barockforscher wie Hugo Friedrich, für den die Zunahme des ‘Schönen’ stets die Abnahme der ‘Heiligkeit’ bedeutet” (MARC FÖCKING, *Rime sacre und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, p. 186; il riferimento è, probabilmente, a passi del grande studioso tedesco come questo: “[nei] lirici del Seicento [...] un vero senso della trascendenza non c’è. [...] Poesie su temi religiosi non comunicano, nell’eccesso del bello, il senso della religiosità”... cui segue l’irrinunciabile paragone con la “passione intellettuale e religiosa” di Bruno e Campanella; in HUGO FRIEDRICH, *Epoche della lirica italiana. III – Il Seicento*, trad. it. di Luigi Banfi e Gabriella Cacchi Brusciagioni, Mursia, Milano 1976).

sente di riconoscerla. Questi scopi, queste mete [...] non sono qualcosa di contrapposto che verrebbe catturato da una musica già esistente: essi sono un'esistenza da cui scaturisce la musica".¹⁵ Intendiamo, dunque, leggere questo rapporto come una simbiosi;¹⁶ per comprenderne il funzionamento – evitando accuratamente di ricadere in un qualche sterile e paradossale antiodernismo musicologico fatto di vaporose allusioni 'impressionistiche' – si rende necessario rintracciarne le premesse teoriche all'interno della riflessione cristiana sulla musica, per poi tornare più specificamente alle caratteristiche proprie dell'epoca cinque-seicentesca.

Fondamenti della concezione cristiana di musica

La concezione cristiana della musica poggia ovviamente su radici ebraiche e bibliche, rifuse poi, nella riflessione patristica, con elementi della tradizione greco-latina e progressivamente arricchite con intenti propriamente teorici.¹⁷ Un primo elemento fondamentale va identificato nella stretta asso-

¹⁵ HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, trad. it. di Maurizio Giani, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 324-325. Tali riflessioni emergono nel corso della trattazione sulla musica di Schütz.

¹⁶ "Quando nel Settecento l'Estetica si costituisce come disciplina autonoma, contemporanea al 'ritorno all'antico' che caratterizza la cultura europea in campo artistico, essa sradica la teoria del bello dalla retorica, dalla poetica e soprattutto dalla teologia e dalla preghiera. Il primo effetto di questa concezione del Bello (nella stessa epoca si afferma anche il museo come istituzione separata e speciale, consacrata alle arti) era di recidere i molti e invisibili nessi che legavano la creatività degli artisti e la ricezione delle loro opere ai vari ambiti dell'esperienza morale e sociale che sino a quel momento avevano fatto sì che nei paesi cattolici le arti vivessero praticamente in simbiosi con la religione" (FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, p. 313).

¹⁷ La trattazione dell'argomento risulta a tutt'oggi sparsa tra pubblicazioni di vario genere: il tentativo di sintesi che qui proponiamo, privo di un rigoroso orientamento cronologico ed ovviamente funzionale alla prospettiva generale della nostra ricerca, sarà naturalmente bisogno di integrazioni e sviluppi concettuali (tenendo presente, peraltro, che stiamo mettendo in luce aspetti di una concezione che non fu mai monolitica e nemmeno sistematica in seno alla cultura cristiana). Oltre ai relativi passaggi nei manuali di storia della musica ed alle voci nei dizionari musicologici segnaliamo almeno: SOLANGE CORBIN, *La musica cristiana dalle origini al gregoriano*, revisione e aggiornamento bibliografico di Giulio Cattin, trad. di Adriana Crespi Bottini, Jaca Book, Milano 1987; DE RISI, "Canto"; ANDERS EKENBERG, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1987, che abbonda di utili citazioni; REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Francke, Bern 1990²; GUSTAV A. KRIEG, *Musik und Religion – IV. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, in *Theologische Realenzyklopädie*, hrsg. von Gerhard Müller, Band XXIII, Walter de Gruyter, Berlin – New York 1994, pp. 457-495; *Music in Early Christian Literature*, ed. by James McKinnon, Cambridge University Press, Cambridge etc. 1987. Si inseriranno nel prosieguito, dove opportuno, rimandi principalmente a queste opere, rinunciando ad ogni pretesa di esaustività nelle segnalazioni in considerazione della vastissima portata dei te-

ciazione del canto e della musica con la *lode divina*, associazione che travalica lo stesso fattore strettamente contenutistico: *cantare* equivale tendenzialmente a *cantare le lodi di Dio*;¹⁸ ciò assicura di per sé al canto – in accezione generica, potremmo dire di “sonorizzazione cantata della parola” – un ruolo importante, data la centralità, nella mappa della *Weltanschauung* biblica, del concetto di lode universale del creato al Creatore.¹⁹ Tale lode coinvolge le creature visibili ed invisibili, e tra queste ultime specialmente le schiere angeliche. Uno sviluppo tipicamente cristiano di questa concezione ebraica riguarda proprio la possibilità di una reale unione, nel canto liturgico, della lode umana terrena con la lode angelica celeste:²⁰ com'è ovvio, la radice neotestamentaria di questo tema, ampiamente trattato dai Padri della Chiesa ed attestato diffusamente nei testi liturgici, va trovata nell'*Apocalissi*, le cui imponenti liturgie hanno tratti tanto ebraici che protocristiani.²¹ Una linea di pensiero meno possibilista sulla reale consistenza di quest'unione di lode e canto tra chiesa terrena e chiesa celeste emerge, per la verità, più volte nel corso della storia, soprattutto in corrispondenza di tendenze a sminuire il valore assoluto della liturgia nell'ambito della vita ecclesiale;²² essa è però minoritaria, quando non esplicitamente associata ad orientamenti decisamente eterodossi, come quello ariano. Altri autori abbracciano una posi-

mi. Un'ampia ed abbastanza recente ricognizione bibliografica su questi argomenti è inclusa in *La Musica e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso da Biblia e dall'Accademia Musicale Chigiana (Siena, 24-26 agosto 1990)*, a c. di Pasquale Troia, Garamond, Roma 1992. Va inoltre menzionato il terzo volume, *Essence, nature et moyens de la musique sacrée*, della *Encyclopédie des musiques sacrées*, publiée sous la direction de Jacques Porte, 4 voll., Éditions La Bergerie, Paris 1968-1970, nonché il recente ERNESTO SERGIO MAINOLDI, *Ars musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Rugginenti, Milano 2001.

¹⁸ Cfr. ad es. DE RISI, “Canto”, sub II; EKENBERG, *Cur cantatur?*, p. 117.

¹⁹ Il nesso tra lode e creato è, in tale prospettiva, di natura ontologica: l'universo è lode incessante del Creatore. Sembra, peraltro, superfluo elencare luoghi biblici come Sal 148 (“Laudate Dominum de caelis [...]”) ed altri innumerevoli di analogo tenore.

²⁰ Cfr. EKENBERG, *Cur cantatur?*, pp. 141-142 e 177; HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, cap. 2 *passim*. Si vedano anche passi come il seguente, tratto dagli *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi* (XI sec.): “[...] Deo gratum esse, et placere sacrificium laudis nostrae; Angelis vero acceptabile et iocundum, omnibus hominibus intuentibus et audientibus delectabile et aedificatorium” (cit. in HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, p. 127) o ad esempio lo *Speculum musicae* di Giacomo da Liegi: “Per hunc igitur officia divina, quibus Deum in se et in Sanctis laudamus suis, quibus etiam ad sempiternam provochemur gloriam, ut ad musicam pervenire finaliter mereamur coelestem, quibus etiam populus ad devotionem provocetur, in ecclesia quotidie celebrantur” (cit. *ibidem*, p. 135). Sull'aspetto degli effetti del canto sacro sui fedeli – che affiora significativamente in entrambe queste citazioni – torneremo tra poco.

²¹ Cfr. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, p. 22.

²² Per queste diverse visioni cfr. *ibidem*, pp. 33-34.

zione intermedia, che vede la musica terrena come un preannuncio, una pre-gustazione di quella eterna e quindi uno sprone a raggiungerla.²³

È, del resto, ancora l'*Apocalissi* a costituire il naturale e più importante riferimento per l'idea stessa – non certo ovvia di per sé – di un paradiso 'sonoro', di un'eternità abitata dalla *musica coelestis*:

Etiam apud supernos cives legimus huius artis insignia celebrari, ut in apocalysi et alibi. Hinc ergo colligendum est, quam gratum sit Deo officium cantandi, si intenta mente peragatur; quando in hoc angelorum chorus imitatur, quos sine intermissione Domini laudes concinere traditur.²⁴

Musica ars omnes exsuperat artes. Angeli quoque, quod Deo laudes more huiusce discipline in arce referunt sidereo, lecta Apocalypsi nemo qui dubitet.²⁵

Questo tipo di riflessioni, evidentemente, conferisce alla musica uno *status* eccezionale: essa è in pratica l'unica *ars* a possedere questa dimensione ultraterrena, addirittura escatologica. Tale concezione trova eco non solo in innumerevoli raffigurazioni artistiche, ma in passi di autori come Ambrogio,²⁶ Gregorio Magno (IV libro dei *Dialogi*)²⁷ ed anche Tommaso d'Aquino, che ritiene probabile che vi sia in cielo una *laus vocalis*: "cantus et laus vocalis erit in beatis post resurrectionem".²⁸ È, peraltro, quasi superfluo ricordare la rilevanza che tale tema assume, ai vertici dell'eccellenza letteraria, nella *Commedia* di Dante.

Un secondo filone di grande importanza concerne precipuamente il lato

²³ Ad esempio Odone di Cluny (cfr. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, p. 127).

²⁴ AUREALIANUS REOMENSIS, *Musica disciplina*, cit. in HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, p. 125.

²⁵ *Ibidem*, p. 126; cfr. anche EKENBERG, *Cur cantatur?*, p. 177.

²⁶ Cfr. INOS BIFFI, *Principi permanenti della tematica liturgica e musicale in S. Ambrogio, S. Agostino e S. Paolino d'Aquileia*, "Rivista internazionale di musica sacra", XVIII 1997, pp. 177-201: 178.

²⁷ Cfr. DE RISI, "Canto", sub IV.

²⁸ *Summa theologiae*, II-II, q. 13 art. 4, segnalato ad esempio da ANTONIN-GILBERT [DALMATIUS] SERTILLANGES O.P., *Preghiera e musica*, trad. it. di Liana Bortolon, Vita e Pensiero, Milano 1954. È da notare che anche GRAZIOSO UBERTI, *Contrasto musico. Opera dilettevole*, Lodovico Grignani, Roma 1630 – un'opera che rispecchia una mentalità coeva alle esperienze oratoriane di cui ci occuperemo in seguito – cita questo passo in funzione 'apologetica' (se ne veda il facsimile a cura di Giancarlo Rostirolla, LIM, Lucca 1991).

‘terreno’ del sistema di corrispondenze che abbiamo appena adombrato: il pensiero cristiano sottolinea, infatti, con forza la necessità che il canto, per trovare corrispondenza con la musica celeste ed inverare pienamente la vocazione alla lode connaturata alla creatura, poggi su ben precisi atteggiamenti interiori: “quanto enim melior est anima corpore, tanto melior est cantus animae quam corporis”;²⁹ “nihil est sola voce canere, sine cordis intentione”.³⁰ È, insomma, manifesto – in seno soprattutto alla riflessione sul canto liturgico – uno scetticismo verso i poteri ‘assoluti’ della musica (quasi essa avesse in sé un potere magico o incantatorio verso la divinità): la musica può, piuttosto, agire *sui fedeli*. Giungiamo così al valore *pedagogico* e *pastorale* della musica: “propter carnales autem in ecclesia, non propter spirituales, consuetudo cantandi est instituta, ut qui a verbis non compunguntur suavitate modulaminis moveantur”.³¹ “Necessaria est laus oris, non quidem propter Deum, sed propter ipsum laudantem: cuius affectus excitatur in Deum ex laude ipsius”.³² La musica è in grado di esortare, risvegliare e purificare, incitare gli animi *ad compunctionem, ad affectum Dei*. Essa consola ed alletta, per altro verso, con la dolcezza e la bellezza sue proprie: è il frequentato tema del *delectare*.³³ Il canto contribuisce, insomma, all’*affectum pietatis*, è nutrimento per l’anima,³⁴ la rende meglio disposta alla grazia.³⁵

²⁹ Amalario, cit. in EKENBERG, *Cur cantatur?*, p. 183.

³⁰ SMARAGDO DI ST.-MIHIEL, *Diadema monachorum*, cit. in EKENBERG, *Cur cantatur?*, p. 132 (ma il passo deriva probabilmente da autori precedenti, secondo una linea di pensiero cara già a s. Girolamo).

³¹ Cit. in EKENBERG, *Cur cantatur?*, p. 115 in riferimento a Rabano Mauro; ma ricondotto alla paternità di Isidoro di Siviglia (*De ecclesiasticis officiis*, II, 12) in CORBIN, *La musica cristiana*, p. 150, ove compare, nella versione italiana, questa traduzione: “Nella chiesa l’usanza di cantare è stata istituita con fini non spirituali, ma materiali, affinché i presenti poco compunti nell’ascoltare le parole si commuovano udendo la soavità della melodia”.

³² S. TOMMASO D’AQUINO, *Summa theologiae*, II-II, q. 91, art. 1, cit. in HERMANN-JOSEF BURBACH MSF, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1966, p. 71.

³³ Già presente in padri greci come Basilio il Grande, cfr. *Music in Early Christian Literature*, p. 65; cfr. anche ad es. Rabano Mauro, cit. in EKENBERG, *Cur cantatur?*, p. 129: “[Psalmist] oblectamento dulcedinis animos incitet auditorum”. Su questo tema cfr. anche *ibidem*, p. 132.

³⁴ Cipriano (*Ad Donatum, Patrologia Latina* [PL] IV, 222-3, cit. in *Music in Early Christian Literature*, p. 49) raccomanda addirittura l’utilità dei canti spirituali durante i banchetti, come vero e proprio nutrimento spirituale, corrispettivo di quello materiale.

³⁵ S. Tommaso: “Affectus enim hominis per instrumenta et consonantias musicas dirigitur, quantum ad tria: quia quandoque instituitur in quadam rectitudine et animi firmitate; quandoque rapitur in celsitudinem; quandoque in dulcedinem et iucunditatem” (*Summa theologiae*, II-II, q. 91, 2 ad 4, cit. in BURBACH, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, p. 105).

Costantemente gli autori si premurano di chiarire che la forza di conversione risiede e va ricercata nella parola divina che viene cantata, più e prima che nel canto stesso;³⁶ anche per questo il reale *focus* dell'esecuzione si colloca nella Parola: "sic cantet servus Christi, ut non vox canentis sed verba placeant quae leguntur", secondo una celebre frase di s. Girolamo.³⁷ Ma la veste musicale conferisce al testo sacro, grazie all'allettamento che esercita sull'animo umano attraverso i sensi ed all'accensione affettiva che ingenera, una particolare capacità di penetrazione. La musica fa sì che il fedele ascolti più volentieri la parola, così come, del resto, i mezzi dell'eloquenza rendono meglio disposti gli uditori all'interiorizzazione del contenuto della predicazione.

In generale, poi, proprio la stretta associazione della musica con la parola di Dio – tipica della liturgia medievale – costituisce un altro elemento che nobilita particolarmente quest'arte agli occhi degli autori cristiani: essa è *logoshaft*,³⁸ si fa veicolo privilegiato della parola; anche in tale chiave si comprende l'assoluta predilezione, tipicamente ebraico-cristiana, per la musica vocale.³⁹ Anche nella musica vocale, comunque, si affaccia il tema della capacità dell'*ars musica* di esprimere nel modo suo proprio l'ineffabile (si pensi, ad esempio, ai celebri passi agostiniani sullo *iubilus*),⁴⁰ di andare, insomma, aldilà di ciò che è dicibile con parole umane, ancorché divinamente ispirate; tema che, naturalmente, innerverà in epoche successive la riflessione sulla musica strumentale.

La funzione della musica, dunque, – intimamente connessa con la parola divina cantata nella liturgia, capace di favorirne la memorizzazione⁴¹ e di ri-

³⁶ Occorre tener presente che la maggior parte delle riflessioni sull'argomento si concentra, in questi secoli, sulla salmodia, o comunque sul canto di testi liturgici di origine prevalentemente biblica; ciò andrà sempre ricordato, nel passare alla considerazione di testi devozionali.

³⁷ *Commentarium in epistolam ad Ephesios* III, 5 (PL 26, 528D-529A), cit. in EKENBERG, *Cur cantatur?*, p. 154.

³⁸ KRIEG, *Musik und Religion*, *passim*. Cfr. su questo punto anche CORBIN, *La musica cristiana*, p. 52 ed EKENBERG, *Cur cantatur?*, p. 132.

³⁹ Riguardo alle polemiche patristiche contro la musica strumentale, si vedano i vari saggi che figurano in JAMES MCKINNON, *The Temple, the Church Fathers and Early Western Chant*, Ashgate, Aldershot etc. 1998.

⁴⁰ Cfr. SILVIA GREGORI, *La musica in S. Agostino "minore"*, Tesi di diploma, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1990-1991, pp. 36-48.

⁴¹ Cfr. BIFFI, *Principi permanenti della tematica liturgica e musicale*, p. 180, che cita s. Ambrogio: "ciò che ci è bene impresso, noi usiamo cantarlo, e nel canto esso si imprime ancora meglio nel nostro pensiero"; il discorso si connette direttamente al tema dell'auspicata *ruminatio* della parola divina.

vestirla di un aspetto particolarmente dilettevole ed affascinante – esige, come già accennato, la chiara comprensione della gerarchia dei valori (l'importante è la parola), un profondo radicamento interiore dell'esecuzione e dell'ascolto, un'armoniosa concordanza tra canto, atteggiamento interiore e prassi cristiana (*vox, cor e opus*): “Cantandum est Deo corde, voce et opere: qui enim ita canit, Deum perfecte laudat”.⁴² La frequenza di osservazioni e raccomandazioni di questo tenore tradisce, in effetti, quello che è forse il principale motivo di cautela degli autori cristiani nei confronti della musica e che si connette più generalmente al problema della *bellezza*: si tratta del potenziale dissidio “tra fruizione edonistica e percezione spirituale”,⁴³ ovvero del rischio che il ‘piacere uditivo’, che è buono in quanto veicolo del senso delle parole e capace di accendere il fervore commuovendo, prenda il sopravvento, cessando di essere ‘secondo’ al contenuto spirituale. Tale dicotomia è già presente in modo paradigmatico in s. Agostino,⁴⁴ come risulta dal celebre capitolo trentatreesimo del libro X delle *Confessiones*, che per la straordinaria importanza della sua ricezione successiva merita di essere riportato in ampi stralci:

Voluptates aurium tenacius me implicaverant et subiugaverant, sed resolvisti me et liberasti me. Nunc in sonis, quos animant eloquia tua, cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum acquiesco, non quidem ut haeream, sed ut surgam, cum volo. [...] Aliquando enim plus mihi videor honoris eis [scil.: sonis] tribuere, quam decet, dum *ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur*, et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit, *dum rationi sensus non ita comitatur, ut pa-*

⁴² *Benedictio Dei*, (PL 129, 1420 D), cit. in EKENBERG, *Cur cantatur?*, p. 184. Tale tema, d'origine neotestamentaria e già ampiamente presente nei padri (cfr. ad es. GREGORI, *La musica in S. Agostino “minore”*, pp. 75-79) è particolarmente sentito dagli autori di epoca carolingia, come chiarisce Ekenberg (spec. pp. 182-ss.): si veda, ad esempio, quanto riportato da Rabano Mauro, riprendendo s. Agostino, riguardo alla natura del coro: “Alii chorum dixerunt a concordia, quae in charitate consistit; quia si charitatem non habeat, respondere convenienter non potest” (*De universo*, V, 9; PL CXI, 128 C-D). Si ritrova poi anche in s. Tommaso d'Aquino: “Laus oris inutilis est laudanti, si sit sine laude cordis” (*Summa theologiae*, II-II, q. 91, 1 ad 2: cfr. BURBACH, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, pp. 61 e 66-70).

⁴³ DE RISI, “Canto”, sub IV.

⁴⁴ Cfr. GINO STEFANI, *L'etica musicale di Sant'Agostino*, “Jucunda laudatio”, XII 1968, pp. 1-65 e BIFFI, *Principi permanenti della tematica liturgica e musicale*, pp. 192-194.

tienter sit posteriori, sed tantum, quia propter illam meruit admitti, etiam praecurrere ac ducere conatur. [...] Verum tamen cum reminiscor lacrimas meas, quas fudi ad cantus ecclesiae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipsum cum moveor non cantu, sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti huius utilitatem rursus cognosco. *Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis* magisque adducor non quidem inretractabilem sententiam proferens cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, *ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis adsurgat* [...].⁴⁵

Come lo stesso Agostino chiarisce ulteriormente in altri passaggi della serie di capitoli dedicati, all'interno del libro X, alle insidie della sensualità, il cristiano deve affrontare questo tipo di problemi regolandosi in base ad una precisa e ragionevole scala di priorità:

Minus enim te amat qui tecum aliquid amat, quod non propter te amat.⁴⁶

Non teneant haec animam meam; teneat eam Deus, qui fecit haec bona quidem valde, sed ipse est bonum meum, non haec.⁴⁷

⁴⁵ “I piaceri dell’udito mi avevano irretito e soggiogato con maggior tenacia, ma Tu me ne hai sciolto e liberato. Anche ora, devo confessarlo, dalle melodie che si ispirano alle tue parole e si cantano da una bella voce mi lascio un poco accarezzare, non certo tanto da perdermici, anzi con la possibilità di staccarmene, se lo voglio. [...] Talvolta poi mi sembra di concedere ad essi più onore che non si convenga, quando *ho l’impressione che le nostre anime siano spinte nella fiamma della pietà più devotamente e più ardentemente da quelle sante parole se accompagnate dal canto che non quando non lo sono*; e che tutti i sentimenti del nostro spirito, secondo la loro natura, trovino nella voce e nel canto un proprio ritmo, da cui sono risvegliati come da una recondita affinità. Ma codesto diletto del senso, che non dovrebbe mai indebolire lo spirito, spesso mi trae in inganno, perché *la sensazione uditiva non si accompagna alla mente accontentandosi del secondo posto*, ma tenta invece di precederla e di guidarla, essa che solo per riguardo alla mente è stata introdotta. [...] Però quando mi torna il ricordo delle lagrime da me versate ascoltando i canti della tua Chiesa ai primi tempi della mia conversione; ed anche ora, quando mi sento commuovere non tanto dal canto quanto da ciò che viene cantato, se l’esecuzione è fatta da una voce bella e con una appropriata modulazione, devo ammettere di nuovo la grande utilità di questa istituzione. *Così sono alquanto incerto tra il pericolo che può portare quel godimento e l’esperienza della sua utilità*: e, pur senza voler dare un giudizio categorico, inclino ad approvare l’uso del canto nelle chiese, affinché il piacere delle orecchie risollevi gli animi alquanto deboli verso il fervore”. Traggio testo e traduzione – inserendo i corsivi – da SANT’AGOSTINO, *Le Confessioni*, trad. it. di Carlo Vitali, Rizzoli, Milano 2000⁷.

⁴⁶ *Confessiones*, X, 29.

⁴⁷ *Ibidem*, X, 34; mentre la citazione precedente deriva da un contesto generico, questa è parte della discussione dedicata alla *voluptas oculorum* ed ai suoi oggetti.

Quest'ordine di considerazioni costituisce uno dei pilastri fondamentali dell'approccio cristiano alla musica: lo ritroviamo sotto altri termini, ad esempio, in una formulazione autorevole che risale a pochi decenni fa:

L'efficacia che la Chiesa attende dalla musica non è il piacere estetico che questa procura, ma l'elevazione spirituale che provoca: aiutare l'anima a raggiungere, attraverso l'ordine sensibile, non solo l'ordine della bellezza intelligibile, ma anche quello della grazia.⁴⁸

Altri elementi, a cui accenniamo solo brevemente, concorrono ad arricchire l'idea cristiana della musica: vi è, ad esempio, il filone 'cosmologico', retaggio della classicità greco-latina, concettualmente imperniato sull'armonia delle sfere, che però riconduce inequivocabilmente al suo divino Autore;⁴⁹ un'altra linea di pensiero di derivazione classica, parzialmente connessa con la precedente, concerne l'idea di armonia musicale come espressione e modello dell'armonia interiore (ad esempio in sant'Atanasio),⁵⁰ o, più pragmaticamente, dell'armonia del gregge dei fedeli (la coralità esprime l'unità della comunità ecclesiale nella pace e nella carità).

Vi poi la questione della capacità simbolica della musica e dell'utilizzo di metafore dell'area semantica musicale per l'espressione di concetti spirituali: un uso che risale ai Padri (una delle più antiche attestazioni si ha in Clemente Alessandrino, che nel *Protrepticus* paragona Cristo ad uno strumento armonioso e vede la rivelazione neotestamentaria come 'canto nuovo'),⁵¹ e che, aldilà dell'esercizio dell'esegesi allegorica intorno ai passi 'musicali' del testo biblico,⁵² ha un'ampia diffusione nella letteratura spirituale. Si tratta di

⁴⁸ JOSEPH GELINEAU, *Canto e musica nel culto cristiano. Principi, leggi e applicazioni*, LDC, Torino 1967, pp. 81-82. Sul rapporto tra sensibile e spirituale nell'arte e sul rischio di un conflitto tra le due dimensioni, cfr. anche LÉONARD, "Art et spiritualité", *passim*.

⁴⁹ Si vedano almeno HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, pp. 118-ss. e, sul versante letterario e filosofico, il recente saggio di CHIARA RICHELMI, *Circolata melodia. L'armonia delle sfere nella Commedia di Dante Alighieri*, "De Musica", V 2001, <http://users.unimi.it/~gpiana/dm5/dm5dancr.htm>, particolarmente ricco di suggestioni sugli sviluppi medievali di questa teoria e sulla loro eco nella *Divina Commedia*.

⁵⁰ Cfr. *Epistula ad Marcellinum*, 29 (*Patrologia Graeca* [PG] xxvii, 40-41), cit. in *Music in Early Christian Literature*, p. 53.

⁵¹ Cfr. *Protrepticus*, 7 (PG VIII, 60-61), cit. in *Music in Early Christian Literature*, p. 30; altri esempi figurano in questa stessa antologia, *passim*.

⁵² Cfr. ad esempio i passaggi dello stesso Clemente Alessandrino in *Paedagogus* II, IV (PG VIII, 441), cit. in *Music in Early Christian Literature*, p. 32, di s. Ambrogio (cfr. BIFFI, *Principi permanenti della tematica liturgica e musicale*, pp. 181-182) e di s. Agostino nelle *Enarrationes in psal-*

un fenomeno estremamente interessante e tuttora assai trascurato dagli studi, nonostante un certo recente ritorno di attenzione – soprattutto in ambito storico-letterario – per la letteratura mistica. Se il caso di Hildegard di Bingen (1098-1179) è piuttosto familiare ai musicologi, grazie soprattutto al suo ruolo di autrice di canti,⁵³ non altrettanto si può dire di autori quali, ad esempio, Richard Rolle di Hampole (ca.1300-1349) o Ugo Panziera da Prato († 1330), che sviluppano una ricca simbologia musicale per descrivere i propri percorsi mistici. Il primo, autore inglese,⁵⁴ dopo aver studiato ad Oxford compose in latino le sue opere spirituali, tra cui per noi particolarmente significativa, sin dal titolo, è il *Melos amoris*; in essa sono descritti i diversi gradi dell’esperienza mistica come *calor*, *canor* (cioè canto spirituale e angelico) e *dulcor*; il canto “occupa un posto privilegiato, tanto da configurarsi quasi come categoria interpretativa dell’intera esperienza mistica”;⁵⁵

Il y a chant lorsque, sous l’action de ce feu qui l’a tout envahie, l’âme reçoit intérieurement la suavité de la louange éternelle, que sa pensée se transforme en hymnes et que l’esprit reste occupé à une mélodie plus douce que le miel (*mens in mellifluum melos immoratur*).⁵⁶

In più luoghi, per la verità, Rolle insiste sul carattere *spirituale* (quindi ‘non fisico’), ma al contempo *reale* (ovverosia ‘non metaforico’) di queste esperienze: affermazioni del genere, tutt’altro che infrequenti nella letteratura mistica, andranno comprese – in tutta la loro problematica complessità – alla luce dell’antica *dottrina dei sensi spirituali*, secondo la quale alle facol-

mos (secondo le analisi di GREGORI, *La musica in S. Agostino “minore”*, pp. 48-65; cfr. anche DANIELA COSTA, *Sant’Agostino e le allegorie degli strumenti musicali*, “Rivista italiana di musicologia”, XXVIII 1993, pp. 207-226); vd. anche BURBACH, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, pp. 92-104 e JAMES MCKINNON, *Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters*, “Journal of the American Musicological Society”, XXI 1968, pp. 3-20.

⁵³ Rimandiamo senz’altro per ragguagli bibliografici alla recentissima voce MICHAEL MCGRADE, “Hildegard von Bingen”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter – Metzler, Kassel etc. – Stuttgart etc. 1994- , *Personenteil*, vol. VIII (2002), coll. 1534-1542.

⁵⁴ Cfr. MICHAEL SARGENT, “Richard Rolle de Hampole”, in *DSpir*, vol. XIII, coll. 572-590, DE RISI, “Canto”, sub IV e FRANÇOISE VANDENBROUCKE, *La spiritualità del Medioevo. (XII-XVI secolo). Nuovi ambienti e problemi*, nuova ed. it. ampliata e aggiornata a c. di R. Grégoire e Giovanna della Croce, EDB, Bologna 1991, pp. 326-329, con la bibliografia citata in tali sedi.

⁵⁵ DE RISI, “Canto”, sub IV.

⁵⁶ Citiamo questo passo nella traduzione francese di SARGENT, “Richard Rolle de Hampole”, col. 583.

tà di senso esteriori corrispondono veri e propri sensi interiori, ed esiste “una *sensibilità spirituale* [...] in stretta corrispondenza e reciprocità con quella corporea. [...] I sensi svolgono una funzione mediatrice nei confronti dell’esperienza propriamente spirituale, costituiscono una *manuductio*, un condurre per mano [...]. I sensi, in altri termini sono un ponte tra il corporeo e l’incorporeo, tra l’esteriore e l’interiore, tra l’immanente e il trascendente, tra il dato e il mistero”.⁵⁷

Il francescano Ugo Panziera, autore toscano le cui opere (laude e trattati spirituali) ebbero ampia diffusione in Italia fino almeno a tutto il Cinquecento,⁵⁸ utilizza la metafora musicale per descrivere le azioni che l’anima deve compiere dinanzi alla “immagine” di Cristo che le appare interiormente; citiamo ancora Marc Fumaroli:

[...] le componenti essenziali di questa musica dell’anima in presenza di Cristo che la visita sono sette: il “debito strumento”; un “laudabile modo in sonare”; “diverse danze” che non bisogna moltiplicare; “sonare lungamente”; “continuare il sonare”; “sonare con amore”; “se al sonare indegno, è sufficiente vedere”.⁵⁹

Altrove, frate Ugo ricorre ad un’altra efficace immagine musicale per chiarificare la distinzione tra *meditazione* e *contemplazione*: nella prima l’anima è interprete, mentre il Creatore e le creature sono gli strumenti musicali; nella seconda l’anima è lo strumento, e Dio stesso l’interprete.⁶⁰ Molti secoli prima, del resto, san Gregorio di Nissa aveva paragonato l’uomo ad “una composizione musicale, un inno meravigliosamente composto dalla potenza creatrice di tutto”.⁶¹

Altri mistici nel cui linguaggio o nella cui esperienza spirituale ha avuto importanza l’elemento musicale sono, ad esempio, Hermann Joseph di Stein-

⁵⁷ ANTONIO GENTILI, *I nostri sensi illumina. Saggio sui cinque sensi spirituali*, Ancora, Milano 2000, pp. 33-34 (corsivi dell’autore). Cfr. MARIETTE CANÉVETTE, “Sens spirituel”, in *DSpir*, vol. XIV, coll. 598-617; con enfasi sulla tradizione orientale, PAVEL N. EVDOKÌMOV, *Teologia della bellezza. L’arte dell’icona*, trad. it. di P. Giuseppe da Vetralla, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1990⁵ (ed. or. *L’art de l’icône. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, Paris 1972), pp. 50-ss.

⁵⁸ Cfr. CLÉMENT SCHMITT, “Hugues Panziera”, in *DSpir*, vol. VII, coll. 892-893.

⁵⁹ FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, p. 305, ove è riportata anche una spiegazione di questa terminologia.

⁶⁰ Cfr. *ibidem*, p. 306.

⁶¹ S. GREGORIO DI NISSA, *In Psalmos* (PG XLIV, 441B), cit. in EVDOKÌMOV, *Teologia della bellezza*, p. 76.

feld (2^a metà del XII sec. - 1241 o 1252), Gertrud la Grande (1256-1302/03), Heinrich Seuse (Suso, ~1293-1366), Caterina da Bologna (1413-1463) ed Orsola Benincasa (1547-1618), di alcuni dei quali si è brevemente occupato, in ambito musicologico, Reinhold Hammerstein.⁶² Si tratta, oltre agli usi strettamente simbolici, di audizioni spirituali, di canto con voce preternaturale, di apprendimento di musiche e canti da insegnanti angelici, senza contare la costante rilevanza della dimensione sonora nei viaggi mistici nell'aldilà. Nuovi studi che affrontassero con una speciale attenzione al musicale l'immenso regno della letteratura mistica, nei suoi territori più noti ed elevati come in quelli più modesti, non mancherebbero di gettare nuova luce sia sull'interazione tra cultura musicale e cultura generale (ed anche sulla recezione ordinaria del lessico specifico) che sull'incidenza dei fenomeni musicali nel vissuto spirituale dei singoli autori, delle diverse epoche ed aree geografiche e culturali.

Anche per la mancanza di questo tipo di indagini, siamo probabilmente lontani dal poter tracciare un quadro attendibile di una spiritualità cristiana del *comporre*, dell'*eseguire* e dell'*ascoltare*; certamente è la seconda tra queste 'azioni musicali' a ricevere la maggiore attenzione dagli autori dell'epoca: ciò non sorprende, trattandosi perlopiù, per il periodo medievale, di opere destinate al clero impegnato quotidianamente in prima persona nell'esecuzione del canto sacro.⁶³ Tuttavia, come mostrano ad esempio i recentissimi studi di Andrea Dell'Antonio,⁶⁴ nell'età moderna la dimensione specifica dell'ascolto, in corrispondenza anche di cambiamenti sia sul versante tecnico-musicale, sia su quello degli stili e delle modalità esecutive, assume una nuova e speciale rilevanza, che non manca di riflettersi sul piano della spiritualità: lo si osserva, del resto, anche nel frequente ricorrere,

⁶² Cfr. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, specialmente pp. 43-ss. e 58-ss. Per i dati bibliografici su questi personaggi si vedano le rispettive voci nel *Dictionnaire de spiritualité*.

⁶³ Come ha felicemente osservato Christopher Page, "a monk's sense of what the monastic life meant was deeply influenced by the experience of standing with his brothers and making music. [...] The experience of plainsong, where the eyes saw the neumes, the mind reflected upon the meaning of the text, the voice produced the chant and the ears heard the result, was what the monastic writers understood by the 'whole machine of the body' labouring to praise and comprehend God" (CHRISTOPHER PAGE, *Musicus and cantor*, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. by Tess Knighton and David Fallows, Oxford University Press, Oxford – New York 1997², pp. 74-78).

⁶⁴ Penso a quanto lo studioso ha esposto nel suo *paper* letto al V Colloquio di Musicologia del "Saggiatore Musicale", Bologna, 25 novembre 2001: 'Particolar gusto e diletto alle orecchie'. *L'ascolto nel primo Seicento*.

in testi del primo Seicento come il *Contrasto musico* di Grazioso Uberti,⁶⁵ di osservazioni sulla capacità del canto udito nelle chiese di commuovere a devozione gli astanti.⁶⁶ Quanto alla spiritualità del comporre, se è difficile addentrarvisi con riguardo ad epoche ed ambiti contraddistinti da un costante ‘anonimato compositivo’, circa il Cinque-Seicento si è già accennato sopra come anche solo i numerosi casi di compositori sacerdoti o religiosi richiamino l’utilità e l’urgenza di un approfondimento mirato in tale direzione.

Il periodo postridentino

Sullo sfondo della millenaria tradizione concettuale e musicale appena delineata, alcuni elementi emergono con nuova o rinnovata importanza durante il periodo in questione.⁶⁷

Un primo punto saliente riguarda, ad esempio, la musica ecclesiastica come contributo decisivo al decoro liturgico, ingrediente fondamentale per la *festa*.⁶⁸ I *concerti spirituali*, dunque, conferiscono fasto, prestigio e solennità alla liturgia, e sono soprattutto un potente strumento per attrarre i fedeli ed indurli a prender parte alle celebrazioni e sottoporsi al salutare ascolto della predicazione.⁶⁹ Si manifesta altresì una nuova sensibilità verso le corrispondenze tra andamenti musicali e moti interiori dell’animo, particolarmente riguardo alla musica strumentale ed al suo ruolo di crescente importanza nella liturgia.⁷⁰ Dal momento, poi, che la festa cristiana è sostanzialmente una rappresentazione terrena del paradiso, si chiude qui il cerchio con tutte le implicazioni escatologiche, metafisiche ed allegoriche relative al ‘paradiso musicale’ che abbiamo precedentemente evocato.

Nonostante il persistere di un’etica musicale *ad maiorem Dei gloriam*, sembra profilarsi un approccio alla musica cristiana più attento ai suoi effet-

⁶⁵ Cfr. UBERTI, *Contrasto musico*, p. 107.

⁶⁶ Già in autori come s. Tommaso si trova, del resto, qualche rilievo specifico sulla dimensione dell’ascolto: “Et eadem ratio de audientibus: in quibus, etsi aliquando non intelligant quae cantantur, intelligunt tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei; et hoc sufficit ad devotionem excitandam” (*Summa theologiae* II – II, q. 91, 2 ad 5; cit. in BURBACH, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, p. 80).

⁶⁷ Utile (e quasi unico) strumento per questa esplorazione è la ricerca sulle fonti realizzata in GINO STEFANI, *Musica barocca 2. Angeli e Sirene*, Bompiani, Milano 1988.

⁶⁸ Cfr. STEFANI, *Musica barocca 2*, pp. 16-ss. e 219-220.

⁶⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 64-ss.

⁷⁰ Cfr. *ibidem*, spec. p. 42 e 116. Tale aspetto resta, però, per ovvi motivi a margine della nostra trattazione.

ti sull'uomo che non agli aspetti simbolici o metafisici: in tale direzione sembra andare anche la speciale insistenza sull'elevazione spirituale che la musica può – ed anzi deve – favorire. Il tema centrale, del resto, parallelamente a quanto accade in altre discipline artistiche in questo stesso periodo, è quello del collegamento tra musica, orazione e meditazione.

“Dunque la musica e l'orazione possono stare insieme ed una non disturba l'altra?”, chiede Severo nel citato *Contrasto musico* di Grazioso Uberti (1630);⁷¹ la risposta del suo interlocutore Giocondo (portavoce dell'autore), poggia su vari *loci communes*, tra cui meritano un cenno la possibilità di attuare delle analogie tra dinamiche musicali e dinamiche spirituali (i contrasti di registro e tessitura, ad esempio, evocano le antinomie tra “sublimità di Dio” e “bassezza” del peccatore, tra “gravezza della colpa” e “acutezza del merito”) e la capacità dell'armonia di influire positivamente sull'animo umano; la musica, inoltre, aiuta l'orante a mantenere rivolto a Dio il timone della preghiera: anche qualora subentri la distrazione, l'importante è la perseveranza nell'intenzione iniziale, così come avviene per un pellegrinaggio (il paragone è di Uberti).

È toccato qui il grande tema del rapporto tra orazione mentale e orazione vocale (parlata o cantata); come insegnano i grandi trattati cinquecenteschi, quest'ultima, seppur inferiore, è pedagogicamente preziosa perché accompagna il cuore e custodisce la mente dell'orante:

E però quelli che per non sapere non hanno materia di meditazione, o per non avere devozione non sanno trovar parola per parlar con Dio, se non vanno per l'orme di queste parole divine, ed a questo modo giocano, ed alzano a poco a poco il loro spirito nel modo che fanno i fanciulli, i quali non sapendo ancora camminare da se stessi, si mettono in alcune cariolette, fatte artifiziosamente per questo, e si muovono secondo il moto di esse, con tutto che da sé non si potriano muovere: il medesimo intraviene a questi che non sapendo parlare con Dio con parole proprie, si servono delle altrui: con le quali risvegliano ed incitano la loro devozione. E quando i negozi e travagli di questa vita mortale, come masse di piombo, caricano il cuor nostro e l'abbassano a terra, allora le parole sante e devote lo sollevano ed alzano al cielo: perché il leggerle prende e cattiva l'intelletto, e per allora non lo lasciano diffondere in cose stravaganti, e strane. [...] Ma è di molta utilità [anche] per quelli che già sono provetti e perfetti, [...] massime quando sono

⁷¹ UBERTI, *Contrasto musico*, parte quinta, p. 188 e ss.

sono impediti da negozi, da travagli, da viaggi, infermità ed altre simil cose, che non gli lasciano alzare lo spirito a Dio così facilmente.⁷²

La particolare efficacia della musica nel suggerire nozioni strutturali della preghiera (armonia interiore, ripetitività, elevazione, evocazione di uno spazio orientato, contatto con l'ineffabile), e nel catturare intelletto, sensorialità e attività corporea, ne fanno il supporto ideale per l'orazione.⁷³ Così riassume Gino Stefani la via dell'elevazione musicale in quest'epoca:

Un percorso, anzitutto, della *ratio*, che potrà ridursi a un puro movimento intellettuale com'è il seguire i contorni astratti dell'allegoria. Ma nel rito o nell'esercizio pio la 'considerazione mentale' delle melodie celesti coinvolge gli affetti; la salita sulla 'scala' che porta alla corte degli Angeli musicanti riempie di meraviglia l'immaginazione, e la rappresentazione interiore delle dolcezze musicali del Paradiso ne è già un pregusto sensoriale. Finalmente è la volontà, la più potente tra le facoltà dell'animo, a convogliare l'intera esperienza musicale – senso, affetto, ragione – verso la contemplazione.⁷⁴

Queste proprietà della musica, unitamente al diletto ("perché la musica è tanto dilettevole all'anima nostra naturalmente", aggiunge il Granada a proposito del canto, poco dopo il passo appena citato) ed all'utilità mnemotecnica, fanno sì che l'epoca postridentina sia segnata da un abbondante ricorso al canto nella catechesi, nelle adunanze paraliturgiche, in pellegrinaggi e processioni, nelle diverse pratiche spirituali.

Ciò è possibile anche grazie alla nascita di nuovi generi musicali o alla loro reinvenzione: la lauda, irradiantesi da Roma nella sua palingenesi oratoriana e gesuitica; il madrigale spirituale, il dialogo e la canzonetta; le diverse tipologie di travestimento di composizioni profane (sostituzione di segmenti testuali, riscrittura completa, riscrittura in latino...). Se è vero che questo fenomeno si verifica immediatamente dopo il Concilio di Trento, sarebbe vano cercare 'disposizioni' specifiche in tal senso nei testi conciliari, scarni quant'altri mai nel trattare di argomenti musicali: piuttosto che la lettera è lo spirito del Tridentino a catalizzare questa nuova sensibilità in campo arti-

⁷² LUIS DE GRANADA, *Memoriale della vita christiana*, Parte seconda, Trattato quinto, cap. IV, c. 23r, in *Tutte le opere del P.R.F. Luigi di Granata, dell'ordine de' Predicatori [...] tradotte dalla lingua Spagnola nella nostra Italiana*, Giorgio Angelieri, Venezia 1591.

⁷³ Cfr. anche CORBIN, *La musica cristiana*, pp. 219-220.

⁷⁴ STEFANI, *Musica barocca 2*, pp. 222-223.

stico e responsabilizzare in tal senso gli autori,⁷⁵ come abbiamo già avuto modo di vedere nel capitolo precedente. Si può dire, del resto, che i nuovi generi ‘spirituali’ siano modellati tendenzialmente sulle stesse caratteristiche auspiccate – attraverso appositi decreti conciliari ed altri interventi autorevoli – per le immagini sacre:⁷⁶ chiarezza, semplicità ed intelligibilità, sia dal punto di vista linguistico (per l’uso del volgare nei testi), che da quello della tecnica musicale (con parziale eccezione per il livello più raffinato del madrigale spirituale); rifiuto di ogni elemento lascivo ed immorale; conformità dottrinale; attitudine ad istruire (si pensi, ad esempio, al frequente volgarizzamento di testi eucologici latini) e spronare alla pietà attraverso i sensi e le emozioni.

Il connubio di musica e spiritualità ha, dunque, in quest’epoca una rilevanza culturale decisiva; ciò si intuisce anche a giudicare dalle figure coinvolte nella produzione di musica spirituale, dai grandi compositori attivi in questo campo agli autori di testi, dai personaggi laici ed ecclesiastici che propugnano l’utilizzo e la diffusione del repertorio, al mondo variegato dei fruitori (confraternite, accademie, scuole, oltre naturalmente ad ogni sorta di istituzione religiosa ed alla committenza nobiliare).

Occorre, peraltro, annotare che le ambiguità relative al ‘diletto sensibile’ (che, come abbiamo visto, sollevavano dubbi nei pensatori cristiani fin dai tempi di Agostino), non mancano di suscitare in questi stessi anni un pensiero rigorista, secondo il quale gli elementi ‘dilettoni’ costituiscono in realtà un ostacolo alla vera devozione; tale linea, che implicherebbe la rinuncia alla musica stessa, rimane tuttavia estranea alle “spiritualità dominanti (ge-

⁷⁵ Come si nota, tra l’altro, da dediche e prefazioni; ad esempio: “questi Salmi come tutte le altre mie composizioni date alla stampa, allora io reputo che abbiano conseguito il fin loro, quando sono cantate, ed udite da persone che, dal gusto di questo strepitoso rimbombo d’aria fra vilissimi corpi ristretta e percossa, ergono il desiderio agli eterni e perfettissimi concerti de’ cori angelici nel Paradiso” (COSTANZO ANTEGNATI, *Salmi a otto voci*, Venezia 1592, cit. in STEFANI, *Musica barocca* 2, p. 128).

⁷⁶ Cfr. ad es. RUDOLF WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, trad. it. di Laura Monarca Nardini e Maria Vittoria Malvano, Einaudi, Torino 1993², pp. 5-6 e COSTANZA BARBIERI, “*Invisibilia per visibilia*”: *S. Filippo Neri, le immagini e la contemplazione*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l’arte (Catalogo della mostra Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre - dicembre 1995)*, Electa, Milano 1995, pp. 64-79: 71. Ancora nel dialogo di Grazioso Uberti troviamo una significativa attestazione d’epoca riguardo alla chiara percezione di un nesso tra queste problematiche: nella parte quinta, infatti, al tema della liceità della musica in chiesa viene accostato, con una sorta di automatismo, proprio il tema delle immagini (cfr. UBERTI, *Contrasto musicale*, p. 90).

suitica, filippina, salesiana)”⁷⁷ dell’Italia barocca, che preferiscono senz’altro la via del *miscere utile dulci*, dell’utilità spirituale conseguita anche attraverso il diletto.

Peculiare e centrale è, naturalmente, la sintesi oratoriana tra le istanze dell’estetica e quelle della spiritualità – “fra diletto e dilezione, fra arte della voluttà e arte della preghiera”, direbbe Fumaroli.⁷⁸ Basti qui, a suggerire la consonanza della linea filippina con gli orientamenti generali finora richiamati ed anticipare alcuni temi che svilupperemo in seguito, una citazione dai testi introduttivi al *Tempio armonico* (1599) del beato Giovanni Giovenale Ancina:⁷⁹

non dev’esser se non grandemente lodata l’opra di coloro che si vanno sforzando con [...] studio ritirar gli animi attuffati ne’ vani e mortiferi dilette del senso e ridurli alla pristina altezza loro, col proporli quelle sorti di rime e di musiche, dove altri possa non solo ugualmente dilettersi, ma insieme col diletto innalzarsi al puro e fervente amor di Dio, sopra tutte le cose amabilissimo e dolcissimo, ed invaghirsi delle divine bellezze, e tocco da inusitata divozione sentir dentro in se stesso un mirabil e soavissimo gusto di Paradiso.⁸⁰

* * *

Il problema che abbiamo voluto finora tratteggiare non può certamente, per la sua ricchezza e le sue vaste implicazioni culturali, essere esaurito nel breve spazio di un articolo. Ora, dunque, da queste premesse teoriche, che, pur nella provvisorietà dei risultati, costituiscono l’indispensabile sfondo concettuale e metodologico della nostra ricerca, veniamo a qualche osservazione specifica sull’esperienza oratoriana a cavallo tra Cinque e Seicento.

Risonanze estetiche della spiritualità oratoriana

I: GIOVANNI GIOVENALE ANCINA

Per sondare le risonanze della spiritualità filippina in campo estetico, occorre considerare l’approccio fondamentalmente *devozionale* del Fondatore e dei suoi discepoli ad ogni espressione artistica: in tal senso, ad esempio,

⁷⁷ STEFANI, *Musica barocca* 2, p. 193.

⁷⁸ FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, p. 116.

⁷⁹ *Tempio armonico della Beatissima Vergine [...] a tre voci*, N. Mutii, Roma 1599.

⁸⁰ Dalla dedica al p. Giovanni Maria da Brisighella dell’Ordine de’ Predicatori che figura nel libro parte del basso.

Costanza Barbieri ha analizzato l'inventario dei dipinti e delle sculture appartenuti a s. Filippo, interpretando questa serie di opere come una *non-collezione*, venuta in possesso del Padre non in seguito ad una deliberata strategia di committenza ed acquisizione, ma per effetto di modeste donazioni occasionali, e nella completa assenza di qualsivoglia componente di collezionismo mondano.⁸¹ Ciò non significa, naturalmente, che non sia esistita una committenza oratoriana o, ad esempio in campo letterario e musicale, una produzione autonoma: piuttosto riafferma come allo sguardo filippino l'opera d'arte sia soprattutto *strumento di preghiera*, stimolo e veicolo dell'elevazione spirituale, mezzo per il santo adescamento "delli principianti".⁸²

Il beato Giovanni Giovenale Ancina (1545-1604), che fu "medico, filosofo, teologo, poeta, musicista e grande oratore",⁸³ tra i più attivi ed autorevoli Oratoriani della prima generazione, ci offre, con i diversi testi prefatori e dedicatori che premise al suo *Tempio armonico* del 1599, un ottimo materiale per ricostruire dall'interno i lineamenti dell'estetica 'devozionale' filippina, con particolare attenzione, naturalmente, all'aspetto letterario e musicale.

Esaminiamo dapprima il componimento poetico indirizzato *A' più forbiti e scelti poeti mondani, rigorosi Aristarchi e severi Censori*:⁸⁴

D'argento, e di fin'oro,
 con gemme posseder ricco tesoro,
 senz'aver pan, che ci mantiene in vita,
 ditemi voi, che giova? E che n'aita?
 A che vostra fatica e vostro stento,
 se non sazia, e non tiene 'l cor contento?

⁸¹ Cfr. BARBIERI, "Invisibilia per visibilia", spec. pp. 64 e 66.

⁸² Cfr. *ibidem*, pp. 71 e 77. Ulteriori spunti sui rapporti tra gli Oratoriani e le arti figurative si trovano, ad esempio, in altri contributi del catalogo *La regola e la fama* ed in ALESSANDRO ZUC-CARI, *La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento*, "Storia dell'arte", XLI 1981, pp. 77-112.

⁸³ Si veda ora GIANCARLO ROSTIROLLA - DANILO ZARDIN - OSCAR MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma. Volume offerto a Giancarlo Rostirolla nel suo sessantesimo compleanno*, a c. di Giuseppe Filippi, Luciano Luciani, Michele Toscano, Danilo Zardin ed Elena Zomparelli, IBIMUS, Roma 2001 (Studi, cataloghi e sussidi dell'Istituto di Bibliografia Musicale, 6), pp. 57-58. Per le più recenti acquisizioni sulla figura di Ancina si attendono (al momento della stesura di questo studio) la tesi di dottorato di Elisabetta Crema comprendente l'edizione critica del *Tempio armonico* e la pubblicazione degli atti del Convegno "Il tempio armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo" (Saluzzo, 8-10 ottobre 2004).

⁸⁴ Presente in tutti e tre i libri parte del *Tempio armonico*.

Dal tener d'or la chiave,
se pur l'uscio d'aprir forza non have,
che pro mi vien? E d'altra a lei simile,
ma di legno o di ferro oscuro e vile,
qual danno al fin, se per mia buona sorte
prest'o tardi che sia, s'apron le porte?

S'io non ardo e sfavillo,
che mi giova agguagliar Tasso o Tansillo,
col più leggiadro Tosco, e chi lui segue
(se non v'ha chi l'avanzi o pur l'adegue),
senza spirto languendo e senza foco,
nulla me riscaldando ed altri poco?

Stral che ferisca 'l core
sì che l'infiammi poi celeste Amore
(che non cura di stil polito e terso,
pur ch'a Dio torni 'l peccator converso)
brama la Vergin santa entr'al suo Tempio,
che tai lodi gradisce e tal esempio.

Itene dunque altrove
con vostre ornate rime altere e nove,
poiché 'l liscio affettar tanto vi piace
e 'l semplicetto dir troppo vi spiace:
gite a Cirra, a Parnaso e ad Elicona,
che la cetara mia per voi non suona.

Tornate a udir le Muse,
e 'l plettro di colui ch'ognor deluse
seco le tien, e voi di sogni e d'ombre
pascendo va sin che la notte adombre:
infelici, che sete! E chi fu mai
che gli occhi sì vi chiuse a i chiari rai?

Deh, venite al mio Sole,
che risplende or a noi più che non sole,
e sua luce diffonde in ogni parte,
dovunque aura benigna il ciel comparte!
E se languite, o se pur dentro ardete,
a la Vergin gentil lodi rendete.

Questi versi possono essere letti come una sorta di manifesto anciniiano sulla funzione della poesia. Annotiamo, innanzitutto, che il Beato inserisce a margine del titolo, secondo le proprie abitudini di dotto poligrafo, un rimando al cap. 55 di Isaia, riferendosi, con tutta probabilità, a versetti come questo:

Perché spendete denaro per ciò che non è pane, il vostro patrimonio per ciò che non sazia? Su, ascoltatevi e mangerete cose buone e gusterete cibi succulenti.⁸⁵

La poesia va intesa, dunque, come alimento che sostiene la vita interiore, sazia e dona contentezza di spirito, piuttosto che come scrigno di inani preziosità estetiche ed intellettuali (prima strofa). Ancina difende poi una scelta stilisticamente dimessa (la “chiave [...] di legno o di ferro oscuro e vile”, il “semplicetto dir”), che, se risulta perdente nella mera tenzone letteraria mondana, consente di aprire “le porte” della vita ed accendere i cuori di sacro ardore: l’obiettivo dell’attività poetica non è, pertanto, il conseguimento di uno “stil polito e terso”, ma piuttosto la conversione del peccatore; e naturalmente, come risulta dalla strofa finale, chi vuol cimentarsi in questo genere di poesia deve aprirsi all’azione divina, lasciarsi illuminare dall’alto. Tutto ciò è in grande consonanza con la spiritualità filippina, l’antintellettualismo e l’immediatezza comunicativa che la contraddistinguono; p. Francesco Tarugi, altro eminente membro della Congregazione, usava sintetizzare così l’intera missione dell’Oratorio: “Il compito del nostro istituto è di parlare al cuore”.⁸⁶

* * *

Ancora riguardo alle scelte stilistiche, va segnalato il *Discorso apologetico per difesa dell’opra da gl’impetuosi, agri e calunniosi impugnatori*, in cui Ancina espone una precisa suddivisione tra gli stili “della Poësia volgare”; egli distingue

tre sorti di composizioni: una eccellente, alta, perfetta e rara; un’altra mezzana; la terza dozzinale e semplice, [...] di bassa lega.⁸⁷

⁸⁵ Is 55, 2.

⁸⁶ Cit. in EDOARDO ALDO CERRATO, *S. Filippo Neri. La sua opera e la sua eredità*, s.e., Pavia 2002, p. 64.

⁸⁷ Il *Discorso apologetico* figura nel libro parte del basso del *Tempio armonico*.

Nel primo stile annovera, tra gli autori passati, Petrarca, Bembo, della Casa, Guidiccione, Sannazaro, Molza, Vittoria Colonna, Tansillo e Tasso, tra i viventi il cardinale Silvio Antoniano e Giovan Battista Strozzi. Del secondo stile non cita, per brevità, alcun esempio, mentre nel terzo indica se stesso. Interessante, ai fini di una ricostruzione delle fonti poetiche di riferimento per Ancina e gli altri poeti e laudisti filippini, l'accenno a Jacopone da Todi ed alle sue rime

rozze ed iscomposte, [...] per non dir ridicole [...]: e nondimeno sotto ruvida, amara ed ingrata scorza, tanto gran frutto di spirito sì dolce e soave si contiene e si gusta da chi lo prova e sa conoscere, che par proprio delicatissima manna stillata dal cielo, per esser quei suoi concetti alti e sublimi, tutti conditi di celeste dolcezza e sfavillanti del divino amore.

È da notare che un'edizione delle *Laudi* figurava nella biblioteca personale di san Filippo⁸⁸ e che, a quanto pare, le poesie di Jacopone erano anche argomento d'Oratorio; in un successivo riferimento, Ancina ricorda, peraltro, l'edizione romana del 1558 (*I cantici del beato Jacopone da Todi [...] con la giunta di alcuni discorsi sopra di essi*, appresso Hippolito Salviano, Roma 1558)⁸⁹ curata da Giovanni Battista Modio, medico calabrese e discepolo di Filippo Neri.⁹⁰ Lo stesso Ancina, significativamente, compose un imponente carne di 400 ottonari in quartine, intitolato *Il pellegrino errante: nuovo cantico di G. Ancina peccatore per la briga e tentazione del Vescovado, ad imitazione del Beato Jacopone da Todi*.⁹¹

Sempre nella prospettiva di un'indagine sulla costellazione di autori letti e studiati dai padri oratoriani, appare notevole anche la rassegna di poeti 'spirituali' inserita poco oltre da Ancina, che comprende naturalmente autori biblici, padri della Chiesa, poeti latini medievali, fino a Dante e Petrarca (i

⁸⁸ Cfr. *Messer Filippo Neri, Santo. L'Apostolo di Roma (Catalogo della mostra Roma, Biblioteca Vallicelliana, 1995)*, De Luca, Roma 1995, p. 80: l'esemplare si trova attualmente nella Collezione Grissel di Oxford.

⁸⁹ Un esemplare di quest'opera, che è dedicata a suor Caterina de' Ricci (dedicataria tra l'altro anche della raccolta laudistica di Serafino Razzi del 1563), si conserva, ad esempio, in I-Rvat, stando alle indicazioni del repertorio *BIBLIA. Biblioteca del Libro Italiano Antico. La biblioteca volgare. I - Libri di poesia*, a c. di Italo Pantani, Editrice Bibliografica, Milano 1996.

⁹⁰ Cfr. ROSTIROLLA, *La lauda spirituale*, p. 31.

⁹¹ Si veda ELISABETTA CREMA, *L'altra voce del Pellegrino errante*, "Annales Oratorii", II 2003, pp. 127-156.

Trionfi e le Vergini), il Tansillo delle *Lagrime di San Pietro* (opera “affettuosissima”), le *Lagrime della Beatissima Vergine* di Torquato Tasso, le *Rime spirituali* di Vittoria Colonna e del Fiamma, *Le cinque Vergini prudenti* di don Benedetto Capuano monaco cassinese (“molto vaghe, affettuose e gravi”), i poemi di Don Felice Passero, la *Mistica Theologia sopra la Cantica* del p. Gregorio Comanini canonico regolare lateranense (opera che, tra l’altro, – al pari di quelle di Sannazaro, Tansillo, Petrarca ed altri poeti – faceva parte della biblioteca personale del Fondatore); da ultimi vengono citati, ovviamente, i libri di *Laude spirituali* editi dai Padri dell’Oratorio.

* * *

Della dedica al p. Brisighella abbiamo già citato l’importante passaggio concernente il tema del diletto e dell’elevazione spirituale; in quello stesso testo, Ancina include alcune delle sue celebri invettive contro la musica profana ed il suo potere di corruzione,⁹² lodando invece la pratica del travestimento spirituale, vera e propria trasposizione estetica di quella conversione del cuore che è l’obiettivo dell’intera azione missionaria della Chiesa postri-dentina: lo storico filippino Marciano dirà di lui significativamente che “le canzoni profane ed immodeste [...] le mutava, *battezzandole*, com’ei diceva, colle parole sacre e devote”.⁹³ Più avanti troviamo un interessante accenno alla concezione dei sensi come veicoli potenzialmente pericolosi dell’allettamento diabolico:

Mors intravit per fenestras in domos nostras, disse già il Profeta [in margine: riferimento a Geremia, cap. 9]: che sono principalmente gli occhi e l’orecchie de’ sensi esteriori, e massime quando s’odono cantar dolcemente l’empie e vezzose sirene del mare, ch’è questo nostro mondo immondo e corrottissimo secolo, che con soavi canti e suoni lusingando rapiscono i cuori de gl’incauti ed infelici naviganti; gli addormentano e, così allettati e tirati dal lito in alto mare, miserabilmente gli affogano e sommersi fanno traboccar nel profondo.⁹⁴

Nel prosieguo emerge, del resto, l’impronta eticamente realista tipica dello spirito filippino, laddove Ancina discute della possibilità di godere del-

⁹² Si possono leggere, ad esempio, in ROSTIROLLA, *La lauda spirituale*, pp. 63-ss.

⁹³ Cit. in STEFANI, *Musica barocca* 2, p. 210.

⁹⁴ *Tempio armonico*, libro parte del basso.

l'armonia del canto senza badare alle parole lascive: egli considera quest'esercizio difficilissimo, se non proprio impossibile, e comunque assai pericoloso, ribadendo invece con forza l'opportunità del travestimento e della contraffattura spirituale. Non bisogna concludere, a partire da premesse del genere, che l'approccio estetico di Ancina si risolva in una diffidenza verso i sensi ed in un accostamento frigidamente funzionalistico alla materia poetico-musicale: molto interessanti, a tal riguardo, alcune testimonianze derivate dall'epistolario, già segnalate da Giancarlo Rostirolla,⁹⁵ ad esempio, circa i *Magnificat* di Orlando di Lasso da lui fatti eseguire "da' più rari e nobili musici di Napoli perfettissimi, e voci sceltissime":

è riuscita tal musica suavissima, divotissima, piena, tonda e gustosissima *usque ad stuporem*, cosa veramente divina, che proprio non se ne potevano saziare, *ego autem laetatus sum*.

Il godimento estetico non viene, insomma, minimamente negato, solo si sottolinea la necessità che sia strumento di elevazione spirituale ed incentivo alla devozione: le "divote laudi spirituali" che "per industria ed opra di valenti musici [...] si sentono rimbombar d'ogni intorno con graziosa e soave armonia di Paradiso" sono "dolci e gustosi frutti di vita". Consideriamo un altro testo dedicatorio del *Tempio armonico*, indirizzato a p. Angelo Velli:

[...] l'intento mio era, che avesse a servir quest'opra e fatica mia per monasteri, per collegi, per seminari, per noviziati, per oratori, per dottrine cristiane ed anco per onesta recreazione di molti religiosi claustrali ed altri, clerici e monaci [...] E quando pur ad altri non sia per giovare, servirà almeno per l'Oratorio nostro privato della sera, ed al pubblico di s. Onofrio e della Rotonda i giorni festivi ne i maggior caldi della state: e parimente per piacevole studio e diporto de' fratelli nostri novizi di Roma e di Napoli, nel tempo che da' Reverendi Padri superiori per onesta recreazione giustamente loro vien concesso, per poter mantenersi meglio in bona salute corporale ed in maggior allegrezza di spirito [...] E però vediamo che con ragione si pone da filosofi morali, e parimente da' sacri teologi l'eutrapelia virtù morale intorno a i giuochi ed alle burle de' motti piacevoli e faceti, come una parte soggettiva della modestia e potenziale della temperanza.⁹⁶

⁹⁵ ROSTIROLLA, *La lauda spirituale*, p. 61.

⁹⁶ *Tempio armonico*, libro parte del basso. In margine all'ultima frase riportata figurano vari rimandi all'*Etica* di Aristotele, al *De officiis* ed altre opere filosofiche e teologiche.

Emerge qui con tutta chiarezza l'incidenza dello spirito di letizia ed allegrezza nella visione antropologica e nella proposta educativa filippina, strettamente e naturalmente connesso con la pratica musicale; quest'ultima si configura – lo vediamo ancora nel *Discorso apologetico per difesa dell'opra* – come *strumento difensivo ed offensivo* contro le tentazioni: ha infatti funzione

difensiva per conto delle parole spirituali, che tutte sono vivi affetti e varie sorti d'orazione giaculatoria e mentale; ed *offensiva* poi per rispetto del canto vocale, che a guisa di salmodia, quasi come acuto ed infuocato dardo punge, trafigge, tien discosto, pone in fuga e caccia lontano il tenebroso nemico infernale, a cui è tal angelico esercizio del cantar divine laudi e del salmeggiar dolcemente odiosissimo e fuor di modo intollerabile.

Ed Ancina così scrive *A gli onesti, divoti, pii e modesti cantori*, con cui aveva spesso direttamente a che fare (notevole, ad esempio, l'aneddoto, dovuto alla penna di un biografo seicentesco e riportato da Rostirolla, relativo alla dura reprimenda inflitta al suo penitente Jean de Macque a causa dei madrigali profani che aveva composto):⁹⁷

Non è da stimar poco la grazia singolare da Dio N[ostro] S[ignore] fat-tavi in tenervi lontani la lingua e 'l cuore dalle vane canzoni profane, lascive e dioneste, facendovi aborrire quello che da molti altri di vostra professione comunemente vien sopra modo bramato e desiderato, e (quel ch'è peggio) attualmente poi esercitato e, quasi dir si può, di continuo praticato: tanta è la cecità de gli uomini mondani e sensuali, tal e tanta la miseria ed infelicità di questi nostri calamitosi tempi. Ma senza paragone maggior grazia parmi l'inclinarvi alle cose spirituali e di quelle anco di tal sorte innamorarvi, che fuor d'esse poco o nulla gustar vi piaccia di quanta melodia sentir fra noi qua giù si possa in terra, per scelta, forbita, soave e dolce ch'ella si sia. Eccovi, dunque, Signori miei e fratelli in Cristo carissimi, eccovi 'l nostro *Tempio Armonico*, fabbricato alla Beata Vergine N[ostra] S[ignora] e consecrato al suo santo nome. Cantatevi pur dentro allegramente lodando e magnificando a più potere quella Gran Regina del Cielo [...]. Ricreatevi, prendete ristoro, spiritual consolazione e contento dalla divota, soave e dolce armonia risuonante in questo primo *Tempio* [...]

* * *

⁹⁷ Cfr. ROSTIROLLA, *La lauda spirituale*, p. 64: i libri di musica, freschi di stampa, finirono, a quanto pare, letteralmente a pezzetti.

Le risonanze sul piano estetico della spiritualità filippina si manifestano, insomma, all'insegna della semplicità, della chiarezza, dell'efficacia nel commuovere i destinatari, in una sostanziale coerenza tra scelte figurative, stile di predicazione, indirizzi poetici e musicali;⁹⁸ per questo può essere assunta quasi come motto sintetico una frase di Giovanni Battista Strozzi il Giovane, pronunciata a riguardo della predicazione nell'*Oratorio piccolo dei laici* e più volte citata da Arnaldo Morelli nei suoi studi: è

cosa che produce frutto mirabile, perché il loro fine è il muovere e non il far maravigliare.⁹⁹

Come ha sottolineato Marc Fumaroli, la poetica della “miraviglia” si colloca su un polo diametralmente opposto rispetto alla proposta estetica degli ordini religiosi più attivi nella battaglia culturale dell'epoca posttridentina, Gesuiti ed Oratoriani in testa: questi ultimi, pur con diversità di accenti, propongono un'arte che, raggiungendo, attraverso le immagini figurative, poetiche o musicali, i sensi (pacificati, però, e purificati dalla vita spirituale) sia fonte d'ammirazione e diletto, ma in ordine ad un'accensione interiore, un'elevazione, un atteggiamento orante.¹⁰⁰ L'estetica oratoriana, dunque, per allacciarsi alla devozione deve quasi necessariamente orientarsi a scelte stilistiche facilmente fruibili, “rivestirsi dei suoi tratti più umani per catturare il cuore e l'intelligenza anche dei semplici”,¹⁰¹ senza per questo rinnegare le sue solide radici culturali o relegarsi ai margini della *civitas* artistica ed intellettuale:¹⁰² come abbiamo visto, questo è esattamente ciò che teorizza Ancina con la sua distinzione dei tre stili; ed è quanto si vede realizzato, pur con

⁹⁸ Cfr. ARNALDO MORELLI, “*Il muovere e non il far maravigliare.*” *Relationships between Artistic and Musical Patronage in the Roman Oratory*, “Italian History and Culture”, V 1999, pp. 13-28 ed il citato ZUCCARI, *La politica culturale dell'Oratorio romano* (di cui tuttavia non sembra pienamente condivisibile la contrapposizione drastica ed eccessivamente schematica tra Gesuiti ed Oratoriani).

⁹⁹ Cfr. specialmente MORELLI, “*Il muovere e non il far maravigliare.*”.

¹⁰⁰ Cfr. FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, pp. 139-140. Sarà bene notare, onde prevenire la tentazione di sterili e sommarie contrapposizioni schematiche, che nel manoscritto C.II.30 dell'Archivio filippino, un'interessante ed ampia raccolta di poesie su fogli sparsi di Giovanni Matteo Ancina, compaiono, tra gli altri, molti componimenti spirituali di G.B. Marino: esiste, dunque, una recezione oratoriana del principale esponente della poetica ‘meravigliosa’.

¹⁰¹ DANILO ZARDIN, *L'arte dell'apprendere “soave”*. *Poesie e canti religiosi nell'Italia del Cinquecento e Seicento*, in ROSTIROLLA, *La lauda spirituale*, pp. 695-739: 698.

¹⁰² Cfr. ad es. quanto scritto con grande lucidità da MASSIMO PETROCCHI, *Storia della spiritualità italiana*, SEI, Torino 1984, p. 359: “È chiaro come non possa, oggi, ridursi il concetto di

alterna qualità di risultati, nelle opere poetico-musicali sue, di Agostino Manni, di Giovanni Francesco Anerio e quanti altri letterati e musicisti lavorarono e crearono all'interno della comunità spirituale oratoriana.

II: AGOSTINO MANNI E GIOVANNI FRANCESCO ANERIO

La sostanziale assenza di studi specifici sull'opera letteraria e spirituale del padre Agostino Manni costituisce tuttora un grave impedimento per la comprensione della sua figura, in particolare per ciò che concerne il riconoscimento delle fonti e derivazioni e quindi la determinazione dell'originalità del suo contributo, problema che è impossibile affrontare in questa sede ed esige competenze altamente specializzate nel campo della letteratura spirituale del Cinque-Seicento.¹⁰³ Tenteremo qui, nondimeno, di mettere in luce alcuni punti fondamentali dell'opera di quello che è considerato il miglior talento letterario della Congregazione e – come scrive Marciano – un “gran maestro” d'orazione.¹⁰⁴

I suoi *Essercitii spirituali* godettero di un notevole successo in ambito non solo romano, ma italiano ed addirittura internazionale: pubblicati a Roma in

Barocco ad una specificazione e ad una estrinsecazione di tipo stilistico. Restringere il Barocco ad un gusto fastoso, o, peggio, ad un intellettualismo pomposo o stravagante significherebbe ridurre il modo di vita di un'epoca all'esame esteriore e all'accettazione di un 'decorativismo' che non tiene conto delle sostanziali strutture, intime e profonde, che reggono i 'contenuti' umani del Seicento. Quando poi si voglia esaminare più a fondo, sviscerare il dramma religioso, così cosciente e sincero, di tutto il Seicento europeo, non ci si può fermare alle sole clausole ritmiche che reggono il discorso di una letteratura religiosa. [...] Nella prosa spirituale di molti libri di pietà non c'è la voluttà stilistica di apparire meravigliosi o ingegnosi. Ma questo, è chiaro per noi, non autorizza a respingere fuori del mondo seicentesco – come scritture sopravvissute nel mare del tempo fluente – le testimonianze di questa letteratura devota, in quanto espressioni di una compostezza, di una semplicità e di una lucidità, che non rientrerebbero nel modulo tradizionale della 'prosa d'arte' religiosa del Seicento”.

¹⁰³ Su Manni, oltre alle notizie sparse nella bibliografia storica relativa all'Oratorio ed a pubblicazioni locali, datate e di non facile reperibilità (DOMENICO LUCHETTI, *Piccola biografia del p. Agostino Manni*, Soc. Tipografica “Oderisi”, Gubbio 1938; AGOSTINO MANNI d.O. cantianese, *Laudi, Prieghi, Hinni ecc.* [sic], [a c. di don Domenico Luchetti], Soc. Tipografica “Oderisi”, Gubbio 1947), si vedano: il recente contributo bio-bibliografico incluso in WARREN KIRKENDALE, *Emilio De' Cavalieri “gentiluomo romano”. His Life and Letters, His Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions*, Leo S. Olschki Ed., Firenze 2001, pp. 245-ss.; GUGLIELMO GUGLIELMI, *Padre Agostino Manni (* 1547). La vita e le opere. Musica e poesia*, Bologna University Press, Bologna 1997 (che, a dispetto del titolo, consiste principalmente in un'antologia poetica); FILIPPI, *Selva armonica*, pp. 138-142 e *passim*.

¹⁰⁴ GIOVANNI MARCIANO, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, 5 voll., De Bonis, Napoli 1698, vol. I, p. 523.

2 voll. da Guglielmo Facciotti nel 1607,¹⁰⁵ ebbero svariate ristampe e riedizioni, tra cui quella di Bartolomeo Fontana (Brescia 1609) che abbiamo utilizzato per il presente studio,¹⁰⁶ e una traduzione francese edita a Parigi nel 1613-1615 su ordine di Maria de' Medici.

Caratteristica importante degli *Essercitii* è, nell'ottica che stiamo considerando, l'alternanza di prosa e poesia. Non si tratta certamente di un caso unico nella letteratura spirituale dell'epoca: nella biblioteca di s. Filippo Neri, ad esempio, si trovava l'opera di Gregorio Comanini *De gli affetti della mistica theologia tratti dalla Cantica di Salomone, et sparsi di varie guise di poesie* (Venezia 1590),¹⁰⁷ che abbiamo visto citata da Ancina nel *Tempio* e che comprende, al termine di ogni capitolo 'mistico' in prosa, una poesia (sonetti, canzoni, madrigali etc.). Al primo sguardo, comunque, si misura tutta la distanza tra questo libro e gli *Essercitii* di Manni: sia sul piano stilistico (nelle poesie, ad esempio, le forme metriche sono tutte di tradizione 'alta', il lessico è talvolta classicheggiante e comunque incline a preziosità), che dal punto di vista dell'impostazione (c'è sempre attinenza tematica con il capitolo in prosa, ma manca completamente quel legame strutturale ed esplicito tra sequenza di testi e sequenza delle tappe di preghiera che caratterizza gli *Essercitii*); siamo ad un livello più sostenutamente intellettuale e letterario, lontano dalla semplicità del 'terzo stile' di Ancina, che informa, di fatto, anche la scrittura di Manni. Leggiamo, riguardo a quest'ultima, ciò che ne dice senza mezzi termini don Francesco Maggioli, amico del padre

¹⁰⁵ Non è chiaro, tuttavia, se sia veramente questa la data della prima edizione: nel frontespizio compare, infatti, la dicitura "seconda impressione dall'istesso autore in molti luoghi accresciuta"; nel 1613 Giacomo Mascardi pubblica ad istanza di Pietro Grialdi una "quarta impressione"; la terza "impressione" romana è forse quella del 1608, sempre di Mascardi, di cui si conserva il secondo volume; il successo delle opere di Manni, intenso in questi primi anni, durò, comunque, per vari decenni (cfr. SUZANNE P. MICHEL - PAUL-HENRI MICHEL, *Répertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVIIe siècle conservés dans les Bibliothèques de France*, 8 voll., Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1967-1984, vol. V, p. 97).

¹⁰⁶ Nell'esemplare della Biblioteca Vallicelliana, segnato S. Borr. I.III.59 e 60.

¹⁰⁷ L'esemplare appartenuto al santo è conservato in Vallicelliana alla segnatura S. Borr. S.IV.30. Su Comanini cfr. MARINA COCCIA, "Comanini, Gregorio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1960- , vol. XXVII (1982), pp. 526-528, dove si ricorda tra l'altro un suo importante trattato sulla pittura, a testimonianza di un ingegno eclettico ed inserito nelle più caratteristiche problematiche culturali del suo tempo. Un altro notevole caso di utilizzo di prosa e poesia nella letteratura spirituale dell'epoca si ha nei testi dell'importante mistico francescano Bartolomeo Cambi da Salutio, che Manni conobbe personalmente a Roma (cfr. GENTILI - REGAZZONI, *La spiritualità della Riforma cattolica*, pp. 363-366 e la bibliografia ivi citata).

e curatore della sua opera postuma *Valle di gigli e rose*:¹⁰⁸ i testi di Manni sono composti

con stilo familiare e piano, e senza esquisita eleganza e rigida osservanza delle regole, dovendo servire per il popolo e disporlo pian piano, con utile e dilettevole inganno, a ricevere nel cuore la dolcezza e soavità dello Spirito, e ad abbracciare gli esercizi più gravi che occorrono a chi ha presa la strada di camminare al cielo [...].

La poetica di Manni appare in perfetta armonia con il quadro che abbiamo tracciato nel paragrafo precedente, rifacendoci agli scritti di Giovanale Ancina: i due, del resto, condivisero la vicinanza a s. Filippo ed operarono a stretto contatto (fu Manni, ad esempio, a scrivere un epitaffio per il confratello futuro beato, come si vede nella raccolta biografica del ms. I-Rv O.58, dove il componimento è riportato al termine della vita di Ancina). Merita di essere qui considerato, per comprendere come la prospettiva autoriale di Manni si inserisca nell'estetica devozionale filippina, un interessante passaggio tratto da una *Esortazione* che compare nella *Valle di gigli e rose*, dopo la prefazione di Maggioli, e che è da attribuirsi con tutta probabilità a Manni stesso:

[...] tra l'altre cose che aiutano l'animo ad alzare la testa a conoscere con alto lume ed allegrezza il nostro Dio, servono particolarmente li salmi e gl'inni, e le composizioni fatte con metro, nelle quali si tratta di Dio e si manifestano le sue divine perfezioni ed opere, che ha fatto per beneficio ed onor dell'uomo e per la bellezza del mondo. Imperciocchè il verso ha una energia grandissima: e perche è numero ha una forza ed attrattiva maravigliosa a potere cagionare questo desiderabilissimo effetto. E per questo rispetto di sotto si metteranno insieme molte sorti e varietà d'inni, laudi e canzonette, dove non si ragiona d'altro che di Dio, de' benefizi suoi e delle grazie che ha fatto al mondo [...]. Ed ancorché i versi siano poco buoni, con tutto questo potranno porgere occasioni a gli animi ben disposti di farsi ricchi di pensieri molto buoni e spronare la volontà fredda a conoscere meglio ed amare più fortemente e laudare con più allegrezza e diligenza quello che conosciuto, amato e laudato dà al suo laudatore eterna felicità.

¹⁰⁸ Si tratta di una miscellanea spirituale, il cui progetto editoriale fu probabilmente avviato vivente Manni, ma che uscì nel 1619, per i tipi di G. Facciotti (ad istanza di Pietro Grialdi).

Notiamo almeno: a) lo scopo complessivo dell'opera: la conoscenza di Dio, che si accompagna all'allegrezza spirituale; b) la consapevolezza nell'utilizzo della forma poetica: le "composizioni fatte con metro" hanno lo straordinario potere ("energia grandissima") di donare attrattiva all'argomento spirituale di cui si fanno veicolo, favorendo così l'elevazione; c) la scelta stilistica dimessa, rivolta al fine di conquistare gli animi, accendere la volontà ed offrire strumenti di meditazione e preghiera. Nella prefazione alla seconda parte degli *Essercitii* (*Agostino Manno alli fratelli dell'Oratorio nostro, ed avviso al lettore*), Manni chiarisce poi la destinazione della propria opera, che si rivolge (come cibo appetitoso – dice – offerto a malati e convalescenti per fortificarsi e vincere la debolezza della volontà) a chi prega nell'oratorio oppure, privatamente, in casa propria.

Tra le fonti di ispirazione, appare inevitabile citare un autore tra i più importanti per la cultura e la spiritualità europea del Cinquecento, giudicato, ad esempio, da Fumaroli "determinante a Milano, per Carlo Borromeo e il suo ambiente, a Roma, per Filippo Neri e il suo Oratorio":¹⁰⁹ il domenicano Luis de Granada (1504-1588).¹¹⁰ Il suo *Libro de oración y meditación* (1554), uno dei primi veri e propri metodi d'orazione mai pubblicati, era stato un vero *bestseller* del XVI sec., grazie, in particolare, alla scelta della lingua volgare e di un approccio accessibile, divulgativo, esplicitamente rivolto a cristiani d'ogni condizione;¹¹¹ questa ed altre sue

¹⁰⁹ FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, p. 299.

¹¹⁰ Nato a Granada da una famiglia originaria di Sarria, in Galizia, compì la professione religiosa nei Domenicani nel 1525. Visse poi a Valladolid, Siviglia, Cordoba, acquistando grande fama di predicatore e ricoprendo varie cariche nei diversi conventi; negli anni '50 fu in Portogallo, dove suscitò grande ammirazione per la predicazione e gli scritti; durante la sua vita fu in contatto con personaggi come il Borromeo, Giovanni d'Avila e Teresa d'Avila; morì a Lisbona; cfr. ALVARO HUERGA, "Louis de Grenade", in *DSpir*, vol. IX (1976), coll. 1043-1054.

¹¹¹ S. Carlo Borromeo scrive a papa Gregorio XIII nel 1582 (citiamo nella trad. francese di HUERGA, "Louis de Grenade"): "Parmi ceux qui, jusqu'à notre temps, ont écrit de choses spirituelles [...], on peut affirmer que pas un seul n'a écrit de livres ni plus nombreux ni plus choisis et plus utiles que le P. Fray Louis de Grenade". Val la pena riportare quanto precisa Fumaroli: "In Luis de Granada la visione è molto meno aspramente e volutamente sensoriale [*scil. rispetto agli esercizi ignaziani*]: la conversione che l'accompagna è più lirica, più dolcemente emotiva, meno drammatica. [...] La versione del metodo di Luis de Granada adottata da san Filippo Neri e dai suoi discepoli oratoriani, più emotiva, è diversa da quella, più severa, di Carlo Borromeo e della sua cerchia. [...] L'esperienza interiore del divino e l'esperienza della bellezza hanno in comune il fatto di essere più attive che riflessive. Sono entrambe, per dirla con Luis de Granada, dei 'perfezionamenti nell'amore'. Non è dunque escluso che certi artisti, contemporanei della riaffermazione tridentina di queste 'vie metodiche e mistiche' della preghiera, abbiano concepito la loro arte secondo le modalità dell'esercizio spirituale, e abbiano auspicato per quello specchio

opere¹¹² apparvero in traduzione italiana a partire dal 1568 (*Tutte l'opere*, uscite a Venezia presso Giolito de' Ferrari, di fatto incomplete e poi ampliate in numerose riedizioni), ma circolavano già in lingua originale: nella biblioteca di s. Filippo figuravano, infatti, il cosiddetto *Memoriale della vita cristiana* nell'edizione spagnola del 1567 e la terza parte dello stesso nell'edizione del 1559.¹¹³ Altre testimonianze garantiscono la centralità di questo autore tra i riferimenti della Congregazione oratoriana: la famosa descrizione dell'Oratorio che "si stima del p. Flaminio Ricci" (in I-Rf ms. P.I.3) recita:

Quando arrivano a quindici o a venti ch'ascoltano, si fa chiamar il primo [*scil.* sacerdote], il quale parla sopra qualche materia morale divota e d'edificazione, come sono l'opere di fra' Luigi di Granata, Thomas de Chempis *de Imitatione Christi*, e d'altri diversi simili autori.

Caratteristico in Granada è il nodo tra orazione/meditazione ed eloquenza sacra (in campo retorico, oltre all'importante *Ecclesiasticae rhetoricae si ve de ratione concionandi*, va ricordata anche la sua *Silva locorum communium*, 2 voll., Salamanca 1585, repertorio di vasta fortuna composto a beneficio dei predicatori):¹¹⁴ questo binomio, legato da una sorta di coimplicazione, è invero cruciale per la Chiesa posttridentina e trova eco in ambito oratoriano, come stiamo vedendo, proprio nel percorso di figure quali Ancina e Manni, predicatori, scrittori spirituali e maestri d'orazione.

La predilezione per una via affettiva e semplice, ove si sottolinea l'importanza della volontà, l'approccio modernamente pratico, metodico ed attento psicologicamente – dicevamo – decretano il successo delle opere di Granada ed esercitano senza dubbio un'influenza sull'ambiente oratoriano

una perfezione e una fruizione di tipo meditativo o contemplativo" (FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, pp. 301-302). Cfr. anche MASSIMO MARCOCCHI, *La Riforma cattolica. Documenti e testimonianze. Figure ed istituzioni dal secolo XV alla metà del secolo XVII*, 2 voll., Morcelliana, Brescia 1967-1970, vol. II, pp. 438-ss.

¹¹² Le più note: *Guía de pecadores* (1556); *Memorial de la vida cristiana* (1556); *Adiciones al memorial de la vida cristiana* (1574).

¹¹³ Gli esemplari sono attualmente presso la Biblioteca Vallicelliana: cfr. *Messer Filippo Neri*, pp. 103-104. Va ribadito che l'opera di Granada ebbe una vastissima serie di traduzioni ed edizioni in tutto il mondo cattolico (cfr. HUERGA, "Louis de Grenade").

¹¹⁴ Merita di essere segnalato un recente caso di recezione musicologica di quest'opera: TODD BORGERDING, *Preachers, pronunciation, and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony*, "The Musical Quarterly", LXXXII 1998, pp. 586-598.

(anche il domenicano, del resto, aveva letto ed assimilato, come s. Filippo, tanto Erasmo che autori come Savonarola e Serafino da Fermo).¹¹⁵ A monte, dunque, di consonanze tematiche o metodologiche con i testi di Manni (l'utilizzo dell'immaginazione, ad esempio, e la descrizione di ben strutturate sequenze 'operative'), vanno sottolineati i due più importanti punti comuni, che precedono ogni derivazione ed applicazione pratica: il principio della vocazione di *tutti* i cristiani alla perfezione e santità,¹¹⁶ e l'atteggiamento fondamentalmente sereno e positivo, che postula l'allegrezza spirituale:

[...] la devozione è contraria al vizio della pigrizia, o malenconia spirituale; perché siccome la pigrizia e l'accidia fanno l'uomo pigro e svogliato nel far l'opere buone e grate a Dio, così per il contrario la devozione lo fa pronto, allegro e volontoso [...]. La devozione è un affetto ed un movimento soprannaturale, che induce questa medesima volontà a fare tutto quello che s'appartiene al servizio di Dio, con prontezza ed allegrezza.¹¹⁷

Le quattro "ruote del carro della virtù" sono, insomma, per Granada *Grazia, Carità, Devozione ed Allegrezza spirituale*,¹¹⁸ esse si ottengono per mezzo dell'orazione, al cui riguardo egli adotta – nell'ambito del classico dilemma sulla preferibilità della pratica *mentale* o *vocale* – una posizione pragmatica, che definisce l'utilità della pur meno perfetta orazione vocale (si riveda il passo che abbiamo citato sopra ["E però quelli che per non sapere..."]: parole come quelle stanno incontrovertibilmente alla base dell'impegno oratorio e gesuitico a fornire accessibili strumenti di preghiera recitata e cantata, ivi incluso segnatamente il repertorio laudistico).

Torniamo agli *Essercitii* di Manni, per esaminarne concisamente la struttura. Il primo volume comprende, oltre ad una sezione introduttiva in forma di piccolo metodo d'orazione, una doppia serie di esercizi da praticarsi la mattina e la sera, una sezione dedicata alla pietà mariana, ed una nutrita serie di esercizi spirituali vari, sostanzialmente improntati alla meditazione dei Novissimi (l'ultimo è, ad esempio, un esercizio "per vivere e morire felice-

¹¹⁵ Cfr. ad es. CERRATO, *S. Filippo Neri*, p. 102.

¹¹⁶ Cfr. HUERGA, "Louis de Grenade", col. 1048.

¹¹⁷ *Memoriale della vita cristiana*, Parte seconda, Trattato quinto, p. 5r (abbiamo consultato l'esemplare di I-Rn di *Tutte le opere del P.R.F. Luigi di Granata, dell'ordine de' Predicatori [...] tradotte dalla lingua Spagnola nella nostra Italiana [...] impressione Quinta*, presso Giorgio Angelieri, Venezia 1591).

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 6r-v.

mente”). Il secondo volume ha natura più composita: dopo un *Discorso sopra la forza che hanno i pensieri nostri nel regno dell’anima* ed un altro trattato sulla “cognizione di Dio”, si ha una serie di tre esercizi spirituali incentrati sulla contemplazione di Dio Altissimo, Signore del creato; seguono una discettazione sulla “natura dell’intelletto umano”, il cospicuo trattato *Dell’etica cristiana* (in 4 libri) e un’importante raccolta di insegnamenti di san Filippo; infine, un *Ragionamento sopra l’orazione* (che comprende anche ulteriori esercizi pratici) ed un’antologia di orazioni.

* * *

Il compositore romano Giovanni Francesco Anerio (1569-1630), vicino sin dalla fanciullezza alla comunità filippina,¹¹⁹ include nella propria raccolta *Selva armonica dove si contengono Motetti, Madrigali, Canzonette, Dialogi, Arie, a una, doi, tre & quattro voci* (G.B. Robletti, Roma 1617) dieci intonazioni musicali di testi tratti dagli *Essercitii*:¹²⁰ questo fatto – l’osmosi tra un libro di esercizi spirituali e il repertorio musicale, nell’alveo di una comune spiritualità – costituisce, allo stato attuale delle conoscenze, un *unicum*.

Un’operazione del genere si realizza proprio in quell’ambito oratoriano che, per le sue caratteristiche poc’anzi ribadite, costituisce l’*humus* più congeniale per questo incontro di pietà, poesia e musica. Ed è operazione assai significativa anche perché fortemente connotata di *autorialità*: in contrasto con il filone laudistico dei decenni precedenti, che tende deliberatamente a presentarsi come frutto di un laboratorio ‘collettivo’ e tendenzialmente anonimo, vediamo qui all’opera un celebre compositore che mette in musica testi poetici derivati dal notissimo ‘manuale’ di spiritualità oratoriana di uno dei più autorevoli Padri. Oltre a ciò, la dedica di Anerio alla sua giovane allieva Isabella Avila, appartenente ad una famiglia della media nobiltà romana anch’essa vicina all’Oratorio,¹²¹ ci aiuta ad intuire più compiutamente la destinazione di questi esperimenti: l’*Hausmusik* delle famiglie romane (ma

¹¹⁹ Anerio fu, tra l’altro, in rapporti d’amicizia con Giovenale Ancina e suo fratello Giovanni Matteo fin dai primi anni ’80.

¹²⁰ L’edizione moderna dell’opera di Anerio, già inclusa in FILIPPI, *Selva armonica*, vol. II, è in corso di pubblicazione nella collana “Recent Researches in the Music of the Baroque Era” di A-R Editions.

¹²¹ Gli Avila, famiglia mercantile di origine spagnola, erano ben inseriti nel contesto romano, grazie anche all’appoggio degli Aldobrandini. La loro dimora si trovava nel rione Ponte, in via Monte Giordano (il palazzetto attuale, ornato dello stemma familiare e risalente forse a fine Seicento, si trova al civico n° 2; nei pressi il vicolo *dell’Avila*), a brevissima distanza dalla Vallicella. Gli Avi-

naturalmente anche delle diverse espressioni aggregative della ‘famiglia oratoriana’) diviene occasione di edificazione ed ulteriore memoria delle pratiche devozionali quotidiane. L’esecuzione musicale, potremmo dire, si converte per questa via in esercizio spirituale.

I testi, musicati da Anerio per una o più voci e basso strumentale, sono i seguenti:

a una voce:

Sommo Re delle stelle (forma metrica: distici in rima baciata)

a due voci:

Salve Regina, / Madre divina (distici in rima baciata)

Ecco che i monti indora (5 quartine di settenari rimati aabb)

Alta cosa è il mio Dio (distici in rima baciata)

a tre voci:

Ecco vien fuor la notte (4 quartine di settenari rimati aabb)

Alzate al sommo ciel memoria e mente (6 strofe eterometriche di versi imparisillabi)

Torna la sera bruna (5 quartine di settenari rimati aabb)

a quattro voci:

Dio ti salvi Maria, Madre divina (distici in rima baciata)

O del gran Redentor Madre alma e bella (distici in rima baciata)

Ave Maria, / speranza mia (distici in rima baciata)

Possiamo considerare, a titolo di esempio, i casi di *Alzate al sommo ciel memoria e mente* e *Alta cosa è il mio Dio*, testi entrambi provenienti dal secondo volume degli *Essercitii*.

Alzate al sommo ciel è situato all’interno dell’*Esercizio primo, da farsi*

la erano frequentatori dell’Oratorio e devoti di Filippo Neri (cfr. ARNALDO MORELLI, *Il tempio armonico: musica nell’Oratorio dei Filippini in Roma*, Laaber Verlag, Laaber 1991 [Analecta Musicologica, 27], p. 17, n. 54 e le fonti ivi citate): Giacomo, padre di Isabella, fu, ad esempio, tra gli entusiasti partecipanti alla festa commemorativa in onore del Padre del 1610 (cfr. ANTONIO CISTELLINI, *San Filippo Neri, l’Oratorio e la Congregazione oratoriana*, 3 voll., Morcelliana, Brescia 1989, vol. III, p. 1947), mentre il fratello della dedicataria, Tiberio, diede alle stampe presso Zanetti un’orazione *De laudibus Sancti Philippi Nerii* che aveva precedentemente recitato alla Valli-cella (l’anno esatto di stampa non è noto, ma certamente si colloca nei primi decenni del Seicento: cfr. GIAMMARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d’Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, G.B. Bossini, Brescia 1753-1763, vol. I, pp. 1259-1260). Altre notizie e bibliografia sugli Avila si trovano in FILIPPI, *Selva armonica*, pp. 148-155.

per aver maiestosa dentro al cuore la cognizione di Dio altissimo (Essercitii, vol. II, pp. 99-ss.); nell'esercizio – strutturato, secondo l'abitudine di Manni, in una ben definita sequenza di azioni spirituali – dopo varie considerazioni, si propone di 'assistere' con immaginazioni alla Creazione, passo dopo passo, partendo dal "vacuo infinito"; seguono cinque stupori, quindi preghiere e laudi, per concludere così (pp. 136-137):

ESORTAZIONE A' PUSILLANIMI

“Nondimeno, incapaci come siamo, avvezziamoci ogni volta che sentimo [sic] dire qualche nome di Dio, di alzare la mente e concepire nel cuore l'eccellentissima ed immortale natura di Dio, e la sopraeminenza dell'altissima Deità. E metta ognuno giù e distrugga i fantasmi antichi, indegni di Dio, coi quali era solito bassamente pensar di esso e freddamente laudarlo, e per conclusione di questo primo esercizio facci esperienza del profitto che ha fatto, laudando di cuore e benedicendo quel Signore, la grandezza del quale s'è formata nell'animo: e benedicendo Dio, benedica insieme gli angeli luminosi e i santi gloriosi, nelli quali riluce la Divina Grandezza e l'eterna sua Bellezza. Ed usi questa sorte di lode, la quale se può dir sempre, ma specialmente la mattina, quando si sorge dal sonno, avanti che altri strani pensieri s'intrudino ne i petti:

LODE

Alzate al sommo ciel memoria e mente,
 cuor, lingua, i suoni e i pronti affetti unite
 e l'altissimo Re del ciel lucente,
 e 'l fabbro delle stelle luminose,
 che fé tutte le cose, benedite.

Sia benedetta
 la Trinità perfetta,
 che sopra i cieli sta
 con gloria e maiestà
 e gloriosa e degna
 vive beata e regna.

Sia benedetto il Padre
 da le celesti squadre,
 sia il Figlio benedetto
 dal suo popolo eletto
 e il santo Spirto benedetto sia,
 che col Padre e col Figlio ha signoria.

Sia benedetta ancora
Maria, splendor del ciel, candida aurora,
che sotto il piede tien la luna aurata,
di stelle incoronata.

Sian benedetti
gli angeli eletti
con inni e canti;
sian benedetti i santi.
E voi, Re delle genti,
e voi, Regina mia,
con gli angeli lucenti,
coi santi in compagnia
benedite dal ciel la mente e 'l core
che benedice in terra il mio Signore.

E voi, genti disperse
dove sorgono i monti e giran l'onde,
al ciel converse,
liete e gioconde,
come laudo io,
benedite l'altissimo Re mio.

Inno giocondo
sia al Re del mondo,
inno con canto
celeste e santo,
canto con salmi, salmi e laudi eterne,
con voci alterne,
con terse note e con sonante verso
dica ogni lingua al Re dell'universo".

Segue l'*Esercizio secondo*, dove si mette in considerazione e si discorre come la divina Essenzia è in tutte le cose, e come che per questo induca l'animo a maggiormente onorarla (pp. 138-ss.); in seguito a diverse riflessioni concernenti la misteriosa presenza di Dio in tutte le creature (con gli opportuni distinguo e la contestazione dei "pensieri stolti" di alcuni "filosofi" ed "eretici"), si giunge ad incontrare l'altro componimento che ci interessa (p. 149):

"Pensato che si sarà tutto questo (il che si deve fare con somma diligenza), il meditante, quasi uno che da tenebroso carcere esca alla luce, e vegga una cosa bella, che per prima veduto non avea, dica queste parole con maraviglia:

ESCLAMAZIONE PER MARAVIGLIA

Alta cosa è il mio Dio,
alto e di gloria pieno è il Signor mio.
O genti, come è buono e come è grande
il gran Signor delle virtù mirande!
Ma non è buono il mio Signore,
se non a gente che ha retto il cuore.
Udite, o cieli,
levate i veli
e a noi mostrate
la Deitate!
Ma non si può mirar tanto splendore,
se non luce nel cor luce d'amore.
Sta con noi chi fé noi, né se n'avvede
il cor che non ha fede.
O meraviglia eterna!
La maiestà superna
di starsi sempre ha stabilito il patto
con le cose create che ella ha fatto.
Il mio Dio sta nascosto
e 'l luoco suo dentro a le cose ha posto.
Sta il mio Signor secreto
e nei riposi suoi giace quieto
e, mentre stassi agli occhi nostri ignoto,
dona a le cose sue la vita e 'l moto.
O cuori, udite,
cuori, stupite:
il Signor che è con meco e con esso io
è sommo, eterno e incomprendibil Dio.

[...] E concluso che abbi questo nel cuore, torni a meravigliarsi, e vadi di stupore in stupore, e se ne glorii, e ne rendi le grazie, e mandi fuor del cuore questi affetti [...] ”

[seguono varie altre tappe relative ad umiltà, timore, confessione e confidenza in Dio, quindi un'Esortazione a far viaggio sopra le creature, sin che s'arrivi al termine del Creatore, e si conclude con *Prieghi, Titoli d'onore e Lodi*]

Alzate al sommo ciel memoria e mente va, dunque, letta come prece di lode inserita nei ritmi quotidiani di preghiera e connessa con il frequente tema dell'*immaginazione*; particolarmente interessante è la totalità del coinvolgi-

mento spirituale e materiale esplicitamente richiesto all'orante: "Alzate al sommo ciel memoria e mente, / cuor, lingua, i suoni e i pronti affetti unite". Viene qui proposta, quasi sintetizzando i tratti salienti del metodo oratorio, un'elevazione che riguarda *memoria* e *mente* (attraverso appunto l'esercizio della facoltà immaginativa e le riflessioni che sostengono questo processo), che però, per non restare 'fredda' speculazione intellettuale, va necessariamente accompagnata dall'applicazione del *cuore* e degli *affetti*: per questo, giova la concreta espressione con i mezzi della parola (*lingua*) e della musica (*suoni*).¹²²

Guardando alla struttura del testo, notiamo altresì – nella trama di riconoscibili riferimenti salmodici ed innodici – la sequenza, classica e quantomai 'tridentina', dei soggetti lodati, che possiamo accostare, ad esempio, ad un passo di Ancina:¹²³

lodandosi in quelle [*scil.* le laudi] principalmente, come si deve e conviene, la suprema Maestà Divina, e dopo questa la Beatissima Vergine, e conseguentemente poi gli angioli e gli spirti beati de' santi in cielo: i quali tutti d'accordo insieme lodano di continuo il Creatore e lodaranno in sempiterno [...]

Dato il carattere laudativo e la presenza di molte 'parole musicali', è evidente che il presente testo, pur proposto qui all'interno di un esercizio di per sé individuale, ancor più di altri 'chiama' un'intonazione in musica. Anerio, nella *Selva armonica*, non manca di approfittarne sapientemente, ricorrendo, tra l'altro, a diversi *topoi* simbolico-espressivi (quelle che tecnicamente potremmo definire "*Wortausdeutungen* metamusicali"), laddove ad esempio sulle parole "con voci alterne" inserisce un'imitazione con motivo d'arpeggio discendente, o su "con terse note" propone un ampio motivo scalare.¹²⁴ *Alzate al sommo ciel memoria e mente* diviene, nelle mani di Anerio, una composizione a 3 voci di ampie proporzioni, caratterizzata strutturalmente da un accenno di drammaturgia vocale: mentre la parte iniziale, che costituisce una sorta di proemio alla preghiera – rivolto con tono esortativo a non me-

¹²² Anche al di fuori dell'ambito filippino, naturalmente, si profilano nella spiritualità cattolica dell'epoca i tratti di "una pietà che si struttura spontaneamente come intima assimilazione e ricalco affettivo dei fatti centrali della storia della salvezza, in cui tutta la realtà della persona, cuore, mente, fantasia, atteggiamenti e gesti fisici del corpo, è coinvolta" (così Danilo Zardin, cit. in ROSTIROLLA, *La lauda spirituale*, p. 483).

¹²³ Dalla dedica al card. di Como, nella parte di basso del *Tempio armonico*.

¹²⁴ Cfr. FILIPPI, *Selva armonica*, vol. I, p. 228.

glio determinati astanti – è realizzato ad organico pieno, le successive strofe laudative sono esposte da singole voci o duetti; la prima lode alla Trinità (p. II) è intonata dal canto primo, mentre la seconda (che, rivolgendosi alle singole Persone, inizia ovviamente dal Padre) è affidata alla voce sola di basso; il canto secondo propone la lode a Maria della p. IV e le due voci acute si rivolgono successivamente (p. V) a tutti gli abitanti della corte celeste, a cominciare dagli angeli, invocandone la benedizione; si torna poi, ovviamente, al ‘tutti’ per la parte conclusiva.

Tornando ai testi degli esercizi in cui sono inseriti questi componimenti, va notato che essi testimoniano un altro tratto importante della spiritualità filippina (che in *Alta cosa è il mio Dio* si pone proprio al cuore del dettato poetico): il tema del creato come luogo di presenza ed epifania della divinità, inesauribile repertorio di simboli, analogie e rimandi alla realtà spirituale. Tema antichissimo, naturalmente, ed assai frequentato: Luis de Granada, ad esempio, considerava “leggere il libro della creazione” come un vero e proprio esercizio spirituale,¹²⁵ includendo tra le materie dell’orazione mentale “tutta la fabbrica di questo mondo, con quante creature in esso si trovano”.¹²⁶ Ma l’esortazione di Manni a “far viaggio sopra le creature, sin che s’arrivi al termine del Creatore” fa pensare immediatamente ad uno dei più autorevoli pensatori della tradizione cristiana pronunciatisi sull’argomento, il francescano s. Bonaventura da Bagnoregio, che nel suo *Itinerarium mentis in Deum* fa cominciare il percorso proprio “per vestigia [Dei] in universo”:¹²⁷

[...] omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum.¹²⁸

Vi è chiara corrispondenza tra l’incrocio di piani (naturale, morale, spirituale) che si riconosce, ad esempio, in certe poesie di Manni – specialmente negli ‘inni’ per le varie ore del giorno, alcuni dei quali sono musicati da Anerio nella *Selva armonica* – e la teorizzazione bonaventuriana dei tre livelli di

¹²⁵ Cfr. HUERGA, “Louis de Grenade”, col. 1050.

¹²⁶ *Memoriale della vita cristiana*, Parte Seconda, Trattato VI, p. 57r.

¹²⁷ *Itinerarium mentis in Deum*, cap. I (considero l’edizione bilingue BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerario della mente verso Dio*, introd. di Massimo Parodi, trad. e note di Marco Rosini, Fabbri Editori, 1997²).

¹²⁸ *Ibidem*, cap. II - 11.

realtà (1° *corporalia – temporalia – extra nos*; 2° *spiritualia – aeviterna – intra nos*; 3° *spiritualissimum – aeternum – supra nos*).¹²⁹

L'attitudine ad osservare il creato con occhi spirituali ed in termini positivi è attestata chiaramente in numerosi altri passi di Manni, ove gli spunti 'naturalistici', se talora sono improntati allo stile laudativo biblico o ad un gusto emblematico, più spesso emergono come genuino componente dell'ispirazione poetica e dell'impostazione spirituale dell'autore (pensiamo, nella *Valle di gigli e rose*, a titoli come *Gli augelli insegnano di laudare Dio o Che tutte le cose paiono dire che si deve temer Dio*); ritroviamo le radici prosime di questo atteggiamento nello stesso Filippo Neri, come risulta, ad esempio, da episodi della sua vita e da alcuni passaggi delle sue lettere.¹³⁰ Tutto ciò contribuisce, ad esempio, a render ragione della compresenza, nella *Selva armonica* di Anerio, di composizioni d'argomento serenamente naturalistico che non stonano minimamente con l'impianto spirituale predominante e con l'accostamento ravvicinato ai testi di Manni.¹³¹ come ha scritto p. Cistellini riferendosi al Fondatore,

dans cet horizon surnaturel, le regard tourné vers la patrie voit les réalités d'ici-bas revêtues d'un sens sacré, comme avec un reflet de bonté inexprimable.¹³²

Notiamo, d'altra parte, che questo tema del *creato come via al Creatore* o perlomeno come termine metaforico per vicende ed esperienze spirituali è relativamente infrequente nel campo della musica devozionale dell'epoca: es-

¹²⁹ Cfr. *ibidem*, *Introduzione*, p. 22. L'influenza di Bonaventura sulla spiritualità oratoriana è naturalmente molto più ampia e complessa di quanto possiamo qui annotare.

¹³⁰ Cfr. le lettere edite in SAN FILIPPO NERI, *Gli scritti e le massime*, a cura di Antonio Cistellini, prefazione di Massimo Marcocchi, Editrice La Scuola, Brescia 1994, spec. alle pp. 69 e 92 (ad es.: "Et tutte le cose create son liberali et mostrano la bontà del Creatore: il sole spargendo la luce, il fuoco il calore, ogni arbore stendendo le braccia, che sono li rami suoi, et porgendoci le frutta che produce, et l'acqua et l'aria, et tutta la natura esprime la liberalità del Creatore"). Significativa sull'importanza di tale filone nelle riflessioni ascetiche coeve, anche al di fuori dell'ambito filippino, è un'autorevole opera del gesuita card. Roberto Bellarmino, il *De ascensione mentis in Deum per scalas creaturarum* del 1615 (cfr. GENTILI – REGAZZONI, *La spiritualità della Riforma cattolica*, p. 326).

¹³¹ Cfr. FILIPPI, *Selva armonica*, vol. I, pp. 144-147.

¹³² ANTONIO CISTELLINI, "Oratoire philippin", in *DSpir*, vol. XI, coll. 853-876: 861. Qualcosa del realismo e dell'ironia di s. Filippo affiora tra le righe dell'*Esercizio primo* di Manni: laddove, durante l'*immaginazione* attimo per attimo della Creazione, si consiglia all'esercitante, immerso in questo scenario metafisico, di prender coscienza della propria incapacità di creare: "E se ti venisse fantasia di fare una formica, non però ti verria fatta!".

so ha, in effetti, un ruolo decisamente più significativo nell'opera di Manni che non nel *corpus* poetico-musicale della musica spirituale romana di quei decenni.¹³³

Venendo brevemente alla lettura musicale che di *Alta cosa è il mio Dio* dà Anerio (per canto, tenore e basso strumentale), vogliamo soffermarci su un elemento importante, coerente con la strategia di moderata – ma efficace – drammatizzazione sonora presente anche in altri brani della raccolta: la sensibilità, cioè, del compositore nel rendere le sfumature dei diversi *atteggiamenti d'orazione* della poesia manniana, alternando sezioni variamente caratterizzate.

L'iniziale uscita del “meditante” di Manni dal “tenebroso carcere ... alla luce” è resa, ad esempio, con una frase, sul verso esordiale “Alta cosa è il mio Dio”, intonata dapprima dal solo tenore e poi doppiamente ‘amplificata’: la stessa frase migra infatti al canto, all’ottava superiore, e si passa dall’organico a voce sola alle due voci, rendendo così il senso della “esclamazione per meraviglia” e del progressivo ingresso nella preghiera di lode. Il verso successivo, “alto e di gloria pieno è il Signor mio”, chiude questa prima fase d’orazione, ricollegandosi strutturalmente al precedente mediante l’anafora (alta/alto), il parallelismo sintattico e la rima baciata (si noti, peraltro, anche l’asimmetria ‘in crescendo’ del distico di settenario + endecasillabo): Anerio obbedisce creativamente a questa struttura rivisitando l’idea motivica iniziale con nuova e più perentoria energia ritmica ed indirizzandola verso un ambito vocale più acuto ed un diverso approccio cadenzale, che lancerà poi l’episodio successivo.

Es. 1: *Alta cosa è il mio Dio*, bb. 1-15.

The musical score is presented in three staves. The top staff is for Canto (Soprano), the middle for Tenore (Tenor), and the bottom for b.c. (Basso continuo). The time signature is 3/2. The Canto staff contains a whole rest. The Tenore staff begins with the lyrics "Al - ta co - sa è il mio Di - o,". The b.c. staff includes figured bass notation: a sharp sign, "6 5", and another sharp sign.

¹³³ Cfr. FILIPPI, *Selva armonica*, vol. I, parte prima, cap. 3.

6

Al - ta co - sa è il mio Di - o,

al - ta co - sa è il mio Di - o,

4 3

11

al - to e di glo - ria pie - no è il Si - gnor mi - o. O

al - to e di glo - ria pie - no è il Si - gnor mi - o. O

6

Senza seguire l'intero svolgimento di questo 'dialogo orante' tra versi e musica, notiamo il ruolo decisivo che in questo brano gioca il fattore metrico, così nel testo poetico come nella costruzione musicale: nel testo di *Alta cosa è il mio Dio* si osservano, infatti, due 'accelerazioni ritmiche' (con passaggio dagli endecasillabi ai quinari) corrispondenti ad altrettante apostrofi.

[...]

se non a gente che ha retto il cuore.

- Udite, o cieli,
levate i veli
e a noi mostrate
la Deitate!

[...]

dona a le cose sue la vita e 'l moto.

- O cuori, udite,
cuori, stupite...

Anerio passa in entrambi i casi ad un andamento ternario molto ritmato,¹³⁴ rimarcando il contrasto con salti di registro vocale ed espedienti armonici.¹³⁵ È da notare che, pur ricorrendo altre volte nel brano quest’alternanza metrica, in corrispondenza della prima apostrofe del testo (“O genti, come è buono e come è grande”, verso immediatamente successivo al distico iniziale analizzato poc’anzi) il compositore sembra anticipare tale trattamento introducendo una ternarietà implicita ed istituendo così una sorta di legame sul piano squisitamente musicale – indotto, dunque, non dall’assetto metrico-formale del testo, ma da quello contenutistico.

Es. 2: *Alta cosa è il mio Dio*, bb. 15-19.

Sono solo piccoli esempi delle nervature sottili e cariche di significato sottese ad una scrittura apparentemente ‘facile’, che tende a nascondere una consumata sapienza compositiva tra le pieghe di questa stessa facilità (si ricordi ancora “il muovere e non il far meravigliare”...).

Manni, potremmo dire senza diffonderci oltre sul versante analitico-musicale, di cui in questa sede abbiamo potuto dare solo un limitatissimo assaggio,¹³⁶ incontra in Giovanni Francesco Anerio un musicista attento e finemente recettivo nei confronti del testo e delle sue ricche implicazioni spirituali: un compositore, insomma, in grado di rendere con stile sobrio e sicuro – contesto di formule ingegnosamente variate e memore non meno della lauda e della canzonetta che del contrappuntismo palestriniano – le inflessioni delicate e gli interiori slanci della sua poesia devozionale. E soprattutto

¹³⁴ Si vedano le bb. 30-ss. e 97-ss. del brano nella citata edizione A-R (in corso di stampa).

¹³⁵ Cfr. specialmente il passaggio La-Do tra le bb. 29 e 30, *ibidem*.

¹³⁶ L’intera parte terza di FILIPPI, *Selva armonica*, vol. I, è dedicata all’analisi dell’opera di Anerio (per le composizioni su testo di Manni si veda specialmente il cap. 4).

to si può affermare, alla luce di quanto siamo andati esponendo, che *concezione, scrittura, esecuzione e fruizione* di questa musica sono atti inequivocabilmente permeati di spiritualità, e di una spiritualità ben precisa che va riconosciuta, studiata, compresa.

* * *

In luogo di una conclusione troppo provvisoria, sia consentito ribadire l'auspicio metodologico già adombrato in apertura. Sfogliando i testi dell'epoca (piccoli e grandi manuali di spiritualità, libri di devozioni ed esercizi etc.), tentando di recuperare un tessuto di rimandi e tradizioni spirituali, sforzandoci, insomma, di costruire man mano un archivio di storia della pietà inevitabilmente multimediale (fatto, cioè, di testimonianze non solo bibliografico-documentarie, ma figurative, architettoniche, letterarie e musicali), abbiamo tutto da guadagnare e da imparare, e certamente non solo in prospettiva generale: anche e forse soprattutto ai fini di una matura interpretazione del singolo 'tassello'. Che – quand'anche lo rigiriamo da ogni lato sottoponendolo a strumenti d'analisi raffinati ma eterologhi – avulso dal suo contesto non racconta più, di sé, l'essenziale.

Daniele V. Filippi

ITER MARIANUM: UN PELLEGRINAGGIO IN MUSICA*

Nell'ambito del giubileo anciniense che si è aperto alla fine dello scorso agosto, accanto alla rievocazione del grande vescovo e beato hanno avuto luogo iniziative volte a rilevare e ad analizzare la produzione musicale e poetica del personaggio, cui è stato recentemente dedicato un importante convegno di studi imperniato attorno alla sua opera principale, il *Tempio armonico* della Beatissima Vergine, pubblicato nel 1599 a Roma per i tipi di Niccolò Muzi.¹ Come ormai noto, il *Tempio* è un'ampia antologia di laudi a tre voci, pubblicata nel solco delle raccolte edite ad istanza dei Padri dell'Oratorio,² ma sensibilmente diversa da esse, per l'esclusività del tema mariano, per la preziosità anche tipografica del prodotto, per la maggiore letterarietà che contraddistingue alcuni dei testi in essa compresi. Il progetto di questa pubblicazione risaliva a molti anni prima:

vien fuori in luce il presente nuovo *Tempio armonico* dedicato alla B. V. Madre di grazie [...] come preludio di tutta quell'Opera armonica maggiore da me cominciata a ordirsi già fin dal-

* Ringrazio Mauro Pavesi per le preziose segnalazioni bibliografiche e storico-artistiche.

¹ Il *Tempio armonico*. *Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*, Convegno internazionale di studi, Saluzzo, Scuola di alto perfezionamento musicale, 8-10 ottobre 2004; gli atti sono in corso di pubblicazione.

² Il *terzo libro delle laudi spirituali stampate ad instantia delli Reverendi Padri della Congregazione dell'Oratorio*, Roma, Blado, 1577; Il *primo libro delle laude spirituali a tre voci stampata ad istanza delli reverendi Padri della Congregazione dell'Oratorio*, Roma, Gardano, 1583; Il *secondo libro delle laudi spirituali, stampato ad istanza delli Reverendi Padri della Congregazione dello Oratorio*, Roma, Gardano, 1583; Il *terzo libro delle laudi spirituali a tre e a quattro voci stampato ad istanza delli Reverendi Padri della Congregazione dell'Oratorio*, Roma, Gardano, 1588; *Libro delle laudi spirituali dove in uno sono compresi i tre libri già stampati*, Roma, Gardano, 1589; Il *quarto libro delle laudi a tre et quatro voci stampate ad instantia delli Reverendi Padri della Congregazione dell'Oratorio*, Roma, Gardano, 1591; Il *quinto libro delle laudi spirituali a tre et quattro voci del Reverendo p. F.Soto*, Ferrara, Baldini, 1598. Cfr. G.ROSTIROLLA, *La musica a Roma al tempo del cardinal Baronio. L'Oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano*, in G.ROSTIROLLA-D.ZARDIN-O.MISCHIATI, *La lauda spirituale a Roma tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, Roma 2001, pp. 1-210.

l'anno santo Giubileo passato 1575; ed in progresso di 24 anni seguenti di man in mano venuta tessendosi a poco a poco, se ben con molte e lunghe intermissioni elaborata, per quanto da uomo consecrato al divin servizio ed in diverse funzioni ecclesiastiche più gravi occupatissimo moralmente aspettar se puotesse;³

Come si arguisce da queste parole, il *Tempio* doveva costituire solo una parte di un ciclo di pubblicazioni più ampio, che però non fu mai concluso;⁴ unica, misteriosa prosecuzione dell'iniziativa sembrano essere le *Nuove laudi ariose* pubblicate da un non meglio noto Giovanni Arascione nel 1600.⁵ Alcune delle dedicatorie premesse alle *Nuove laudi*, infatti, sono firmate da Ancina, e in esse è espressamente richiamato il precedente del *Tempio*; però alcune contraddizioni tra queste e un'altra delle dedicatorie, firmata da Arascione, gettano qualche ombra di dubbio sul reale significato da attribuire a questa pubblicazione.⁶

In ogni caso, pur costituendo solamente una parte del progetto iniziale, il *Tempio armonico* mostra una sua autonoma compiutezza, sia rispetto ai fini che si prefigge, sia nella sua organizzazione interna. Stando a quanto dichiarato più volte e solidamente argomentato nelle verbose lettere dedicatorie, scopo dell'iniziativa è

³ *Tempio armonico*, parte di Basso, lettera a G. Brisighella.

⁴ Roma, Biblioteca Vallicelliana, O. 27, ff. 111 e sgg: *Punti del padre Giovenale Ancina esposti in un memoriale esibito ai RRPP dell'oratorio intorno al negotio del Salterio e del Tempio armonico li 16 di luglio 1598* (A. CISTELLINI, S. Filippo Neri. *L'Oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia 1989, p. 1281).

⁵ *Nuove Laudi Ariose della beatissima Vergine scelte... per il rever. D. Giovanni Arascione piemontese da Cairo prete secolare*, Roma, Nicolò Muzii, 1600; il testo è stato studiato e pubblicato da G. ACCIAI, *Le "Nuove laudi ariose della beat.ma Vergine" raccolte da D.G. Arascione*, Tesi di diploma, Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale di Cremona, rel. F. Mompellio, a.a. 1974-75. L'identità di questo Arascione è misteriosa, e tutta la bibliografia corrente (cfr. D. CALCAGNO, *Arascione, Giovanni*, in *Dizionario biografico dei liguri dalle origini al 1990*, a c. di W. Piastra, vol. I, Genova 1992, pp. 216-17) si rifà erroneamente alle informazioni fornite dai sonetti che introducono la raccolta, che sono invece da attribuirsi ad Ancina (cfr. l'originale autografo in BV O.26, ff. 107-109); due Giovanni Arascione, nati rispettivamente nel 1564 e nel 1568, risultano nel registro parrocchiale di Cairo Montenotte (ringrazio la parrocchia di S. Lorenzo in Cairo Montenotte per l'informazione).

⁶ La raccolta potrebbe essere frutto di un'indebita divulgazione da parte di terzi di materiale raccolto da Ancina e proditoriamente dato alle stampe sfruttando il precedente del *Tempio*, o più probabilmente una reale prosecuzione del *Tempio* celata dietro un semplice prestanome come potrebbe essere questo altrimenti ignoto Arascione.

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.⁷

Il *Tempio armonico* nasce infatti dalla persuasione che uno dei mali peggiori del tempo sia la musica profana, lasciva e sensuale, che, tramite la dolcezza delle proprie note, andava insinuandosi anche nei luoghi dei consacrati, inducendoli in tentazione:

non resta questo così gran male di andar tuttavia più oltre serpendo, contaminando ed infestando, anzi pur intossicando ed appestando il povero Cristianesimo, *massime* nella nostra Italia; e piacesse a Dio che non avesse tentato di penetrare sin dentro a' luoghi pii e conventi di religiosi claustrali, non avendo riguardo neanche a' monasteri, e più alto salendo a' supremi gradi e ordini di quelli che si trovano *in statu exercendae perfectionis*.⁸

Con le laude del *Tempio Ancina* vuole fornire un'alternativa edificante a questo malcostume, declinando in tutte le accezioni possibili il tema della lode e della supplica alla Vergine. Come già accadeva in alcune raccolte precedenti, gran parte delle laude sono rivolte a festività e devozioni ben precise, conformemente alla funzione paraliturgica cui questo repertorio doveva assolvere nell'ambito delle attività della Congregazione oratoriana. A questa componente più ovvia si affiancano però altre istanze meno scontate in un laudario filippino, a partire dal fatto che nel *Tempio* trovano spazio alcuni testi volti alla celebrazione tutta occasionale di alcuni fatti di cronaca, come l'inondazione del Tevere nel Natale del 1598 (*Alma Vergin gentile*) o il soggiorno ferrarese di Clemente VIII in occasione del recupero del Ducato, tra il maggio e il novembre del 1598 (*Mentre del Capricorno*),⁹ o alla rievocazione di episodi autobiografici di particolare rilievo, come pos-

⁷ *Tempio armonico*, parte di Soprano I, lettera a Girolama Colonna; sulla crociata di Ancina contro la musica profana si rimanda a ROSTIROLLA, *La musica a Roma...*, pp. 63-67.

⁸ *Tempio armonico*, parte di Soprano I, lettera a Girolama Colonna.

⁹ A. BORROMEIO, *Clemente VIII*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 26, Roma 1982, p. 267.

sono essere le vicende legate alla fuga dalla nomina episcopale nell'inverno del 1597-98.¹⁰

In questa stratificazione di suggestioni che si attua nel *Tempio armonico* vi è un aspetto particolarmente interessante, che è quello su cui vuole soffermarsi il presente contributo. Se molte delle laude, come si è detto, sono dedicate a celebrare festività e devozioni mariane, secondo quanto suggerito dal titolo preposto a ciascuna di esse e (raramente però), dallo stesso testo poetico, una gran parte dei componimenti raccolti è intitolato a svariati luoghi di culto mariani, cappelle, chiese o santuari, o anche solo a determinate immagini oggetto di particolare venerazione, configurando il laudario come una sorta di mappa per un 'pellegrinaggio virtuale' lungo tutta la Penisola. Per la massima parte la scelta di tali siti mariani si concentra attorno ai luoghi in cui principalmente trascorse la vita dell'autore. Naturalmente è ricordato il Piemonte delle sue origini, attraverso il santuario di Vicoforte presso Mondovì, dove si era svolta la sua brillante carriera accademica, e le varie chiese della nativa Fossano: la Nunciata (la chiesa del convento cistercense dell'Annunziata), la Madonna dei Campi, S. Maria del Salice e l'Incoronata (di cui oggi non resta che la facciata). Il maggior numero di laudi, però, riconduce alle due città in cui si declinò la sua vita in Congregazione; per prima Roma, a partire dalla Vallicella e da altre chiese legate all'Oratorio, come la Minerva o la Rotonda,¹¹ fino alle diverse cappelle di S. Pietro, passando per S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore, S. Maria degli Angeli in Terme, S. Maria di Araceli, S. Maria dei Monti, S. Maria del Popolo, e chiese oggi scomparse come S. Maria del Sole.¹² Ugual-

¹⁰ N. GIGLI [i.e. A. CISTELLINI], *Padre Giovenale Ancina "Pellegrino errante"*, "Memorie oratoriane", 4 (1983), pp. 48-63; E. CREMA, *L'altra voce del Pellegrino errante*, "Annales Oratorii", 2 (2003), pp. 127-56;

¹¹ La Minerva era stata sede degli oratori del Neri in alcuni giorni festivi: "La nostra Congregazione, oltre li quotidiani ragionamenti spirituali, che si fanno nel nostro Oratorio, è stata solita li giorni di festa fare li medesimi esercizi sotto specie di ricreazione in diverse parti di Roma [...]. L'anno passato questi esercizi furono continuati nel cortile della Minerva con molto maggior concorso dell'ordinario" (descrizione fatta da Filippo Neri e riportata da G. MARCIANO, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, Napoli 1693-1702, p. 37; H.E. SMITHER, *L'Oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi*, traduzione di Chiara Briganti [*A History of the Oratorio. Vol. I. The Oratorio in the Baroque Era. Italy Vienna Paris*, University of North Carolina Press 1977], Milano, 1986, p. 61); anche la Rotonda era stata sede occasionale di queste assemblee: "E quando pur ad altri non fia per giovare, servirà almeno per l'oratorio nostro privato della sera, ed al pubblico di S. Onofrio e della Rotonda i giorni festivi nei maggior caldi della state" (*Tempio armonico*, parte di Basso, lettera a Velli).

¹² F. LOMBARDI, *Roma. Le chiese scomparse. La memoria storica della città*, Roma 1996, pp. 37 e 360; ID., *Roma. Chiese, Conventi, Chiostri. Progetto per un inventario*, Roma 1993, *passim*.

mente presente è il ricordo di Napoli, con la Madonna del Principio, prima sede dell'Oratorio partenopeo, S. Maria del Parto, la Madonna di S. Agnello Maggiore, S. Maria dello Splendore, S. Maria della Vita, S. Maria del Rifugio, S. Maria di Porto Salvo, S. Maria Donnaregina, la Madonna dell'Arco, S. Maria della Sanità, S. Maria di Monte Oliveto e molte altre, tra cui quella Madonna di Monte Vergine cui era stato consegnato il voto della stampa del *Tempio*.¹³

L'ultimo polo geografico di una certa rilevanza nella raccolta sono le Marche, teatro dell'itinerario di Ancina in fuga dall'invisa promozione a vescovo; campeggia la Santa Casa di Loreto, ma sono ricordati anche altri santuari, come la Madonna dei Lumi di Sanseverino o S. Maria del Glorioso, e l'immagine della Vergine che appare al beato Corrado d'Offida venerata presso il convento di Forano, nei pressi di Appignano (MC).

Il criterio della scelta di luoghi con un rilevante legame affettivo e autobiografico non è però tassativo: sono ricordate infatti miracolose Madonne di città come Reggio, o Firenze (forse celebrata per debito di riconoscenza nei confronti del fiorentino Filippo Neri), o Andria, o Assisi.

Ancina sembra insomma aver realizzato con i mezzi a lui più consoni, versi e note, un progetto iconografico che aveva formulato, ma mai attuato, e che è ricordato nella deposizione di Lucantonio Eustachio al processo di canonizzazione: quello di far ritrarre tutte le più famose Madonne della cristianità, e poi stamparne la raccolta.¹⁴

L'idea di dedicare un componimento spirituale a un preciso santuario e non alla Vergine senza specificazioni ulteriori non è nuova, e vanta il precedente illustre di Tasso, che proprio alla Madonna di Loreto aveva dedicato una canzone;¹⁵ tale uso, che nei secoli successivi fiorirà attorno alle più diverse devozioni, in Ancina è però rivestito, come si è visto, di una compo-

¹³ "Quattr'anni sono ormai decorsi ch'essendo io gito da Napoli a Monte Vergine per fornir un voto in quella santa casa, ed ivi adorar la sacra e stupenda immagine ritratta al vivo di quella gran Regina del Cielo trasportata da Costantinopoli, [...] mi venne in cuore la fabrica di questo nostro *Tempio Armonico* da consecrarsi alla beatissima Vergine, a cui m'astrinsi con voto espresso di doverlo spedire quanto prima puotessi" (*Tempio armonico*, parte di Soprano I, lettera a Geronima Colonna). Le chiese napoletane qui nominate sono illustrate da G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1873.

¹⁴ Deposizione di Lucantonio Eustachio, Roma, 30 ottobre 1622, Archivio della Congr. di Roma, A.I.34; CISTELLINI, *S. Filippo Neri...*, p. 1281n.

¹⁵ G. GORNI, *Petrarca Virgini*, in *Lectura Petrarce VII (1987)*, Padova 1988, p. 211; si tratta della canzone *Ecco fra le tempeste e i fieri venti* (T. Tasso, *Rime*, a c. di B. Maier, Milano 1963-64, n. 1654, v. 1).

nente autobiografica per cui la scelta di specifici luoghi di culto è affettivamente motivata dalla storia personale del collettore.

Accanto a questa motivazione, poi, è possibile vedere, nella scelta dei santuari e dei luoghi di culto celebrati, una certa tendenza a privilegiare quelli di fresca fondazione, o comunque teatro di miracoli recenti, quasi a voler dare risonanza e credito a tali prodigi, e diffonderne la fama per renderli presto celebri come quelli di memoria più antica e consolidata nella tradizione.

Per esempio, la lauda *O di Gesù Madre clement'e pia* è intitolata a S. Maria della Speranza, e tale titolo allude con ogni probabilità ad una chiesa napoletana così chiamata, la cui edificazione veniva ultimata proprio nel 1599, mentre si concludeva la tiratura del *Tempio armonico*. La chiesa, che sarebbe poi stata ampliata nel corso del XVIII secolo, era stata costruita per iniziativa di due spagnoli, Francesco de la Cueva e Giovanna de Ciria; questi l'avevano poi concessa a Geronima Colonna che vi aveva assegnato una dote e vi aveva annesso un piccolo convento, per poi trasferirne la proprietà a due agostiniani spagnoli, i fratelli Ferrando e Francesco Segura.¹⁶ Il legame tra questa chiesa e la lauda del *Tempio armonico* appare ancora più probabile se si considera che Geronima Colonna, che la ebbe in gestione, è la principale destinataria 'terrena' dell'antologia di Ancina, come mostrano la lettera dedicatoria premessa alla parte di Soprano I e la presenza di ben sette componimenti poetici, stampati nelle ultime pagine del libro, in cui alla Vergine è richiesta la grazia della guarigione della virtuosa gentildonna in pericolo di vita.¹⁷

Meno recente, ma ugualmente contemporanea al lavoro preparatorio del *Tempio*, è la costruzione della chiesa di S. Maria dello Splendore a Napoli,

¹⁶ GALANTE, *Guida sacra...*, p. 369.

¹⁷ Si tratta delle odi *Quando l'idea gentil del novo tempio, Non teme di saetta, Ogni cosa mortal tende al suo fine, Qual maggior oratrice, Non fia chi vi disgiunga o vi trasporte, Tu che d'olive sei cinta e di palme, Madre del Redentore*. Geronima Colonna, figlia di Ascanio Colonna e Giovanna d'Aragona e moglie di Camillo Pignatelli, dei duchi di Monteleone, era esperta di musica e notoriamente persona devota, già dedicatoria di opere spirituali, come ad esempio le *Rime spirituali* raccolte nell'edizione del 1569 da Scipione Ammirato; anche al di fuori dell'ambito religioso, comunque, la donna godette di un notevole prestigio poetico, e venne cantata da Bernardo Cappello, Luca Contile, Giovanni della Casa, Girolamo Muzio, Ascanio Pignatelli, Carlo di S. Bonifacio, Luigi Groto. Scipione Ammirato la diceva "donna che gusta oltre modo la volgar poesia, supremamente si diletta della musica, et sì bene intende le cose della sfera". M. BIANCO, *Il 'Tempio' a Geronima Colonna d'Aragona ovvero la conferma di un archetipo*, in "I più vaghi e i più soavi fiori". *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a c. di M. Bianco ed E. Strada, Alessandria 2001 (Manierismo e Barocco, 2), pp. 153-4.

fondata nel 1592 da Lucia Caracciolo assieme ad un convento di suore francescane;¹⁸ ad essa è dedicata la lauda *Vorrei, Vergine bella*, che, a differenza di quanto accade in gran parte dei casi, non è legata alla relativa chiesa solo mediante il titolo, ma presenta un testo poetico interamente plasmato sulla devozione mariana che dà il nome all'edificio; la prima strofa mostra con chiarezza questo aspetto, focalizzandosi esplicitamente sulla sottolineatura della contrapposizione tra lo splendore della Vergine e le tenebre del peccato:

Vorrei, Vergine bella,
che 'l tuo divin splendore,
che 'l sol vince e ogni stella,
mi tralucesse al core
sì che l'oscura mente
chiara foss', e più ardente.

Anche la lauda *Se 'l vostro chiaro viso* è dedicata ad un luogo mariano di fondazione tardo cinquecentesca, e cioè alla Madonna d'Itria. Questa chiesa, andata poi distrutta durante la Repubblica Romana giacobina e in seguito ricostruita nel 1814, era stata edificata negli stessi anni in cui Ancina stava ultimando il suo *Tempio*. La comunità siciliana in Roma aveva chiesto al papa Clemente VIII l'autorizzazione per costruire una chiesa con annesso un ospizio che accogliesse i giovani siciliani trasferitisi a Roma per studiare; la chiesa fu intitolata a Santa Maria d'Itria, o Odigitria ("che indica la strada"), dal nome di una venerata immagine proveniente da Costantinopoli, e l'autorizzazione pontificia alla fondazione fu concessa nel 1594.¹⁹

La lauda *Stanca del suo penar mia vita, omai* è invece dedicata a un edificio mariano di fondazione piuttosto antica, ma che godette, negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione del *Tempio*, di un rinnovato interesse. Si tratta della chiesa di S. Maria della Consolazione, tra i colli Capitolino e Palatino; il nucleo originario era un'edicola tardo trecentesca edificata, per disposizione testamentaria di un carcerato, di fronte al patibolo situato alle falde della rupe Tarpea. In seguito ad un miracolo attribuito all'immagine in essa collocata (la Vergine aveva salvato un giovane ingiustamente condannato alla forca sostenendone il corpo), nel 1470 questa era stata battezzata Santa Maria della Consolazione, e attorno ad essa era stata costruita una cappella, cui fu

¹⁸ GALANTE, *Guida sacra...*, p. 362.

¹⁹ LOMBARDI, *Roma. Chiese, Conventi, Chiostri...*, p. 102.

poi annesso un piccolo ospedale; nel 1506 questo fu accorpato ai due ospedali contigui, quello di S. Maria del Portico e quello di S. Maria delle Grazie, dando luogo a un unico istituto, l'Arciospedale di Santa Maria della Consolazione, in cui poi svolsero il loro apostolato Ignazio di Loyola, Camillo de Lellis, Luigi Gonzaga e molti altri. A risvegliare l'interesse di Ancina su questo luogo era stato probabilmente il progetto di riedificazione monumentale del complesso che Sisto V aveva varato nel 1585 e che si sarebbe concluso solo nei primi anni del '600.²⁰ Quando il *Tempio* usciva alla luce, il lavoro di riedificazione durava già da diversi anni e si avviava ormai alla sua conclusione: è facile che il fervore dell'iniziativa abbia suggestionato il compilatore della raccolta, inducendolo a ricordare l'evento dedicandovi una delle laude.

Anche la scelta di celebrare un santuario eccentrico rispetto ai luoghi meglio noti all'autore (Roma, Napoli, Marche), la *Miracolosa Madonna di Reggio* cui è dedicata la lauda *Chiari bei raggi ardenti*, potrebbe essere spiegato da una ragione analoga. Nel 1573 sul muro esterno del convento dei Servi di Maria a Reggio era stato eseguito un affresco raffigurante la Vergine, ispirato ad un disegno eseguito quattro anni prima dal pittore Lelio Orsi. L'immagine era presto divenuta oggetto di una grande devozione, tanto che una donna reggiana, Giulia Tagliavini, aveva chiesto di potersi prendere cura dell'edicola e, grazie alle numerose offerte raccolte, vi aveva edificato attorno una cappelletta. Molti miracoli erano stati attribuiti a questa immagine, nota con il nome di *Madonna della Ghiara*, ma quello che aveva suscitato più scalpore era stata la guarigione di un muto nell'aprile del 1596. Il fatto ebbe una tale risonanza che fu interpellata l'autorità pontificia; Clemente VIII approvò gli atti del processo canonico inteso a verificare tali miracoli, e l'anno seguente fu intrapresa la costruzione della basilica vera e propria.²¹ Avvenimenti recenti, quindi, e di grande clamore, se nel giro di pochi mesi il fatto aveva interessato la curia romana; si capisce così perché una Madonna reggiana sia ospitata nel *Tempio*, che tendenzialmente si orienta attorno ai quattro centri di Roma, di Napoli, delle Marche e del Piemonte orientale.

Quando non si tratta di dare pregio al *Tempio armonico* ponendolo in relazione ad avvenimenti clamorosi come quello prima ricordato, può avveni-

²⁰ LOMBARDI, *Roma. Chiese, Conventi, Chiostri ...*, p. 232; ID., *Roma. Le chiese scomparse...*, p. 265.

²¹ E. MONDUCCI-G.A. ROSSI, *Dal miracolo al tempio della B. Vergine della Ghiara*, in *La Basilica della Ghiara. Il miracolo della città*. Estratti dal convegno di Reggio Emilia, 12 aprile 1997, s.n.t., pp. 19-28.

re il contrario, e cioè che sia il *Tempio armonico* a farsi carico di dare notizia di piccole glorie locali dalla portata più modesta; così la lauda *Vergine dolce e pia*, dedicata *A S. Maria del Rosario di Taizzano*, celebra il dipinto eseguito nel 1598, l'anno precedente l'uscita del *Tempio*, da un pittore del luogo, Michelangelo Braidì, nella chiesa parrocchiale di Taizzano;²² il paese, frazione di Narni, è nell'orbita delle località marchigiane care ad Ancina che vi passò fuggendo da Roma.

Le motivazioni di storia personale e quelle del prestigio e della rinomanza dell'evento recente possono intrecciarsi; così la lauda *Sentovi di lontano, alma Regina* è dedicata al santuario di Vicoforte a Mondovì, città che ha ragione di comparire nel laudario sia in quanto sede degli studi universitari dell'autore, sia in quanto teatro di recenti miracoli di grande rinomanza. Nella seconda metà del '400 nei pressi di Mondovì era stata edificata un'edicola mariana per una grazia ricevuta da un artigiano:

Circa centotrenta anni fa [...] un mattonaro, attesa la commodità della buona terra dei boschi vicini e delle acque, vi fabricò mattoni, i quali o per l'abbondanza delle piogge, o per la misura del fuoco non riuscirono, e per lo pericolo che correva il povero huomo di perdere i suoi sudori lo messero quasi in disperatione. Fece ricorso a Dio e alla beatissima Vergine, con un voto, se le fornaci si stagionavano bene, di ergere di detta materia nel mezzo della valle un pilone o colonna quadra, e di farvi dipingere l'immagine di nostra Signora.²³

La devozione all'immagine era poi andata crescendo, fino a culminare in una clamorosa serie di guarigioni prodigiose:

L'anno 1594 [...], verso il mese di luglio, andarono a volta certe infirmità di febre, in Vico, e alcune donne pie si risolsero per i suoi parenti febricitanti visitare nove volte alla fila quella be-

²² *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano 1988, pp. 652; F. LUISI, *Giovanni Giovenale Ancina e il cardinale Romolo Cesi: un rapporto fruttuoso in territorio narnese*, in *Il Tempio armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali...*, in corso di pubblicazione.

²³ G. ALAMANNI, *Narratione de' successi intorno alla miracolosa imagine della gloriosissima Vergine scopertasi in Mondovì*, in M.F. MELLANO, *Popolo, religiosità e costume in Piemonte sul finire del '500*, Torino 1986, p. 128.

nedetta figura, e di portarvi voti di cera. Gli ammalati non arrivavano al quarto o quinto giorno, che guarivano. Si levò subito la voce di questo fra vicini e parenti, si sparse per la terra, e in poco tempo ne fu ripiena tutta, il che servì d'incentivo a farvi concorrere più gente.²⁴

Tale ondata di miracoli aveva portato la popolazione a decidere di edificare, attorno al pilone con l'immagine mariana, il maestoso santuario di Vicoforte, ancor oggi oggetto di grande venerazione.²⁵ Nel compilare il *Tempio armonico*, quindi, Ancina era sollecitato a dedicare una lauda a tale santuario dalla duplice istanza del legame affettivo con il territorio monregalese e del recente clamore suscitato dai numerosi prodigi e dalla imponente fondazione del santuario.

La presenza di questa sorta di mutua promozione tra il laudario che diffonde la notizia di recenti fondazioni e, viceversa, la novità di cronaca che offre una nota di interesse in più al laudario stesso, aggiunge una componente singolare e significativa all'interno della complessa fisionomia di questa raccolta che, pur appartenendo a pieno titolo alla tradizione e al clima dell'attività musicale praticata in seno all'Oratorio, vi combina tante e tanto diverse suggestioni, che non disdegnano incursioni moralizzatrici nell'ambiente profano e che nello stesso tempo rivestono di piacevolezza e, almeno tentativamente, di dignità letteraria ed ingegnosità pre-barocca i temi propri della spiritualità filippina.

Elisabetta Crema

²⁴ ALAMANNI, *Narratione...*, p. 128.

²⁵ A. SALVINI, *Santuari mariani d'Italia*, Alba-Roma-Catania 1940, p. 60; D. MARCUCCI, *Santuari mariani d'Italia. Storia fede arte*, Roma 1983, p. 78; G. MEDICA-A. VINCIOTTI, *I santuari mariani d'Italia*, Roma 1965, pp. 28-30.

**UN LIBRO, UNA GRAZIA E UN NUOVO ORATORIO:
ATTORNO AD UN MIRACOLO DI GIOVENALE ANCINA
NELLA LODI DEL SETTECENTO**

Tra i documenti conservati nel mazzo numerato 7 dell'Armario VII della Mensa vescovile di Lodi, si trova un interessante memoriale intorno ad alcuni eventi accaduti nel corso della prima metà del '700 presso la Congregazione dell'Oratorio della città e legati a padre Giovenale Ancina. L'estensore del memoriale, tra l'altro corredato delle trascrizioni dei documenti originali riguardanti il fatto, non appose la propria firma al termine del testo, ma è ugualmente identificabile grazie al confronto della grafia e da riferimenti interni: si tratta di padre Giovanni Bricchi, morto nel 1807 e bibliotecario della Congregazione per tutto l'ultimo quarto del secolo XVIII, periodo a cui deve essere fatto risalire lo scritto.

Il documento raccoglie le testimonianze e fa alcune interessanti considerazioni attorno ad una guarigione miracolosa e ad una predizione di avvenimenti futuri concesse per intercessione del beato oratoriano a padre Carlo Ambrogio Museffi, una delle figure di spicco dell'Oratorio lodigiano. In special modo la predizione, secondo le deduzioni del Bricchi, che fu testimone degli eventi, riguardò l'edificazione del nuovo complesso architettonico della Congregazione, ed in particolare la collocazione dell'Oratorio al suo interno. Tramite della grazia fu un volume con nota di possesso di padre Giovenale e di suo fratello padre Giovanni Matteo.

È interessante notare che la devozione verso il vescovo di Saluzzo non fu legata ad un padre soltanto, ma fu propria di tutta la Congregazione fin dalla sua nascita. Come si scopre dalle righe del Bricchi, fu instillata nel nascente Oratorio dal suo fondatore padre Giovanni Fasoli, che l'aveva fatta propria nel corso del suo viaggio a Roma nel 1639. A testimonianza della profondità della venerazione portata dalla Congregazione lodigiana a padre Ancina, è la presenza della figura del vescovo nella grande pala d'altare dipinta nel 1759 da J. G. Fockhetzer per la nuova chiesa, che in un certo modo proprio padre Giovenale aveva contribuito a fondare. Nel dipinto l'Ancina è mostrato inginocchiato e in atto di contemplare la Vergine; accanto a lui

è raffigurato san Francesco di Sales, il quale, rivolgendosi su di lui lo sguardo, gli mostra i segni della dignità episcopale.

Poiché la scrittura di padre Bricchi è piuttosto agile e di non difficile lettura, lasciamo al lettore il piacere di scoprire dalle vive parole dell'oratorio lo svolgersi della vicenda, riservando alle note il compito di scioglierne eventuali difficoltà. Al testo del memoriale seguono le trascrizioni dei documenti allegati: una nota latina con cui padre Museffi racconta con grande umiltà l'avvenimento miracoloso, due lettere del Museffi stesso alla Congregazione romana (dove viveva un fratello laico lodigiano) e una da Roma attorno al libro-reliquia.

Avvertenza: nella trascrizione, integrale, è stata mantenuta la punteggiatura originale, tranne qualche raro caso non segnalato in nota, così come non sono state corrette forme grafiche oggi errate. Sono inoltre state sciolte tutte le abbreviazioni, tranne per quelle relative a persone come "Padre", "Santo", etc. Le abbreviazioni del termine "Venerabile", poiché si presentavano in diverse forme, sono state normalizzate in "Ven."; il termine è stato invece mantenuto integro quando scritto per esteso.

Memoriale di padre Giovanni Bricchi attorno alla guarigione miracolosa e alla predizione operate per intercessione di padre Giovenale Ancina nei confronti di padre Carlo Ambrogio Museffi.

[1] Il fu P. Carlo Museffi della nostra Congregazione dell'Oratorio, Patrio Lodigiano per mezzo di un Libro¹ creduto del Ven. Giovenale Ancina della Congregazione dell'Oratorio di Roma, poscia Vescovo di Saluzzo, che si trovava nella nostra Libreria, ottenne una miracolosa guarigione nell'anno 1732, come da Attestato originale di propria mano lasciato dal detto Padre, e scritto sotto il giorno 28 novembre 1743, copia del quale si dà quivi segnata n° I. Passati alcuni anni per la divozione sempre conservata ed accresciuta verso il detto Venerabile, riscorrendo il detto Libro, e vie più riflettendo sul Frontespizio, in fine del quale eranvi li nomi del Ven. Giovenale e di lui Fratello e fissato l'anno della stampa 1612, s'avvide essere posteriore all'anno

¹ Il volume in questione, come si vedrà più sotto, è un'opera di p. Agostino Manni dal titolo "Historiae Selectae".

della morte del Venerabile seguita nel 1604, onde insortogli il dubbio sopra lo scritto ivi dinotante essere stato il Libro del Venerabile, (senza però vacillare nella fiducia verso il suo Liberatore) espose in iscritto il dubbio sopra di ciò da inviare alla Congregazione di Roma, per averne lo scioglimento, per nulla marcando essere seguita la grazia nella sua propria persona. Tanto ricavò da un Libro di Lettere, o siano come si dice brutte copie di lettere, scritte dallo stesso P. Museffi, tra le quali, correndo l'anno 1750, si ha "Relazione da mandarsi forse alla Congregazione dell'Oratorio di Roma d'intorno il Libro del Ven. M. Giovenale Ancina", Copia della quale qui si unisce segnata n° II. Nel detto anno di fatti convien dire inviasse al Fr. Giuseppe Maria Bigoni (Lodigiano) della Congregazione di Roma il suo dubbio (non si sà poi se in tutto come nella detta Relazione o diversamente esposto), da proporsi a qualche soggetto di quella Congregazione. Il Fr. Bigoni pensò bene rassegnarlo al P. Giuseppe Bianchini² celebre per le varie sue Opere, del quale dettato in risposta il suo sentimento allo stesso Fr. Bigoni, questi con sua lettera 11 novembre 1750 il tutto significò al detto P. Museffi, che con altra sua allo stesso Fr. Bigoni 25 novembre 1750 lo ringraziò dichiarandosi pago³. Vedesi qui unita Copia della detta Lettera Bigoni 11 novembre 1750, tolta dall'Originale stata rassegnata alla Congregazione per conservarla, segnata n° III, siccome pure la Copia della Lettera Museffi al Fr. Bigoni trascritta dal sopraccitato Libro di Lettere segnata n° IV.

N. B. Nel riordinare la nostra Libreria (il che è successo al mio tempo più di una volta) ho scoperto un'altro [*sic*] Libro, che fuor d'ogni dubbio deve dirsi essere stato del Venerabile Giovenale Ancina. Questo contiene due Opere legate in un sol corpo in 4°, cioè la prima "Egnatius Io. Bap. de Exemplis

² Padre Giuseppe Bianchini fu uno dei più importanti eruditi dell'epoca. Nacque a Verona nel 1704, città dove studiò e svolse le prime ricerche. Nel 1732 si spostò a Roma, per entrare nella Congregazione dell'Oratorio. Vicino agli ambienti muratoriani si occupò soprattutto di storia ecclesiastica (che, seguendo la linea promossa dallo zio Francesco, altra notevole figura di erudito, voleva fondata su dati archeologici) e di edizione filologiche di testi biblici e dei primi secoli del cristianesimo, ma tra i suoi interessi vanno annoverati la passione antiquaria e l'economia politica. Dal 1748 ebbe l'incarico di segretario dell'Accademia di storia ecclesiastica con sede alla Vallicella. Consumato dalle fatiche della ricerca fu colpito nel 1754 da un grave collasso che lo condusse in punto di morte; limitato fortemente nelle forze proseguì comunque il suo lavoro, pur in maniera meno frenetica. Nel 1756 convinse Benedetto XIV a creare il Museo Cristiano Vaticano. Morì a Roma il 13 ottobre 1764. La sua opera imponente è considerata uno dei maggiori contributi della Congregazione filippina alla cultura italiana. Vedi S. ROTTA, *Giuseppe Bianchini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma 1968, pp. 200-205.

³ Gli originali delle lettere di p. Museffi sono conservati in una cartella della Biblioteca laudense, la cui segnatura è Ms Laud XXXIV A 27.

illustrium Virorum Venetae Civitatis, atque aliorum Gentium. Venetiis per Nicolaum Tridentinum 1554” la seconda “Gallorum Insubrum Antiquae Sedes. Mediolani VII Idibus Aprilis 1541”. Nel margine inferiore del Frontespizio della prima Opera si ha scritto “Iuvenalis Ancinae et Xpi pauperum”. Questo libro fu da me [2] ritirato dalli comuni scaffagli e conservato a parte, di presente trovasi unito all’altro soprannotato⁴ tornando al quale.

Nell’attestato della miracolosa guarigione seguita nel P. Carlo Museffi, al paragrafo *quadam autem die*, confessa Egli che in certo giorno entrato nella Libreria, ed ivi sedendo per contro la finestra, aperto il Libro, e raccomandandosi al Ven. Ancina, questi, sembrandogli d’averlo presente, gli promettesse la salute corporale, e gli predicesse certa qual cosa futura. Di questa predizione poi nell’ultimo paragrafo *Interim allate sunt*, attesta egli che già la vedeva avverata, e compiuta, ma insieme asserisce che non l’aveva mai palesata. Potrebbe dar qualche lume ad indagare, e forse accertare ancora la verità il sapere che nell’anno 1732 la Libreria della Congregazione era situata superiormente alla sala tutta dipinta della Casa Denti (Casa che fu acquistata nell’anno 1640 dal P. Giovanni Fasoli di consenso per formarvi la Chiesa, ed abitazione della nostra Congregazione). Le finestre della detta Sala, e Libreria a mezzo giorno risguardavano il Cortile, e le stanze annesse all’una e l’altra inferiori e superiori a tramontana verso la Strada detta di S. Vito⁵. Tutto questo antico Fabbricato fu demolito nell’anno 1740 per dar principio alla nuova Chiesa col muro del Coro (nel fondamento del quale fu posta la prima pietra da Mons. Patriarca Carl’Ambrogio Mezzabarba nostro Vescovo il giorno 5 maggio) e posteriormente al detto, alla Sagristia (che doveva in seguito servire per Chiesa provisionale) e sopra di questa all’Oratorio. Tutta l’alzata di questo pezzo di fabbrica quanto ai muri si fece in detto anno, e nel susseguente si fecero le volte della Sagristia ed Oratorio, siccome l’Atrio dello stesso col Scalone, e nel 1743 perfezionata ogni cosa rispetto al detto Oratorio, venne benedetto, e si cominciò ad officiare per la Festa dello stesso la Natività della Beata Vergine. Ciò posto. Tutto il locale o sia spazio dell’antica nostra Libreria, egli è certo essere stato incorporato (per spie-

⁴ Purtroppo oggi tutti i tre libri citati non sono più rintracciabili tra i volumi della Biblioteca laudense (sorta sulla radice della libreria oratoriana). Non è dato sapere quale sorte abbiano avuto: probabilmente negli anni del turbine napoleonico, durante i quali la Congregazione venne soppressa e la biblioteca divenne comunale, i volumi, già riposti in una sede diversa, vennero forse asportati e messi al sicuro dai padri, senza che poi potessero essere ricollocati o riconosciuti, perdendosi così la memoria.

⁵ Si tratta dell’odierna via Solferino. Le stanze appartenevano all’ala posteriore dell’edificio.

garmi) nel nuovo Oratorio, onde l'essere io stato testimone della situazione dell'antica, e nuova Fabbrica⁶, mi ha fatto sempre pensare che la predizione fatta dal Ven. Ancina al P. Museffi fosse sul dover essere un giorno quel luogo convertito e dedicato al culto di Dio, e trasformato in luogo sacro d'orazione; e perciò nel suo scritto 28 novembre 1743 attestasse veder compita la predizione fattagli nel 1732 dell'avvenimento futuro. Si noti ancora che nel 1640 cominciando a convivere li Padri in detta Casa Denti, destinarono la Sala superiore di capo al Cortile (che poi fu convertita in seguito in Libreria) per l'Oratorio, e nel giorno di S. Martino di detto anno, essendo impedita la Chiesa di detto Santo, convennero i Fratelli dell'Oratorio a recitare il solito Ufficio della SS. Vergine in detto luogo, e proseguirono ad intervenire ogni volta occorreva impedimento in detta Chiesa di S. Martino⁷, sinchè totalmente si levarono di là, e presero quindi alcuni Fratelli occasione di dare principio in detto Oratorio agli esercizi della sera ne' giorni feriali. Abbisognando poi la detta Sala per servire di Libreria, fu trasportato l'Oratorio sopra la Sagristia e Sale [3] annesse a canto alla Chiesa, ove durò fino al 1672, in cui, riuscendo incomodo il detto Oratorio nel sito superiore, fu fabbricato un nuovo in piano di terra, che fu benedetto nel giorno 25 Agosto da Mons. Vicario Capitolare e Prevosto della Cattedrale Fasoli. Or chi sà (dirò fantasticando) che il Venerabile Ancina nella detta predizione, rammemorando al P. Museffi essere stato quel luogo nel principio della Congregazione destinato per l'Oratorio, lo accertasse eziandio dover esser di nuovo, e più elegantemente edificato per gli Esercizi dell'Oratorio, e forse anco accennatogli dover esso stesso eseguire il già disposto dal Sommo Iddio? Quello che è certo certissimo si è, che il P. Carlo Museffi fornito d'insigne confidenza nella Divina Provvidenza ne fu il primo, e principale Promotore nel 1740 (primo anno del suo terzo Triennio in Preposito) della nuova Fabbrica della Chiesa, Oratorio e Casa, a cui concorse col suo e nel principio donando un Capitale di l. 6000, e

⁶ Padre Bricchi (già sacerdote ma non ancora padre di Congregazione) fu testimone della consecrazione del nuovo oratorio in qualità di segretario dell'Oratorio secolare per il secondo semestre del 1743. Una sua nota autografa racconta che l'8 settembre di quell'anno "Si decise di "cantare [la] mattina l'Ufficio della Vergine e (doppo alcune Messe basse secondo il solito) cantare la Messa grande in Musica. Al dopo pranzo il Vespero in Musica dopo il quale il Panegirico, poi le Litanie ed il Tantum ergo in Musica e finalmente terminare colla Benedizione del Venerabile". Vedi *Libro delle Provvisioni et Eletione delli Officiali Dell'Oratorio Di S. Filippo Neri*, Archivio della Mensa vescovile di Lodi, Armario VII Mazzo 7, fascicolo marcato I.

⁷ È la chiesa di S. Martino dei Tresseni (una nobile famiglia lodigiana), oggi distrutta. I padri vi si ritrovarono settimanalmente a partire dal 1622 fino a quando non costruirono edifici propri, una volta potuta intraprendere la vita comunitaria, nel 1640.

facendo le spese per il Disegno, e per ottenere dal Senato e dalla Città la licenza d'incorporare la Casa detta Provasa e parte d'altra, e in seguito concorse finché visse, ed anco dopo morte, chiamata Erede la Congregazione, ed obbligando le rendite alla detta Fabbrica e sue riparazioni.

Quanto poi al notato nella Lettera segnata II, rispetto al Libro del Venerabile Ancina, cioè che per tradizione de' Padri vecchi si tenesse fosse stato portato il detto Libro da Roma dal P. Giovanni Fasoli Fondatore della nostra Congregazione, è da rammentarsi, primo che l'andata a Roma del Sacerdote Giovanni Fasoli (de' primi Fratelli dell'Oratorio eretto per Indulto di Mons. Seghizzi nella Chiesa di S. Martino de' Tresseni il giorno 3 aprile 1622) seguì nell'anno 1639, Gitta intrapresa per soddisfare alla sua divozione colla visita de' sagri luoghi; ove avendo la congiuntura di osservare l'Instituto dell'Oratorio così ben fondato dal S. P. Filippo Neri, restò talmente invaghito, e preso dalla dolcezza di quello, e dall'altezza de' Ministeri, che sono propri di esso, che per maggiormente goderne cominciò a frequentare gli Esercizi, ed a praticare domesticamente co' Padri della Chiesa Nuova. Ed avendolo Iddio destinato per Fondatore dell'Oratorio nella sua Patria gl'inserì nell'animo un desiderio di osservare minutamente tutte le consuetudini, ed i riti de' Padri di Roma, così spettanti alla Chiesa, ed all'Oratorio, come alla Casa, onde suscitò nel di lui cuore una viva ed ardente brama di fare un rilevante beneficio alla Patria con fondarvi la medesima Congregazione, come di fatti seguì nel susseguente anno 1640 – Si noti che nella sua dimora in Roma ebbe la sorte di trattare con alcuni de' primi Compagni di S. Filippo, e particolarmente col P. Consolini detto il diletto Discepolo del Santo. Secondo è da notarsi che nell'anno antecedente 1638 il giorno 3 Aprile aveva reso placidamente lo spirito al Signore il P. Giovanni Matteo Ancina (degno Fratello del Ven. Servo di Dio Giovenale) del [4] quale asserisce il P. M. Giacomo Ricci dell'Ordine de' Predicatori che “portato il di lui corpo nella Chiesa, e sparsa la fama del suo passaggio, concorse numerosissimo popolo a venerarlo, raccomand[and]osi tutti con pia fede alla sua intercessione e chiedendo in grazia qualche particella della sue cose come per Reliquia, e che dello stesso cose miracolose si raccontano sì in vita, come dopo morte e molte e giurate”⁸. Or come era anco nel 1639 fresca la memoria del detto Padre Giovanni Matteo, e, come suol avvenire, nel parlare di lui si sarà fatta menzio-

⁸ Annota qui il Bricchi: “Breve Notizia d'alcuni compagni di S. Filippo, che si ha stampata ed unita alla Vita del S. Padre.”. Si tratta, come è noto, dell'*aggiunta* all'edizione del 1672 della *Vita* del Bacci.

ne del Fratello Mons. Giovenale, si fà molto probabile che il Fasoli s'invo-gliasse d' avere e dell' uno e dell' altro qualche cosa per conservarne la me-moria. Vero che scorso da me l'Inventario de' Beni stabili e mobili lasciati nella sua Eredità alla Congregazione non ho trovato tra li pochi suoi Libri, notati li sopraenunciati, che portano manuscritto nel Frontespizio il nome de Fratelli Ancina, perché forse da prima della sua morte da lui rassegnati alla Libreria; ma trovando notato nel detto Inventario tra gli altri quadri lasciati "*Doi Ritratti de Padri della Chiesa Nuova di Roma* ", che credo essere ap-punto li due che ancor si conservano, cioè di Mons. Giovenale Ancina e del P. Giovanni Matteo di lui Fratello, mi dà fondamento di pensare che se fù sì sollecito di averne i Ritratti in tela, molto più sarà stato premuroso di procurarne qualche memoria delle loro cose, e queste essere li due Libri. Che li due Ritratti siano delli due Fratelli Ancina, sebbene in essi non si vedono li nomi, e che siano stati portati da Roma si comprova confrontandoli co' Ri-tratti delli stessi uniti alli altri primi Compagni di S. Filippo (de' quali si han-no le Vite nella citata Breve Notizia del P. M. Ricci) fatti da me delineare per mezzo ed assistenza del Fr. Giuseppe Maria Bigoni enunciato di sopra, e trat-ti dal Pittore Stefano Ratti Romano nell'anno 1754 dagli originali che nella Congregazione di Roma conservansi, e riusciti per attestato dallo stesso Fr. Bigoni somiglianti, e da me poscia veduti nel 1755 nel Guardaroba della det-ta Congregazione⁹.

Documento allegato I

Scritto di padre Carlo Ambrogio Museffi, datato 28 novembre 1743, con il quale si notificano le modalità della guarigione concessa per intercessio-ne di padre Giovenale Ancina nel maggio del 1732.

Quia noveram non esse bonam laudem in ore peccatoris, diu silui quae mirabiliter de coelo operatus est in me Presbytero quamvis indigno Congre-gationis Oratorii Ven. Juvenalis Ancina Episcopus Salutii per unum ex eius libris, cuius titulus est: *Historiae Selectae P. Manni*, habetque in margine in-

⁹ Non è stato ancora possibile condurre una ricerca attorno a questi dipinti e pertanto non è noto se siano rimasti in possesso del Museo civico, che ha sede nel complesso filippino, o siano andati dispersi al momento della soppressione, come accadde per altre opere di proprietà della Congregazione.

feriori frontispicii haec verba olim manuscripta: *Juvenalis Ancinae, Mathei fratrum, et Xpis pauperum*; qui per traditionem veterum Patrum nostrae Congregationis dicitur translatus ab Urbe ad hanc nostram Bibliothecam per quondam R. P. Joannem Fasolum huius domus Fundatorem. Facti autem series, coram Deo quia non mentior, sic se habet.

Cum usque ab adolescentia coeperim laborare fluxu sanguinis ex mariscis, quod non sine dolore semper eveniebat; circa annum aetatis meae trigesimum tertium aggravatus est morbus per annos sequentes usque ad quadragesimum, ita ut postremis duobus pene quotidie in magna copia efflueret, semperque cum gravi dolore, unde et pallor in vultu, et macies totius corporis, ac superveniens athsmatis affectio, ut quotiescumque scalas etiam breves ascenderem interciperetur mihi usus loquendi ad aliquod tempus ob difficilem respirationem, maxime hyemali tempestate ingruente. Parum, vel nihil remedia adhibita proderant, ac tandem Medicus noster quondam D. Carolus Conradus pro sua ingenuitate, ac familiari mecum consuetudine vitam mihi, ut longius ad quattuor, vel quinque menses defuturam medice divinabatur.

His itaque oppressus morbis, cum esset annus salutis 1732 aetatis meae 41 vix inceptus, circa mensem Maii, ut aliquod solatium haberem coepi legere in comuni Bibliotheca predictum librum, qui fuerat prae manibus dicti Venerabilis Episcopi Juvenalis potius ex quadam devotione erga ipsum Pontificem, quam ut erudirer libri notitiis, quas copiosiores alibi sciebam. Explicatis paginis efflabat quidam suavis odor, sed remissus, quem per aliquos dies nihili faciebam, sed cum idem pluries eveniret, nec eandem suave olentiam in aliis libris, licet in ordine ipsi vicinis invenirem, nesciebam mihi suggerere rationem.

Quadam autem die, ingravescentibus morbo, doloribus, nausea, angustia anhelitus praeter alios animi angores, taedio affectus erga quamcumque lectionem, vel temporale solatium accessi ad Bibliothecam, ibique sedens contra fenestram aperui praedictum librum non ut legerem, sed me intime commendans Ven. Praesuli, deprecans illum ut mihi obtineret a Deo quod prodesset animae meae; aperui, inquam, et illico efflavit ex libro mira fragrantia, quae sensim adhuc augebatur, cuius similem numquam hucusque odoratus sum, qua suavitate crescente mihi videbatur habere praesentem Beatum Pontificem, qui sponderet mihi corporalem salutem, et praediceret quoddam aliud futurum; huius autem praesentiae nihil fuit in sensu praeter odorem. Veruntamen cito defecit cor meum, et caro mea terrena cogitans, inutiliter librum evolvens ad perquirendum utrum ibi esset aliquod suave olens, et nihil penitus inveni, immo breviter evanuit illa fragrantia, quam frustra pluries in ipso quaesivi; sed ab illa die, usque ad hodiernam (undecim ferme anni prae-

terierunt) nullum amplius odorem in eo reperivi diversum a coeteri voluminibus Bibliothecae. Tunc observavi fragrantiam illam commensuratam fuisse devotioni, quae extorquebatur ab infirmitate, et angoribus levibus, vel gravioribus, et nunc factus sum tamquam vas perditum, ac pro suavi odore est factor peccatorum.

Cum tamen haec facta sine non propter me, sed ut glorificetur Deus per Servum suum, convalui, siccatus est fons sanguinis, qui raro tantum, modice, et salubriter sine ullo dolore fluxit quibusdam temporibus; asthma cessavit; redditae sunt vires corpori, ita ut qui aegre per civitatem ambulabam, postea libere incedens, quascumque scalas expedite ascendam, et cum opportunitas adest etiam ad sex et octo milliaria in die sine ulla molestia pedes conficio. Miratus est Medicus de repentina incolumitate (hunc morientem post aliquos menses Deo comendavi) illi tamen nihil aperui de odore, sicut et nemini alteri ferme per biennium, nisi quod aliquoties dicebam Patribus librum illum sacram esse reliquiam, proinde aliquo digno honore discernendum ab aliis.

Interim allatae sunt litterae Venetiis, quae indicabant plures sanitates concessas a Deo per tactum, et mirum odorem rerum quae fuerunt aliquando dicti Ven. Episcopi; tunc aliquibus revelavi mihi quoque peccatori hanc gratiam largitum fuisse, verum non nisi generice de odore, et valetudine tacitis aliis circumstantiis, maxime de illa praedictione eventus futuri, quam impletam video. Quia vero opera Dei revelare, et confiteri honorificum est, hoc scripto mea manu exarare volui, ut post mortem meam glorificetur Deus ac B. Virgo per Servum suum Juvenalem, quibus honor, et gloria in saecula, mihi autem confusio faciei meae, et remissio omnium peccatorum.

Die 28 novembris 1743 in Edibus Congregationis

Carolus Museffus Praesbyter Congregationis Oratorii

Documento allegato II

Bozza di una lettera inviata (in questa o in altra forma) a Roma da padre Museffi intorno a dei dubbi riguardanti al libro miracoloso. Si noti come padre Museffi non fa menzione di sé nel testo. La lettera non è datata, ma è riconducibile ai mesi di settembre e ottobre del 1750¹⁰.

¹⁰ La lettera successiva nel quaderno di brutte copie è datata 14 ottobre, mentre la risposta è del 22 novembre.

Si dà qui la trascrizione del testo originale del Museffi e non della copia del Bricchi, in quanto parzialmente alterata a livello ortografico¹¹.

Relatione da mandarsi forse alla Congregazione dell'Oratorio di Roma d'intorno il libro del Ven. M.r Giovenale Ancina.

Tiene la nostra Congregazione un libro in quarto col titolo "Historiae selectae Augustini Manni" ed in manoscritto vecchio sul mede[si]mo Frontispicio queste parole Iuvenalis Ancinae et Matthei fratrum, et pauperum Xpi. Non si sa quando sia ricapitato questo libro nella nostra Libreria, e da tutti i nostri Padri si tiene fosse portato da Roma allorché colà bevette lo spirito del nostro S. Padre Filippo il P. Giovanni Fasolo nostro fondatore, attesoche il nostro P. Vincenzo Boselli, ch'è nell'anno 89 di età, e 70 di Congregazione stato più anni Bibliotecario attestò d'averlo sempre veduto nella nostra Libreria.¹²

Il dubbio è questo che il libro si vede stampato in Roma dal Zannetti nell'anno 1612; e si sa che il Ven. Giovenale morì nell'anno 1604 31 Agosto onde il libro fu stampato otto anni dopo la di lui morte; ne può temersi che sia errore di stampa, mentre nel fine del medesimo in altro foglio, dove è il Registro si repplica l'anno 1612, anzi che non solo fosse stampato, ma scritta almeno la prefazione dopo la morte del Servo di Dio si scorge dal citarsi ivi il P. Antonio Gallonio, come già defonto, essendo avvenuta la di lui morte a 19 maggio 1605, sicché non potrebbe dirsi che falsa l'annotazione sottoscritta al medesimo Frontispizio del nome di Giovenale Ancina, benché vera potesse dirsi quella del di lui Fratello, il P. Giovanni Matteo, che sopravvisse fino all'anno 1638, ma scorgendosi scritto tutto d'una sola mano, come poteva egli scrivere il nome del Fratello defonto qual compagno di se, e de' poveri nel possesso del libro, s'egli da otto anni almeno sapeva essere passato all'altra vita?

Contuttociò v'è nella nostra Congregazione un Sacerdote, che negli anni

¹¹ Come già segnalato, gli originali sono conservati in Ms Laud XXIV A 27.

¹² Nella bozza a questo punto segue un paragrafo poi cassato, perché ripreso più oltre: "Questo libro ha mandato più volte soave fragranza risanando un nostro Padre da abituale e pericolosa infermità, la di cui narrativa si soggiungerà in fine. Perché sollevasi aprire quel libro più per divozione che per curiosità non si è mai fatta sopra di quello critica osservazione se non da qualche anno in qua per cui è stato tentato il d.to sacerdote di vacillare nella Fede alla grazia del miracolo, benché punto egli non dubiti, ma volentieri intenderebbe lo scioglimento". Nella copia del memoriale il Bricchi omise il paragrafo cassato.

passati senza riflettere punto alla stampa del libro, ma alla sottoscrizione sola del Ven. Giovenale nelle sue abituali e mortali infermità più volte l'ha maneggiato invocandolo, e più volte ne ha sentito singolare fragranza, ricevendone la grazia della sanità, che da più anni ancora al presente possiede. Avvegnaché dopo fatto questo riflesso essere impossibile che quel libro sia stato nelle mani del Ven. Servo di Dio venghi tentato di vacillare nella fiducia verso il suo Liberatore, tuttavia egli fermamente la tiene, dicendo che almeno la carta pergamena che lo ricuopre può essere stata di lui, sembrando come tolta da altro libro, e cucita a' fogli di questo, o se non altro per virtù del solo nome, non sentendosi inchinato neppure ad indrizzarla nel di lui fratello Giovanni Matteo, benché molto lo veneri per le sue insigni virtù. Bensì goderebbe molto se in alcuna guisa potesse sciogliersi questo nodo, e potesse dirsi in qualche miglior maniera quel libro del Ven. M.r Giovenale.

La prego dunque con tutto suo comodo di comunicare questo dubbio ad alcuno di questi suoi Rev.mi Padri per ascoltare il suo parere, e mi sarà di gradimento qualunque siasi la risposta, che potrà inviarmela per l'ordinario.

Documento allegato III

Lettera di Fr. Giuseppe Maria Bigoni, lodigiano, a padre Carlo Ambrogio Museffi, Roma 22 novembre 1750. Si tratta della risposta ai dubbi esposti da padre Museffi attorno al libro. Questa missiva, di cui non è sopravvissuto l'originale, fu composta sotto la dettatura di padre Giuseppe Bianchini.

Parte d'una Lettera del Fratello Giuseppe Maria Bigoni della Congregazione dell'Oratorio di Roma, data colà sotto il dì 22 novembre 1750, indirizzata per Lodi a me Carlo Museffi in risposta ad un dubbio d'intorno il libro prodigioso supposto del fu Mons. Ven. Giovenale Ancina, che si conserva con venerazione nella nostra Libreria.

Il libro dell'Istorie Selecte del P. Agostino Manni stampato nell'anno 1612 che si conserva nella Biblioteca di cotesta da me venerata Congregazione non può essere stato scritto nel frontespizio dai due Fratelli il Ven. Giovenale e Matteo Ancina, essendo che (come V. R. saggiamente avvertisce) il primo morì nel 1604. Ne è credibile che il secondo cioè il P. Giovanni Matteo volesse segnare sù tal libro una menzogna, facendo credere che sia stato in dominio

anche del Ven. Fratello Giovenale. Questi veramente era solito di notare sù i suoi Libri Iuvenalis Ancinae et Christi pauperum, e una tal nota si vede in moltissimi libri della nostra Biblioteca. Bisogna dunque più tosto dire che uno o ereditasse, o avesse in altra maniera dal P. Giovanni Matteo un tal libro, sul quale non pensando all'anno della morte del Venerabile; e dall'altro canto sapendo che i di lui libri (cioè quelli del Venerabile) passarono in mano in gran parte del Fratello Giovanni Matteo, segnò sul detto libro i nomi di amendue supponendo che amendue ne avessero fatto uso.

In quanto alla miracolosa guarigione da Dio operata nel sacerdote, che V. R. m'acenna dopo di avere invocato il Servo di Dio Venerabile Giuvenale, rispondo ch'ella sa meglio di me, la virtù della Fede. Il culto che noi prestiamo alle Reliquie, essendo un culto relativo, che guarda i Santi, e nei Santi venera Iddio, non è meraviglia, che alle volte Iddio esaudisca le Orazioni di chi lo prega con atti religiosi per un suo Servo del quale crede essere qualche Reliquia, quantunque in se non sia tale. Si ricordi dell'antico Proverbio non è il Legno della Barcaccia, ma la Fede, che mi scaccia.

Sebbene potrebbe anche credersi che Iddio abbia voluto dare un tal segno per il P. Giovanni Matteo Fratello del Venerabile perché ancor esso è stato Uomo di santa vita, come costa dalle molte memorie che abbiamo nella nostra Congregazione.

Questa è la risposta sopra il dubbio del Libro dettatami dal nostro celebre P. Bianchini, la quale V. R. approvandola ne avrò gran contento, in difetto di che sopravvenendole qualche altra difficoltà sì in questo particolare, che in altro di suo servizio, si degnerà di comandarmi, che sarà mia cura il farla restare puntualmente servita.

Documento allegato IV

Lettera di padre Museffi al Fratello Bigoni in Roma, Lodi 25 novembre 1750.

Anche in questo caso si tratta di una trascrizione dal documento originale.

Domenica prossima passata ricevei il graditissimo suo foglio del dì 11 cadente, ed in esso la giusta risposta al dubbio. Non mi intendeva io mai di dare l'incommodo ad un Personaggio che tanto fatica per la Chiesa Universale, e pel Santo Pontefice, qual'è il celebre P. Bianchini; ma giacché si è com-

piaciuto di tanto onorarmi, in penitenza sarà suo carico di rendere al medesimo le dovute grazie, che io non so esprimere.

Sono soddisfattissimo, ne ricerco più oltre; ha posto in chiaro che il libro sia dell'Eredità di quei santi Fratelli Ancina, e tanto mi basta per conservare, non che accrescere la Fiducia nel Ven. Giovenale, e la stima del P. Giovanni Matteo. A Vs. M.to Ill.re rendo parimente le grazie del favore fattomi, e della generosa esibizione.

Se gli capita ancora Don Ugo Villani mio Cugino caramente lo risaluti, e dicagli che mi raccomando alle sue Orazioni.

Quanto alla sua Causa... Mi riverisca venendo alla Congregazione il Sig. Vicario Soncino, e pregandola se io posso servirla a comandarmi liberamente, perché sono e voglio essere sempre con tutto il rispetto e l'affetto.

Alessandro Beltrami e Simona Sordi

ST. PHILIPPE, PROPHETE DE LA JOIE*

Un prophète c'est un homme envoyé par Dieu à son peuple pour, à la fois, élever l'esprit du peuple jusqu'à contempler l'oeuvre magnifique de Dieu et tracer le chemin de fidélité que Dieu offre aux siens. Le message que porte le prophète, n'est pas en dehors de lui: il passe par sa chair, son sang, son esprit, sa culture, son tempérament. On le voit bien: Amos le bouvier ne parle pas, ne réagit pas et n'agit pas comme Isaïe l'aristocrate!

St. Philippe fut envoyé à l'Eglise comme prophète, dans le Christ unique prophète, comme *prophète de la Joie céleste*. Il l'est pour toute l'Eglise, pour Rome en particulier et bien entendu à un titre tout à fait exceptionnel et normatif, pour nous, ses fils et ses filles, à qui Dieu a donné St. Philippe et que le même Dieu a confiés à St. Philippe, pour notre pèlerinage terrestre vers la Cité Sainte, la Jérusalem d'en Haut.

Contemplons ensemble l'oeuvre de Dieu en St. Philippe; elle est pour nous chemin de vie.

1. Joie par tempérament

Marque personnelle

La joie de St. Philippe est certainement un trait de caractère personnel. Nous savons peu de choses sur l'enfance de notre saint: il n'a raconté que des historiettes sur son enfance mais comme le notent Ponelle et Bordet, il a laissé le souvenir d'un enfant "très gai et très farceur avec des pointes de sensibilités vives"¹; c'est en tout cas le témoignage de sa soeur Lisabetta au procès, les 11 mai et 12 juin 1596².

* Il testo – volutamente lasciato nella forma originaria – è la trascrizione della conferenza tenuta dall'autore in occasione dell'Incontro Internazionale Oratoriano svoltosi in Polonia dal 12 al 17 luglio 2004. La Redazione ringrazia p. J. Bombardier per averlo messo gentilmente a disposizione.

¹ L. PONELLE-L. BORDET, *St Philippe Néri et la société romaine de son temps 1515-1595*, La Colombe, 1958, 10 (cité P et B).

² *Il primo processo per san Filippo Neri*, 4 volumes, Città del Vaticano, 1957, III/399-404, cité Procès.

Ce goût de la gaieté et de la farce durera tout au long de sa vie, même déjà âgé et avancé dans la vie intérieure. Ainsi, par exemple, le 22 novembre 1583: St. Philippe, sur ordre du Pape, déménage de San Girolamo della Carità à la Vallicella... après 32 ans passés dans le convict. Les Pères de la congrégation désiraient cette venue de St. Philippe depuis longtemps. Notre Père différait, hésitait et restait à San Girolamo. C'est le cardinal Cési lui-même qui obtint du Pape l'ordre donné à St. Philippe de quitter San Girolamo. St. Philippe obéit immédiatement ... mais en organisant un déménagement qui tenait du carnaval et de la sainte plaisanterie!

Dans les années 1585-1590, Philippe, fatigué et souvent malade, reçoit plus souvent dans sa chambre, revêtu de son fameux habit rouge tout élimé. Consolini rapporte qu'il allait souvent en chantant une sorte de comptine enfantine: "Je suis un chien qui ronge un os / parce que je ne puis ronger de viande / Vienne le temps où je puisse aboyer (me moquer, jeu de mot sur baiare) / Et je ferai se repentir qui ne me laisse pas tranquille"³.

Cependant, St Philippe n'aimait pas n'importe quelle plaisanterie; ainsi, ce petit fait survenu le 22 juillet 1586: Bozio était fort déconvenu au sujet du collègue polonais. Personne en Pologne ne tenait parole au sujet des dons promis pour la marche du collège. Il fallait alors disperser les élèves. Bordini réagit en déclarant que "c'en était fini de la 'poloniaiserie'". St Philippe n'apprécia pas le mot et déclara au sujet de Bordini: "cet homme plaisante sans retenue".

Parmi les nombreux livres de sa bibliothèque – nombreux pour l'époque –, trois livres furent les compagnons de sa vie. Chacun souligne un trait de sa personne: je veux parler des *Laudi de* Jacopone da Todi qui disent sa ferveur intense et dramatique dans sa relation avec le Christ; la vie du *Bienheureux Colombini* de Feo Belcari évoque à la fois sa ferveur radicale dans la suite du Christ et son intense zèle apostolique; et enfin, les *Facéties* du Piovano Arlotto et de différents auteurs, livre tout à fait étrange, bien différent des deux autres, mais qu'il a lu de très nombreuses fois⁴.

³ P et B 93.

⁴ Dans la bibliothèque de St Philippe: un volume de facéties et de traits bouffons de différents auteurs dont Piovano Arlotto paru à Florence en 1579. Voici le titre exact du n° 116 du catalogue de la bibliothèque de St Philippe: *scelta di facezie, tratti, buffonerie, motti et burle cavate da diversi autori, nuovamente racconcie e messe insieme, Firenze, Giunti 1579.*

Avec ce dernier livre, nous touchons à la fois la joie naturelle personnelle de St Philippe mais aussi à une marque du tempérament florentin, la “festività”, si chère à sa nation.

Marque “nationale” des Florentins

Depuis la Renaissance, les florentins sont devenus des maîtres dans l’art de mettre à distance les événements de la vie, heureux ou malheureux, par la dérision et l’humour. On désigne habituellement cette attitude par le mot “festività”. La “festività” signifie tout à la fois la bonne humeur expansive, la cordialité de l’abord et les manières naturelles. En forçant la note, c’est une attitude qui s’étend à tout, aux choses comme aux personnes, particulièrement aux vicissitudes de la vie. Dans l’aventure quotidienne, elle va se manifester par l’absence de soucis, en italien “spensierataggine”, accompagné de la faculté de tourner en plaisanterie ce qui ne peut se tourner en joie. Son moyen privilégié d’expression est la facétie, le procédé leste et joyeux, la farce ou le bon mot par lequel on se tire d’affaire.

Naturellement les virtuoses cultivent le procédé pour lui-même, indépendamment de son application à la vie; ils peuvent même en faire un gagne-pain et c’est alors la race des bouffons à gages, aux inventions grossières, qui pullulent dans les Cours de la Renaissance.

Mais sans aller jusqu’aux spécialistes de la facétie, bien des concitoyens florentins de St Philippe “méritent les épithètes de ‘bizarres’ et de ‘joyeux’”. La Toscane en a produit plus que tout autre pays. Ceux qui vivent la vie de tous, mêlés au populaire qu’ils réjouissent et qui leur fait une célébrité, sont les plus intéressants. Nul n’eut plus de réputation auprès du petit peuple florentin que le Piovano Arlotto”.⁵

Le goût de la facétie

Analysons d’un peu plus près ce phénomène de la facétie.

Il y a deux sortes de facéties: le bon mot et le bon tour. D’un point de vue littéraire (car les facéties sont éditées en recueil), le récit de la facétie est bref, en latin ou en italien, et il est très ancré dans le réel puisqu’il est censé être un fait authentique. *Il est le fruit de l’observation amusée de la vie.* C’est un prolongement à la Renaissance de certaines formes de la littérature du Moyen

⁵ P et B p. 13-14.

Age (le prêtre astucieux et farceur) ou la redécouverte renaissante de facéties antiques (Plutarque, Valère Maxime, Macrobe entre autres).

“C’est un genre qui a connu un grand développement dans la Florence des XIV^e et XV^e siècles parce que les Florentins avaient un goût prononcé pour la raillerie et la langue fort acérée ; car la facétie est aussi le reflet d’un art de vivre. Et il est rare que dans les facéties⁶, des Florentins soient ridicules face à des non Florentins”.⁷

La facétie prend des formes différentes : elle peut être une plaisanterie innocente ou méchante ou bien une farce grossière⁸. La facétie grossière est surtout l’apanage des bouffons de la cour. Certaines facéties comportent une morale, explicite ou suggérée. “Cette diversité permet à la facétie, au-delà des règles du genre, d’exprimer avec gaieté une vérité psychologique et sociale”⁹.

Les deux grands recueils de facéties que nous connaissons aujourd’hui, sont ceux du Pogge et du Piovano Arlotto qu’affectionnait particulièrement St Philippe. Evoquons rapidement le premier.

Celui du Pogge.

Né à Arezzo en 1380, celui qu’on appelle le Pogge fréquente les humanistes et mène une vie volage et voyageuse. Il se range en 1436, quitte sa maîtresse, se marie et se retire, pour une retraite studieuse, dans une propriété à la campagne. Chancelier de la République de Florence en 1453, il meurt en 1459.

“Par son attachement à l’Antiquité, par sa confiance en la valeur formatrice de la culture, par son désir de liberté, par ses contradictions (son christianisme et son appétit de plaisir), par ses excès et sa violence dans la polémique, Le Pogge réunit en lui les traits de nombreux humanistes”¹⁰.

Son oeuvre est entièrement écrite en latin. Son recueil de facéties en comporte 173, sans ordre thématique ou chronologique. Il s’agit de réparties piquantes, des bons tours, des histoires lestes et des propos médisants, mettant en scène des contemporains ou des personnages du siècle précédent”¹¹, sur-

⁶ Où s’illustrent Sachetti, le Pogge et Arlotto, tous trois Florentins.

⁷ Le Pogge Florentin, Le curé Arlotto, *Facéties et bons mots*, in Anatolia, éditions du Rocher : introduction par Etienne Wolff, p. 8.

⁸ Le goût pour la scatologie est commun alors que le trio infernal mari/femme/amant, cher au Pogge, est inconnu chez Arlotto. Voir introd. *op. cit.* p. 8-9.

⁹ *op. cit.* p. 8.

¹⁰ p. 10.

¹¹ *op. cit.* introduction p. 10-11.

tout des ecclésiastiques et des femmes, mais personne n'est épargné! Les facéties du Pogge ont connu une fortune immense: nombreuses éditions, traductions en langue vulgaire, allusions nombreuses dans plusieurs littératures d'Europe. Les réactions furent vives aussi, comme celle d'Érasme dégoûté par le caractère salace de bien des facéties. Dans une lettre à son ami Martin Drop, il écrit en 1515: "Que d'impiétés, que de saletés, que de fléaux dans les écrits du Pogge ! Pourtant celui-ci, comme s'il s'agissait d'un auteur chrétien, est dans toutes les poches, il est traduit dans presque toutes les langues"¹².

D'un tout autre ton est le recueil d'Arlotto.

Arlotto est né à Florence en 1396, fils d'un fabricant de laine. Il devint prêtre et curé de la paroisse San Cresci à Maciuoli dans le diocèse de Fiesole et le resta pratiquement toute sa vie. Comme chapelain des galères florentines, il voyagea particulièrement dans les Flandres avec qui Florence entretenait beaucoup de relations commerciales. Il mourut le 26 décembre 1484 et fut enterré dans l'église de Gesù Pellegrino. Il rédigea lui-même l'épithèque qui est sur sa tombe: "Cette sépulture, le curé Arlotto se l'est fait faire pour lui et pour ceux qui y voudront loger".

Arlotto qui faisait au moins trois fois par semaine le voyage à Florence¹³, était un homme de bonne humeur avec un grand sens de la répartie: cela faisait de lui un homme recherché et craint. Il fréquentait dans toutes les couches de la société. "Là, tout le monde lui faisait fête. Le père de Philippe, enfant, put le voir dans ces circonstances. Il allait de ci- de là, entraîné par des amis innombrables, mangeant, buvant et régaland chacun de ses plaisanteries. Fils d'un coquin que les prisons avaient forcé à l'abandon de son enfant, il s'était élevé jusqu'à 28 ans où, son bon naturel aidant, il avait réussi à se faire ordonner prêtre. Il savait écrire, lisait le latin de son missel et plaisanteries à part, avait très bon coeur. A force d'esprit, il obtint en 1426 de Martin V la cure de Maciuoli. Il y vécut le reste de sa vie, sauf le temps des voyages, libéral de son office.

En temps de disette, il distribuait aux paysans affamés son blé à pleines mesures. En temps d'abondances, sa cure ne désemplissait pas. Chasseurs et autres bons compagnons y étaient comme chez eux à charge naturellement de revanche quand le Piovano venait à Florence.

¹² cité p. 12.

¹³ P et B p. 14.

St Antonin archevêque de Florence, s'inquiéta des faits et gestes d'un curé si bizarre. Mais le Piovano dont la vie était chaste, se tira toujours à son honneur des entrevues et des enquêtes"¹⁴

“Le personnage d’Arlotto est complexe. S’il ne faut pas chercher dans ses propos une haute philosophie, ceux-ci expriment néanmoins une sagesse souariante que le curé défend avec énergie, n’hésitant pas à faire le redresseur de tort. Calme mais vif, doté d’un solide sens pratique, il aime la jovialité, la bonne chair, la conversation, les tavernes, bref, sans enabuser, accueille les plaisirs que la vie lui offre ; à côté de cela, il remplit sa mission pastorale, sans sacrifices hérétiques mais sans corruption grave, en ne négligeant jamais l’oeuvre de charité et en combattant vices et défauts, notamment l’avarice, le vol et la stupidité.

Une des caractéristiques essentielles du curé est son goût pour le langage: il aime discourir, en usant d’un franc-parler seulement tempéré par le tact ou l’habileté ; et il est toujours prêt à raconter une historiette. Mais sa parole n’est pas bavardage gratuit, elle a un sens. Le curé s’exprime par apologues sans toujours dégager explicitement la morale”¹⁵.

Arlotto n’est pas l’auteur du recueil qui porte son nom. C’est un autre personnage, rédacteur anonyme, qui a recueilli les facéties et les publie. Arlotto n’est jamais décrit “mais vu en action”¹⁶. Ses tours répondent à une tricherie ou une injustice et il n’y a aucune sympathie pour la victime de la facétie qui a mérité son sort. La première édition date entre 1514 et 1516 à Florence. Elle fut suivie de très nombreuses rééditions. L’édition actuelle comporte 218 facéties en trois recueils: les quatre-vingt premières, collectées du vivant même d’Arlotto (à partir de faits datant de 1460-1470); les quatre-vingt treize suivantes collectent des faits des années 1480-1484 ; enfin le troisième recueil, établi par le rédacteur, est constitué de sentences “adaptées d’une version vulgarisée de l’écrivain grec Diogène Laërce, pour montrer que son héros (= Arlotto) était digne de la sagesse des Anciens”¹⁷. C’est aussi le rédacteur qui plaça une *Vie* en tête de l’ouvrage.

En conclusion, nous pouvons donc retenir: “Les Florentins du XV^e siècle avaient le goût de la burla”¹⁸. C’est de ce XV^e siècle florentin que Philippe

¹⁴ P et B, pp. 13-15.

¹⁵ p. 13-14.

¹⁶ p. 15.

¹⁷ p. 17.

¹⁸ p. 18.

tient aussi un peu la qualité de son humeur et de sa manière si étonnante parfois: je veux parler de cette manière brusque, naturelle et légèrement facétieuse d'aborder choses et gens, qui s'accommode d'une parfaite bonté d'âme. "N'est-ce pas chose admirable - s'écrie le compilateur des facéties, s'interrompant soudain dans son récit - que cet homme (il parle d'Arlotto) avec sa bonté et sa belle humeur, ait ravi tous les hommes et s'en soit fait des frères, des pères, des amis?".

Ce trait de tempérament à la fois personnel et national pourrait-on dire, St Philippe y attache une telle importance qu'il le requiert chez ses propres disciples!

L'attrait d'un tel tempérament au point de le requérir chez les disciples

On connaît ses affirmations claires et nettes à ce sujet que nous ont gardées quelques *Maximes*. L'ensemble constitue comme un petit traité sur ce sujet.

Tout commence par un constat: "Les personnes enjouées sont plus faciles à conduire dans la vie spirituelle que les personnes mélancoliques"¹⁹.

Puis une nette affirmation: "L'enjouement fortifie le coeur ; il nous aide à persévérer dans une vie sainte ; les serviteurs de Dieu doivent donc être toujours de bonne humeur". "Le moyen de faire des progrès dans les plus saintes vertus est de persévérer dans un saint enjouement". La tristesse est stigmatisée: "Une excessive tristesse provient rarement d'une autre source que d'un excessif orgueil". Mais il ne faut pas confondre gaieté et bouffonnerie: "Il est très nécessaire d'être gai, mais il faut bien se préserver de la bouffonnerie". "La gaieté folle rend une personne incapable de recevoir de Dieu un degré de plus de vie spirituelle". "Bien plus, la gaieté folle dissipe tout ce qu'on avait acquis déjà".

Un mode de vie doit soutenir ce bon enjouement surtout dans la jeunesse: "Que les jeunes gens soient joyeux ; qu'ils prennent des récréations conformes à leur âge, pourvu qu'ils se préservent du péché".

Avec telle vision des choses, on peut se demander, avec humour, si les disciples proches de St Philippe, ceux qu'il a accueillis, étaient des personnes enjouées! L'humour de Philippe était-il contagieux? sa joie était-elle conta-

¹⁹ Cette référence renvoie à la répartition des *Maximes* de St Philippe pour chaque jour de l'année. Ainsi 22/04, veut dire que cette maxime se lit chaque année le 22 avril.

gieuse? Pour ne pas s'attarder, je citerai deux anecdotes contradictoires...

Si l'on regarde Baronius, on ne voit pas beaucoup cet humour ; le personnage est plutôt "balourd" comme l'interpelle familièrement notre Père et dramatique; il a dû souvent exercer la patience de St Philippe et nous savons qu'il le fera davantage prêcher sur l'Histoire de l'Eglise.

Chez d'autres, cet enjouement apparaît ; je n'en citerai qu'un: le 5 février 1588, dans une lettre très humoristique, Fedeli le secrétaire de la congrégation de Rome conseille aux Pères de Naples d'envoyer leurs condoléances à Gallonio "pour la mort de sa chatte de San Girolamo à laquelle il portait à manger, matin et soir". Dans la même lettre, il rappelle "la mémoire" du chien Capriccio qui fut la mortification de Tarugi²⁰.

2. Une mystérieuse joie burlesque

St Philippe, on l'a entendu, déconseillait la bouffonnerie et la joie burlesque. Et pourtant, dans bien des épisodes de sa vie, il manifeste lui-même de la bouffonnerie, il a des comportements étranges, volontairement excentriques; il provoque au rire et à la moquerie. Comment comprendre cette attitude, cette "joie burlesque"? On peut émettre plusieurs hypothèses.

Il me semble que cette manière d'agir est un moyen commode employé par St Philippe pour cacher la présence de Dieu en lui devant les autres, pour dérouter toute personne qui viendrait à lui avec dévotion, peut-être aussi pour se reposer de la présence pesante de Dieu en lui, pour cacher la présence de Dieu aux autres et pour dérouter tous ceux qui viennent à lui avec dévotion

Plusieurs épisodes de sa vie le montrent.

Nous connaissons tous l'épisode avec St Felix de Cantalice où les deux saints se mettent à boire en public jusqu'à être un peu gai, afin de repousser toute suspicion de sainteté chez leurs contemporains. Mais on a l'embarras du choix dans la vie de notre Père si l'on cherche d'autres exemples!

Ainsi, en 1566, Sulpizia Sirleto rencontre le Père Philippe pour la première fois à San Girolamo. Elle le voit très agité dans la célébration de la messe et même, deux ou trois fois soulevé de terre. Elle en est scandalisée et se met à penser que Philippe était possédé. Puis horrifiée de cette pensée, elle alla se confesser à Philippe. Quand elle lui raconta qu'elle l'avait vu s'élever, il lui mit la main sur la bouche en lui disant: "Tais-toi!" Mais quand elle avoua qu'elle avait pensé qu'il était possédé, Philippe éclata de rire et

²⁰ P et B p. 353.

dit: “C’est vrai, c’est vrai; oui je suis possédé, oui je suis possédé”²¹. On sent la joie de St Philippe, double, joie amusée devant la pensée de la dame et joie de pouvoir cacher ainsi son secret!

En 1572, St Philippe dit la messe un jour tardivement et un prélat se trouve assister à sa messe. Quand St Philippe s’en avise, il se met à faire de gros barbarismes et de grosses fautes dans le latin de la messe. Domenico Giordarii, le témoin qui parle au Procès, se trouvait à la sacristie quand St Philippe demanda, amusé, au sacristain Alessandro Fignano, ce qu’avait dit le prélat²².

Autour du 17 avril 1594, – qu’on prenne bien garde à la date: un an avant sa mort – St Philippe a pratiqué ainsi pour détourner la dévotion à son égard! Le 17 avril donc, des princes polonais venus à Rome pour la canonisation de St Hyacinthe, sont en visite à la Chiesa Nuova, attirés par la réputation de sainteté de Philippe. Le Père demande alors à Consolini de lire à haute voix le livre des facéties d’Arlotto devant les princes. Philippe ajoute comme commentaire: “Que croyez vous que je fais? je fais lire cette sorte de livres car ce sont de bons livres”²³.

La même aventure était arrivée à un gentilhomme romain (dont l’identité est vraisemblablement Lorenzo Altieri si on rapproche les deux témoignages du Procès en I/ 153 et II / 36 qui parlent sans doute du même fait) attiré auprès de Philippe par le renom de sainteté et qui avouait auprès de ses amis avoir été scandalisé par l’attitude de St Philippe et “ses railleries”. Cusano en fit part à Philippe qui “aussitôt se composa un personnage grave; puis, se levant de son siège, il lui donna une gifle et s’exclama en riant: je ne veux pas qu’il dise ensuite, messer Philippe est un saint”²⁴. Vittori à qui le gentilhomme s’est plaint de la légèreté de l’accueil de Philippe, ajoute: “je lui rapportai les propos du gentilhomme et son intention de revenir. Je dis au père que s’il revenait, ce serait mieux que le Père le reçoive avec plus d’estime et de gravité. Alors le Père répondit: vous voudriez que je me mette en posture et qu’il dise: qui est ce Père Philippe, qui crache de belles paroles? Tout cela dit très ironiquement. Puis le père ajouta: s’il revient, je fais pire”²⁵.

²¹ *Procès*: témoignage de Sulpizia III/81.

²² *Procès* I/385.

²³ *Procès* I/43; c’est Cusano (*Procès* II/37) qui nous apprend que le livre était celui des facéties de Piovano Arlotto.

²⁴ *Procès* II/36.

²⁵ *Procès* I/54 (1594).

Pourtant – il devait bien s’en rendre compte – il n’est pas sûr que cette stratégie de St Philippe ait réussi à dérouter les fidèles! Voici un témoignage qui montre le contraire: dans l’année 1583, Artemisia Cheli, âgée de 7 ou 8 ans, commence à fréquenter la Chiesa Nuova. Elle se confesse habituellement au Père César Baronius et voit souvent le Père Philippe dans la chapelle de l’Annonciation. “Quand j’étais petite, quand le Père disait la messe, je le voyais sauter et il me paraissait fou; mais ensuite, quand je l’ai pratiqué, il m’est apparu comme un saint et je le tiens pour tel”²⁶.

Pour “se reposer” de la présence “pesante” de Dieu

Les actes surprenants - burlesques - de St Philippe, sont aussi peut-être pour se reposer, si l’on peut dire, de la présence permanente de Dieu en lui. Philippe a témoigné de la violence de sa ferveur au début de sa vie à Rome: elle le jetait par terre et le faisait se rouler sur le sol. Il criait: “Assez, assez Seigneur, je n’en puis plus”. Puis cela s’apaisa. Philippe devenu vieux s’en plaignait: il se disait moins fervent que durant sa jeunesse.

Pourtant, tout au long de sa vie, et même devenu vieux, notre Père a éprouvé le besoin d’accomplir des gestes étonnants comme pour se reposer de cette présence. Les exemples sont assez nombreux. En, voici un du 11 février 1590 qui lie les deux raisons à son attitude surprenante.

Ce jour-là, on apporte à la Chiesa Nuova, en un cortège solennel, les reliques des martyrs St Maur et St Papias, offertes par le Cardinal Cusano; on venait en effet de découvrir ces corps à St Adrien, siège cardinalice de Cusano. Onze cardinaux assistent à la célébration de l’accueil des reliques. Le cortège avait traversé toute la ville et était arrivé sur la place, devant la Chiesa, au milieu d’une foule empressée et Philippe, qui avait assisté Cusano à St Adrien pour l’exhumation des reliques, donna ce jour le témoignage d’une très grande ferveur et d’une joie spirituelle débordante et exubérante. Il a essayé, dans l’attente du cortège, de déjouer sa ferveur en tirant la barbe d’un garde suisse rangé au port d’arme sur le perron de la Vallicella. Il fit le pitre pour détourner le regard des fidèles sur sa ferveur.

C’est à partir de tous ces faits qu’il faut évoquer à propos de St Philippe cette réalité étonnante de certains saints qui sont devenus, dans l’Eglise, des

²⁶ Procès I/340.

“fols en Christ” pour cacher leur sainteté et imiter le Christ, Serviteur Souffrant, que la famille tenait pour fou.

Hans Urs von Balthasar en parle longuement dans *la Gloire et la Croix*. Il écrit: “Des saints marchant sur les traces de Jésus méprisé, injurié, passant pour fou, aspirent, pour l’amour de Jésus, à être tenus pour fous eux aussi. Ils n’y sont pas tenus mais ils se réjouissent quand la grâce leur en est accordée. C’est le sens de certains gestes excessifs qu’ils se sentent obligés d’accomplir”. Et Balthasar d’évoquer le dépouillement de tous ses vêtements par le Poverello d’Assise, les cris de Sainte Angèle de Foligno à la porte des églises qui la faisaient tenir pour folle²⁷. Dans la série des “fols en Christ” d’Occident²⁸ dont le théologien dresse la liste, nous trouvons bien des “compagnons de vie” de St Philippe et St Philippe lui-même.

Balthasar évoque tout d’abord la figure de Jacopone da Todi, mort en 1303. “Avocat, docteur en droit civil et en droit canon, sur les traces du Poverello et après la mort de sa femme, il résolut, ayant découvert qu’elle portait un cilice, d’apparaître désormais comme un fou au monde. L’extase marqua pour lui l’heure de naissance d’un don poétique inouï qui lui inspira pour Dieu des chants d’un amour fou, jamais entendus en langue vulgaire”²⁹. On sait toute la place des *laudi* de Jacopone da Todi dans la prière de st Philippe, dans la prière de l’oratorio et dans les compositions musicales de Animuccia pour la prière de l’oratorio. Après da Todi, Balthasar cite le bienheureux Jean Colombini³⁰ mort en 1367 et si cher à St Philippe qui lisait sans cesse sa vie puis St Philippe lui-même qu’il qualifie de “fameux transgresseur de frontières”³¹

Plus qu’une discrétion sur leur relation vitale avec le Christ, plus qu’une parade pour détourner la dévotion des fidèles, ces gestes excessifs, comme dit Balthasar, ces attitudes qui font passer pour “possédé” ou pour “fou”, sont en fait, aussi, une imitation du Christ qui a passé pour fou. C’est une fidélité à Dieu qui “a choisi ce qui est fou dans le monde pour confondre la sagesse du monde” à parler comme St Paul dans la première épître aux Corinthiens, dans les magnifiques chapitres sur la folie de la Croix.

²⁷ H.-U. VON BALTHASAR, *La Gloire et la Croix*, 4 Le domaine de la Métaphysique: les constructions, Paris, Aubier (théologie n° 85) trad. Givord-Engelman 1982, pp. 201-245. Ici p. 203. Cité Balthasar.

²⁸ C’est bien entendu une réalité commune à l’Orient et à l’Occident chrétiens.

²⁹ BALTHASAR p. 205.

³⁰ BALTHASAR p. 205 et ss.

³¹ Idem p. 205-206.

Ce burlesque peut avoir aussi un sens pédagogique. St Philippe y a recours souvent pour mortifier l'orgueil de ses pénitents, pour les conduire à l'imitation plus parfaite du Seigneur Jésus, dans la droite ligne de ce qui était dit des "fols en Christ". Ce type de correction peut parfois revêtir des aspects difficiles et incompréhensibles pour les pénitents ou les disciples

Voici quelques exemples:

Nous connaissons tous le chant du *Miserere* par Baronius à un repas de noces; ou bien l'ordre qui lui avait été donné par St Philippe d'entrer dans une boutique de vins, d'en goûter beaucoup pour n'en acheter que peu: mortification de la renommée pour Baronius, geste de fou ou pour passer tel devant le marchand et les témoins. Mais là encore nous n'avons que l'embaras du choix quand nous cherchons des exemples. Certains sont même très rudes et bien moins humoristiques.

Le 7 juin 1587: dans une lettre, Baronius apprend à Talpa que le Pape a décidé d'éditer les *Annales* à la typographie vaticane comme la Bible et les Pères. Et par *Motu Proprio*, le Pape lui procure des droits d'auteurs. St Philippe apprenant le versement de cette pension, exige que Baronius paie désormais sa dépense sur cet argent. Il met Baronius aux scrupules de faire servir cet argent à autre chose que ce que le Pape voulait. Tellement torturé par cette question, Baronius ne voit pas d'autre issue que d'abandonner la congrégation. Et Philippe en est comme amusé.

Nous connaissons tous la mortification journalière par le ridicule que Philippe imposa à Tarugi avec le chien Capriccio qu'il devait porter dans ses bras, partout dans les rues de Rome ou à Gallonio avec le soin - trois fois par jour - pour la chatte de St Philippe demeurée à San Girolamo: le bon Gallonio doit aller la nourrir aux vues et sus de tous! Quelle délivrance quand le chien et la chatte moururent!³²

Durant l'année 1590 se situe une anecdote curieuse mais bien révélatrice de la manière de St Philippe. Michel Bonelli, neveu d'une soeur de Pie V, avait été novice dominicain à la Minerve quand St Philippe fréquentait le noviciat. Devenu cardinal, il offrit souvent ses services à Philippe dont il était proche mais ce dernier refusa toujours, même en pleine tourmente. Dans l'année 1590³³, Philippe rencontra un jour Bonelli en grand équipage aux abords de la Chiesa Nuova. "Je désirerais un plaisir de Votre Seigneurie Illustrissi-

³² P et B 353.

³³ P et B 235-236.

me – lui dit Philippe – mais vous ne me le ferez pas”. “Pourquoi non?” répond le cardinal depuis son carrosse. Le dialogue se poursuit et chacun insiste. Le cardinal finit par dire: “Que votre Révérence parle, je suis prêt à la servir”. Et Philippe de demander: “je voudrais que Votre Seigneurie Illustrissime me trouve un secret pour garder la barbe noire”.

Durant la même année 1590, en plein été, au plus fort de la canicule, Philippe impose à Marcello Ferro de porter une fourrure et d’aller donner à Baronius qui officie dans le chœur pour les vêpres, un message futile. L’église est pleine. Ferro, gêné, se faufille par les bas-côtés. Mais Philippe qui a vu le stratagème, le rattrape et l’envoie une nouvelle fois ... par l’allée centrale.³⁴

20 juin 1592: dans une lettre à Talpa, Baronius raconte une “plaisanterie” de St Philippe à son égard: il le désespère en lui faisant croire que Gallonio s’appête à publier la réfutation de ses erreurs. Il avoue aussi être l’objet continu des plaisanteries de ses confrères, de Bordini souvent et de St Philippe lui-même³⁵. Cet épisode est bien difficile à saisir: St Philippe croyait-il vraiment à cette affaire de réfutation? Mis au pied du mur, il déclara que c’était “burla” et non des propos sérieux. Baronius le dit dans sa lettre à Talpa. Mais Tarugi voyait sans doute plus juste quand il parlait d’une coterie qui semblait avoir accaparé la faveur de St Philippe aux dépens de Baronius, dans ces années où paraissaient les *Annales*.

Nous retrouvons le même enseignement dans les *Maximes* de St Philippe. Ces avis sont comme la “théorie”, si l’on peut dire, de sa pratique personnelle du burlesque et de sa pédagogie à l’égard de ses disciples, en particulier chez les hommes de la Renaissance si orgueilleux et fiers de leur humanité et de leur intelligence.

Écoutons quelques maximes:

“Pour obtenir parfaitement le don d’humilité, quatre choses sont nécessaires: mépriser le monde, ne mépriser personne, se mépriser soi-même, mépriser d’être méprisé”. “C’est un disciple parfait à l’école du Christ, que celui qui méprise d’être méprisé, qui se réjouit dans le mépris de lui-même et ne se compte pour rien”.

Nous devons toucher ici le sens profond de la mortification du rational dont St Philippe parle si souvent: “Voulons-nous vraiment nous guérir de l’orgueil? réprimons la promptitude de notre esprit et contrarions notre volonté”.

³⁴ TÜRKES PAUL, *Philippe Néri ou le feu de la joie*, Bayard/Centurion, 1995, p. 127 (cité Türks).

³⁵ P et B p. 375.

“Ceux qui n’accordent qu’une attention modérée à la mortification de leur corps et s’appliquent par-dessus tout à mortifier leur esprit et leur volonté, même dans les petites choses, sont plus recommandables que ceux qui s’adonnent exclusivement aux pénitences corporelles et aux macérations”. “Ne nous attachons pas à la mortification de la chair au point d’oublier la mortification de l’esprit, qui est, après tout, l’essentielle”. “La sainteté d’un homme tient toute dans la largeur de son front; elle tient toute dans la mortification de l’esprit, toujours disposé à raisonner”.

3. Une joie spirituelle

Cette joie intérieure dont St Philippe est habitée, repose sans doute sur un tempérament gai et malicieux, elle est sans doute aussi le fruit d’un héritage culturel national, celui de l’esprit florentin.

Son côté excessif – burlesque – a un sens très profond de discrétion, de détournement de soi mais aussi davantage, d’imitation de Jésus, comme “un fol en Christ”.

Mais quand on a relevé ces points, on est loin d’avoir saisi dans toute sa profondeur la joie de St Philippe et la joie qu’il veut voir rayonner dans ses disciples. Pompéo Pateri témoigne au Procès que “très fréquemment, à l’occasion de ses fils spirituels et encore plus aux autres, il recommandait sans cesse comme but, l’apprentissage de la joie de l’humilité”³⁶ Tous les mots portent: l’apprentissage de la joie de l’humilité. Cette joie donc, elle s’apprend et elle est fruit de l’humilité. Mais ce n’est pas encore le secret: le secret, c’est que l’Esprit Saint a embrasé cette nature ouverte à la joie pour l’élever à la joie surnaturelle. Les prédispositions sont là, mais elles vont être accomplies et élevées par la grâce au point de faire du jeune toscan joyeux de nature, un buisson ardent, un rayonnement de la joie divine auprès des hommes, un Prophète, un Annonciateur de la joie divine.

Elle est d’abord fruit de la présence de l’Esprit en St Philippe

Les témoins sont tous affirmatifs: cette joie fervente qui habite St Philippe vient de la présence étonnante de l’Esprit Saint en lui depuis “sa Pentecôte” de 1544. Gallonio témoigne au *Procès*: dans sa dernière maladie, St Philippe déclarera avoir sa palpitation depuis 50 ans. Et Gallonio poursuit:

³⁶ *Procès* III/161.

“C’était une affection du coeur qui le faisait exulter dans le Dieu vivant; il pouvait dire avec le prophète: ‘mon coeur et ma chair exultent dans le Dieu vivant’. Cela le ravissait tellement en Dieu qu’il cria de nombreuses fois: ‘je suis blessé d’amour’. L’ardeur et l’Esprit divin surabondaient tellement en lui qu’il lui paraissait que du feu voulait lui sortir de la poitrine”. L’Esprit Saint s’était joint au coeur de St Philippe au point que chaque palpitation du coeur le faisait exulter de joie en Dieu et le tirait hors de lui-même. Et personne ne sera surpris de voir que tout au long de la vie de notre Père, la présence de l’Esprit Saint en lui sera accompagnée de visites nombreuses de la Vierge Marie avec laquelle “il entretenait de doux colloques” selon les litanies de Newman.

Malgré la volonté de St Philippe de garder le secret sur cet événement, les manifestations extérieures étaient telles que tous pouvaient les voir et percevoir cette ferveur intense qui l’habitait. Gallonio, dans le même témoignage, poursuit: “A cause de cette palpitation, il avait toujours très chaud; même pendant les grands froids de l’hiver, il était nécessaire, afin qu’il ne suffoque pas, d’ouvrir durant la nuit, toutes les fenêtres de sa chambre; et un hiver particulièrement froid, il fallut cependant rafraîchir son lit, écarter les draps, et sa révérence s’étant mise au lit, il fallut faire de l’air. Cela le fatiguait beaucoup et devenu âgé, il n’avait plus que la peau sur les os”³⁷

Germanico Fedeli lui aussi témoigne: “le Père avait une palpitation du coeur quand il faisait oraison, disait la messe, donnait l’absolution ou faisait un autre exercice dans lequel il appliquait son esprit à Dieu ou aux choses divines. Cette palpitation causait dans l’être un tremblement non seulement de la poitrine mais de tout le corps et, parfois, elle était si véhémence qu’elle faisait trembler le siège ou le lit”³⁸.

Artemisia Cheli entre dans l’église cette année-là accompagnée d’une tante. Elle a 16 ans. En passant devant la chapelle de la Visitation, elles voient St Philippe assis, sans mouvement. Intriguées, elles s’approchent et découvrent qu’il est en extase. Elles le touchent: “ il était comme une chose morte ” disent-elles ; elles recommencent à le toucher mais il ne réagit pas; alors, elles recommencent fortement, tant et si bien qu’il ressent enfin et qu’il se met à crier: “Père Antonio (= Gallonio) venez! elles m’importunent” et Ar-

³⁷ *Procès* I/186.

³⁸ *Procès* III/257-258.

temisia ne se souvient plus de ce que le Père a dit d'autre. Elle ajoute: "j'ai compris alors qu'il était en extase, pendant qu'il priait et qu'il était tout entier entré dans l'Esprit"³⁹.

Cette venue de l'Esprit Saint en St Philippe avait été précédée par un grand ascétisme où, ermite dans Rome, Philippe, aux dires de Capacelatro, "vivait comme un pauvre dans le Christ"⁴⁰; à cet ascétisme s'ajoutaient de longues nuits de prière dans les catacombes⁴¹, celles de San Calliste⁴² et de San Sabastiano. Le Père Louis Bouyer a parfaitement décrit ces moments secrets de la vie de St Philippe durant lesquels il se prépare à la joie de l'Esprit: "Un croûton de pain sans sa poche (les olives sont pour le déjeuner), peut-être un livre sous le bras, il quitte son piètre domicile. Il contourne le Forum et dans la nuit qui gagne, il s'enfonce sous les bosquets déserts qui avoisinent les Thermes de Caracalla. L'ombre est à peu près complète quand il passe la Porta di San Paolo. Le voici hors de la ville⁴³. En pleine nuit, dans le silence total, il avance sur les larges dalles, entre les murs resserrés, sous les lauriers et les cyprès de la Via Appia. Ses pas réguliers se prolongent jusqu'à ce que la lune dessine devant lui une silhouette de songe: le tombeau crénelé de Caecilia Metella. Alors il tourne à droite et presque aussitôt, il se trouve dans la basilique déserte de St Sébastien. Il n'est plus dans l'église d'autre présence que celle sur qui veille la flamme clignotante. Son pas qui n'hésite point dans les ténèbres familières, le guide vers des marches descélées par lesquelles il s'enfonce dans une nuit plus profonde. Ce n'est pas une crypte qui l'attire mais bien tout un royaume encore secret dont une instinctive assurance a fait de lui un des premiers découvreurs. Aux marches font suite des galeries, dans les entrailles desquelles, une sûre habitude le conduit. La mèche qu'il a peut-être allumée à la lampe du sanctuaire lui sert moins à assurer ses pas qu'à retrouver des inscriptions et des images chéries: voici le poisson, l'agneau, la colombe ... Et sur ces loculi, cloisonnés comme les alvéoles d'une immense ruche où la vie éternelle attend l'éclosion du dernier printemps, ces mots toujours répétés par les mêmes lettres de pourpres: in Pace. Ce royaume des morts où la foi de Philippe reconnaît la présence tou-

³⁹ *Procès* I/340. Gallonio rapporte aussi le même fait (1591).

⁴⁰ CAPECELATRO, cité par Türks p. 25.

⁴¹ D'après Gallonio et Cardoni I/133.

⁴² Témoignages de Migliaci III/92 et de Fedeli III/257.

⁴³ Hors de la muraille d'Aurélien.

te proche d'un jardin de Dieu, prêt à refleurir, éclatant à travers le royaume des vivants, promis à la ruine, il y est chez lui tout autant et plus encore que dans ces rues ensoleillées où sa gaieté paraîtra partout présente. Pas plus que les anciens moines qu'il admire, il ne peut se passer de cette solitude, peuplée de présences que la foule anonyme lui dérobe. Autant qu'eux, il veut longuement, profondément plonger dans ce silence absolu qui seul laisse entendre la voix du coeur de Dieu parlant sans intermédiaire créé au coeur de l'homme. Retrempé dans la communion des martyrs, abreuvé à ces sources virginales d'une chrétienté entièrement morte au monde pour vivre toute à Dieu, il pourra vivre en ce monde comme déjà près de Dieu, user de ce monde, selon le mot de l'apôtre, comme n'en usant point, trop pleinement présent au siècle à venir pour pouvoir être repris par celui qui s'écoule⁴⁴.

Ce texte magnifique montre bien la lente préparation en St Philippe du don de l'Esprit ou pour parler comme lui-même à ses disciples, le lent chemin qui avait pour but "l'apprentissage de la joie de l'humilité". Bouyer montre bien le sens de ce séjour dans les catacombes dont la régularité disparaîtra après le sacerdoce et quand le ministère sera là. Il s'agit pour St Philippe de se plonger dans le silence de Dieu au milieu du royaume des martyrs, de s'abreuver à une chrétienté déjà toute en Dieu, morte au monde mais plus vivante que le monde qu'il côtoie chaque jour sur les places de la ville éternelle. Ce royaume des morts est pour lui communion des vivants et porte d'entrée dans le Ciel.

Le cardinal Frederigo Borromée nous a montré à quel point ces séjours de Philippe dans les catacombes étaient une préparation à sa Pentecôte. Le 26 mai 1595 il déclare: "Philippe était encore laïc; la palpitation du coeur, il m'a dit en toute humilité qu'elle commença de cette manière. Au début de sa conversion, il pria le St Esprit de lui donner de la ferveur. A cette fin, il récita des jours de suite certaines oraisons pieuses (je crois que c'était les oraisons courantes du St Esprit; mais pour sûr, ce furent les oraisons du St Esprit, sinon les oraisons courantes). C'est à partir de ce moment me dit le Père, qu'il sentit cette palpitation qui ne l'a plus quitté"⁴⁵.

Capecelatro commente ainsi cet événement de la Pentecôte: "Sa prière était débordante d'amour mais l'amour n'en n'ayant jamais assez, il avait prié pour plus d'amour et pour un plus grand amour. L'amour pour Dieu déborda de son âme dans son corps et fit affluer le sang vers son coeur avec une

⁴⁴ LOUIS BOUYER, *Un Socrate romain, Saint Philippe Néri*, éditions SOS, 1979 p. 28-29.

⁴⁵ P et B p. 81.

telle force qu'il en illumine et enflamme tout son être. Les yeux, la bouche, le front, tout en lui illumine"⁴⁶.

L'enseignement de St Philippe dans les Maximes, est comme l'expression de son expérience et un chemin ouvert pour les disciples qui doivent "apprendre la joie de l'humilité".

"Efforçons-nous d'acquérir la pureté du cœur, car le Saint Esprit habite dans les cœurs simples et candides". "Si nous voulons que le Saint Esprit nous enseigne à prier, nous devons pratiquer l'humilité et l'obéissance". "C'est une vieille coutume, parmi les serviteurs de Dieu, d'avoir toujours prêtes quelques petites prières et de les lancer fréquemment vers le ciel, durant la journée, pour diriger leur esprit vers Dieu et le retirer de la boue de ce monde. Celui qui adoptera cette coutume, avec peu de peine retirera beaucoup de fruits".

Cette joie si fervente ne semble jamais le quitter. Les nombreuses maladies n'altèrent pas sa joie et durant les dernières années de sa vie, quand la vieillesse se fait sentir et les infirmités de l'âge, on a l'impression que la ferveur et la joie se font encore plus intenses. Voici quelques exemples:

13 novembre 1563: St Philippe célèbre la messe pour la première fois depuis trois mois de maladie. Il sort de cette maladie avec un grand goût d'agir. Curieusement, la maladie a exalté ses forces spirituelles: Ercolani note: "Je ne sais ce qu'il a-, il n'a cessé d'éprouver des consolations intérieures et il m'a fallu lui donner et lui redonner l'absolution"⁴⁷.

1590: il est très fâché quand on condamne sa porte à cause de maladie. Il reçoit même quand il est alité et s'oppose aux médecins qui le grondent en disant qu'on veut lui retirer "sa distraction". La chambre de St Philippe ne désemplit pas.

1591: St Philippe dort très peu: une heure par nuit environ et quelque temps sur le matin. Le matin, il disait souvent à Gallonio ou à Consolini: "laisse-moi me reposer encore un peu. J'ai peu dormi". C'est qu'il avait prié toute la nuit. Il ne voulait pas qu'on le voit prier. Le plus souvent, il priait debout – à genoux seulement dans les églises – et à l'autel, il s'asseyait dans le fauteuil. Consolini dit que Philippe priait sans cesse le St Esprit. Il fermait

⁴⁶ CAPECELATRO p. 159 et 160.

⁴⁷ P et B 210.

les yeux, levait la tête et priait “in voce di canto” et il terminait toujours sur “obéissance, humilité, détachement”⁴⁸

Quand le jour baisse, surtout en hiver, il fait oraison avec ses visiteurs. Puis il les congédie. Alors, il baisse la lampe, ferme sa porte à clé et prie longuement, debout, assis, jamais à genoux car cela provoque en lui trop d'é-motion.

Ensuite, entrent Gallonio et Vitteleschi: il prend son repas du soir avec eux, puis il va se coucher, aidé par ces deux jeunes pour se déshabiller. Il veut qu'on mette sur sa table de nuit un crucifix qu'il pourra prendre dans ses mains pour dormir, un chapelet et une montre. Il disait à Gallonio: “Antonio, si tu veux que je trouve le sommeil, sais-tu ce que tu dois faire? Donne-moi un livre que je n'aime pas”. Et il avait ainsi à portée de main un livre de poésies latines et des livres de philosophie.⁴⁹

St Philippe veut être seul la nuit. “J'ai encore quelques petites choses à faire parce que les gens viennent si nombreux et je ne peux rien faire” disait-il à Gallonio qui dort dans la chambre en dessous, prêt à intervenir à tout moment. Parfois, quand il est malade, il se fait communier la nuit, n'y tenant plus.

1594: St Philippe garde désormais la chambre où il reçoit beaucoup de monde; il célèbre seul la messe, avec le long temps d'extase, dans sa chambre. Les médecins recommandent à St Philippe d'abrégé les longues communions qu'il fait et qui le fatiguent. “Il se sentait désormais incapable de sortir de ses saisissements pour terminer la messe. Dans ses tout derniers temps, il était parfois si exalté qu'il célébrait en chantant”⁵⁰.

16 avril 1594: nouvelle crise d'hémorragie vite conjurée. Philippe est très abattu quand deux médecins amis - Angelo Vittori da Bagnorea et Rodolfo Silvestro - arrivent. Ils l'auscultent presque inconscient lorsque tout à coup, St Philippe se lève et parle à la Madone avec ardeur, sanglots et cris: “Madonna, Madonna, ma très sainte! O ma benoîte Madone” en tentant de l'embrasser, elle qui serait au pied de son lit. Le médecin tente de le calmer. St Philippe lui répond qu'il faut bien accueillir la Mère de Dieu qui le visite. Le colloque avec Marie continue encore quelques instants et quand St Philippe réalise que les médecins sont là, témoins de l'événement, il se cache dans les

⁴⁸ TÜRKS p. 167.

⁴⁹ TÜRKS p. 153-154.

⁵⁰ P et B p. 468.

draps en sanglotant puis dit aux médecins “je n’ai plus besoin de vous, la Madone est venue et m’a guéri”.

12 mai 1595 le matin: St Philippe vomit du sang en abondance. Les médecins tentent d’arrêter le flux sans y parvenir tandis que St Philippe qui croyait avoir trop de sang, demandait qu’il en sorte davantage! Ensuite Philippe connaît un abattement complet si bien que Baronius lui donne le sacrement des malades. Le Cardinal Borromeo était venu en même temps lui porter le viatique tout en craignant qu’il ne puisse le recevoir. Quand Philippe voit Borromeo entrer, il crie d’une voix forte: “Voilà mon amour! Voilà mon amour! Qu’on me le donne tout de suite!”.

C’est une joie du Ciel déjà expérimentée sur la terre.

“Le Saint Esprit est le maître qui nous enseigne la prière, c’est lui qui nous fait demeurer dans une paix continuelle et un contentement qui est un avant-goût du paradis”. C’est St Philippe lui-même qui fait le lien entre la présence l’Esprit Saint en lui et l’avant-goût du paradis qu’il goûte déjà sur cette terre.

Le grand historien de l’art, français, Emile Mâle écrit⁵¹ “Pour les hommes du XVI^e siècle, St Philippe était déjà un corps glorieux qui échappait à la loi de la gravitation. Avec son côté brûlant et dilaté sous la force de son cœur, il apparaissait comme une flamme qui s’élevait vers le ciel. Cet homme, artiste qui aimait la nature, la musique et la poésie de la Rome chrétienne, semblait le plus à même d’inspirer les artistes. Mais ils ne furent pas libres de le célébrer à leur manière: à l’exception d’un ou deux miracles, seules ses extases et ses visions ont été représentées”.

Il en fut de même pour les deux célèbres statues, celle de la Vallicella (Algardi) et celle de St Pierre de Rome (Maini): elles illustrent les deux versets bibliques *Dilatasti cor meum* (Tu as dilaté mon cœur) et *De excelso misit ignem in ossibus meis* (Du haut du ciel il a mis du feu dans mes os). “Ainsi – conclut E. Mâle – en St Philippe on ne veut rien voir d’autre que les merveilles du surnaturel”.

C’est l’avis aussi de ses disciples les plus proches. St Philippe retient, quand la nuit tombe, ces jeunes pour une heure environ de prière silencieu-

⁵¹ Cité par CISTELLINI in “*Presenza di Filippo fra carte, codici e libri*”, catalogue de l’exposition du 4^eme centenaire “*Messer Filippo Neri, santo, l’apostolo di Roma*” Roma, 1995, p. 23.

se. Ils sont tous pris dans la ferveur de Philippe surtout sensible à ce moment-là. Simone Grazzini⁵² témoigne: “Le Père priaït et l’on voyait en lui une ferveur d’esprit intense: tout le corps s’agitait et il semblait qu’il tremblât et parlât à Dieu et encore que l’oraison durât une heure, cela nous paraissait peu et nous serions restés là toute la nuit, tant nous y ressentions de délices. Et lui disait: ‘voilà le lait que donne Notre Seigneur à qui commence à le servir’; il tenait très basse la lumière de sorte qu’on voyait à peine”⁵³ ou bien “la face seule du Sauveur était éclairée par une lanterne en papier”⁵⁴

Cette familiarité de St Philippe avec le Ciel touche toute son expérience et même ses relations avec les peintres chargés de la décoration de la Chiesa Nuova. En Juillet 1586 a lieu, dans l’église, l’inauguration de la chapelle de la Visitation avec le fameux tableau de la Visitation peint par le Baroccio.

Ce qui est extraordinaire et qui nous intéresse pour le sujet de réflexion que nous abordons, c’est la vision de la Vierge Marie que Philippe a eue⁵⁵ en contemplant ce tableau et cette scène. Ce ne peut être l’effet du hasard que le saint de la joie ait été uni, dans la scène de la Visitation – scène de la joie spirituelle par excellence dans l’Evangile – à la joie produite par l’Esprit Saint dans le coeur d’Élisabeth accueillant sa cousine et la nommant la “Mère de Dieu” et à la joie de Marie chantant son Magnificat.

Dans son livre, *L’école du silence*, Marc Fumaroli évoque cet épisode et le commente ainsi: “L’expérience mystique elle-même n’a pas dédaigné de prendre appui sur les oeuvres des peintres. Nul n’avait oublié au XVI^e siècle que St François en 1206 dans l’église Saint Damien aux environs d’Assise, avait vu le Christ peint au-dessus de l’autel s’animer et prendre la parole. Un des épisodes fameux de la vie de St Philippe Néri est certainement la vision de la Vierge Marie dont il avait été favorisé tandis qu’il contemplant un tableau d’autel de Federigo Barrocci représentant la Visitation. Une chaîne continue relie la théorie de la prière, l’expérience du divin et les sentiments des images peintes. Le sommet de cette rhétorique divine est sans doute St. Philippe voyant la Vierge lui apparaître alors qu’il contemple la Visitation de Barrocci, comme si elle naissait du regard ent-

⁵² *Procès* I/18-28. Grazzini date ce témoignage de 1552.

⁵³ Cité par P et B p. 124.

⁵⁴ ANDRÉ BAUDRILLART, *St Philippe Néri (1515-1595), fondateur de l’Oratoire romain*, Lacofre/Gabalda, 1939 p. 30.

⁵⁵ Un jour indatable!

re Elisabeth et Marie dont le peintre avait fait le point de fuite de son tableau”⁵⁶.

Comme chaque fois, les *Maximes* nous apportent en contrepoint, l’enseignement de St Philippe sur ce sujet. Sa joie le ravit déjà au Ciel, d’où ce cri du coeur de notre Père: “Pour celui qui aime Dieu véritablement, il n’y a rien de plus pesant et de plus douloureux que la vie”.

D’où aussi cette confidence: “Celui qui aime vraiment Dieu de tout son coeur, et qui l’honore par-dessus toute chose, répand souvent des torrents de larmes durant sa prière; il éprouve avec tant de force l’abondance des faveurs célestes et des douceurs de la piété, qu’il est obligé de s’écrier: Seigneur, c’est assez ! apaisez mon ardeur!”.

Souvent St Philippe soulignera le point de non retour qui doit animer le croyant dans cette entrée dans l’intimité divine; il nous confie sans doute sa propre expérience: “Concentrons-nous si complètement dans le divin amour, entrons si avant dans la vivante source de la sagesse, cachons-nous si bien dans le côté blessé de notre divin Sauveur, que nous puissions nous oublier nous-mêmes et notre amour-propre, et devenir incapable de trouver notre route hors de cette blessure sacrée”.

Quand St Philippe décrit rapidement le cheminement spirituel d’un chrétien, lorsqu’il évoque le dernier degré, il décrit sans doute son état personnel: “Le troisième degré peut être appelé la vie angélique; c’est à cette vie que parviennent ceux qui, après s’être exercés longtemps à vaincre leurs passions, reçoivent de Dieu une vie paisible, tranquille, presque angélique, même en ce monde n’éprouvant plus en rien et pour rien ni trouble ni réputation”.

Mais, en même temps, St Philippe veut ouvrir et baliser ce chemin pour tout croyant: “Il y a trois degrés dans la vie spirituelle: le premier peut être appelé la vie animale. C’est la vie de ceux qui courent après la dévotion sensible que Dieu accorde généralement aux commençants, afin de les amener hors du monde par cet attrait de douce piété, comme on attire après soi un animal, en lui montrant un objet qui lui plaît”. “Le second degré peut être appelé la vie humaine. C’est la vie de ceux qui n’éprouvent aucune douceur sensible, mais qui, soutenus par la vertu, combattent leurs passions”. 20/06 “Il est bon d’arriver au second de ces trois degrés et d’y persévérer, parce que Dieu accordera lui-même le troisième quand il le jugera convenable”.

⁵⁶ MARC FUMAROLI, *L’école du silence le sentiments des images au XVII^e siècle*, p. 215 et 14.

Un curieux épisode de la vie de St Philippe nous fait entrevoir la joie céleste qui l'habite, son expérience intime de la joie du Ciel sur la terre. Nous sommes dans la nuit du 8 au 9 septembre 1593, nuit qui précédait la mort de Elena Massimi, fille spirituelle de St Philippe, vierge d'une vie magnifiquement exemplaire. Baronius a rapporté ceci à Gallonio qui le raconte: cette nuit-là, St Philippe a entendu chanter les anges pour elle; et dans ce chant, témoigne Baronius, St Philippe chantait en langue hébraïque. D'ailleurs quelques jours plus tard, St Philippe interrogea Gallonio en lui demandant: "ne crois-tu pas que j'entends chanter les anges?". Et Gallonio de dire: "et moi, par crainte filiale, je n'ai osé rien dire"⁵⁷.

4. Une joie rayonnante

Cette joie céleste qui habite St Philippe rayonne tant de lui que notre Père ravit au Ciel ceux qui le fréquentent ! Durant toute sa vie, il a habitué les siens à vivre au Ciel, à goûter la joie céleste. C'est en ce sens qu'il est bien le "prophète de la joie": il expérimente cette joie, il l'annonce, il la montre rayonnante en lui et il en donne le chemin.

On pourrait dire sans exagérer que toute sa pédagogie était pour les conduire à cette joie céleste: l'ascèse, la pratique des vertus, l'exaltation naissant de la contemplation de la vie des saints, la ferveur produite par les *laudi*, la dévotion à l'Esprit Saint, la communion comme anticipation de la joie céleste ... tout devait conduire à "la joie de l'humilité".

Cela se vérifie tout particulièrement, il me semble, dans la place de la musique dans la pédagogie et la pastorale de St Philippe. Comme dit le musicologue Giovanni Acciai, la musique était pour St Philippe "un élément parfaitement conforme à l'esprit de sa candide politique".

C'est le Bienheureux Giovenale Ancina qui explicite le mieux ce point de vue. Ce n'est pas étonnant: notre oratorien et futur évêque de Saluzzo, Giovenale Ancina⁵⁸, est lui-même un savant musicien. Dans un recueil de chants et de musique qu'il édite, il précise, s'adressant à St Philippe lui-même: "pour obtenir plus facilement et pour attirer par un doux appât les pêcheurs aux

⁵⁷ *Procès* I/185.

⁵⁸ Cet homme possédait toutes les connaissances de son temps. Poète en latin et poète en italien, auteur de magnifiques *laudi*, il enseigna la médecine à Turin puis devint médecin de l'ambassadeur de Savoie, le comte Madrucci, auprès de Grégoire XIII.

exercices, vous y introduisîtes la musique faisant en sorte que l'on chante des choses dévotes en langue vulgaire afin qu'ils soient mieux disposés aux avantages de l'Esprit"⁵⁹.

Pour St Philippe, d'après Ancina, la musique est donc dans un premier temps "pêcheuse d'âmes" selon une expression qui va beaucoup revenir sur les lèvres des disciples et amis de l'Oratoire.

Mais Ancina nous fait entrevoir aussi un autre aspect de cette utilisation de la musique à l'Oratoire. Il écrit, dans la préface d'un de ses recueils de pièces de chants adressées à la Vierge Marie: "si vous voulez goûter du nectar ou de l'ambrosie ou entendre une très suave mélodie de paradis, à mon avis, faites appeler auprès de vous trois voix limpides, avec autant d'instruments musicaux, ajoutant pour la base une basse de viole à archet". Et le père d'ajouter: "vous pourrez constater que ce que je vous dis est vrai. Les coeurs s'enflammeront de dévotion et ils seront ravis d'amour à contempler l'immense beauté suprême de la Bienheureuse Vierge Marie". Pêcheuse d'âmes, la musique a mission aussi de conduire les âmes à la dévotion et à goûter la joie divine du paradis.

Conclusion

Nous voilà parvenus au terme de cette évocation.

A partir d'un naturel enjoué et d'un goût national pour la facétie, le Seigneur a conduit St Philippe à la joie paradisiaque: par le chemin de l'humilité, il a élevé cette joie naturelle dans la grâce, au point d'en faire une prophétie vivante de la joie céleste.

Curieusement, cependant, le Seigneur n'a pas enlevé du coeur de St Philippe ce qui, souvent, accompagne la joie, dans la psychologie humaine: je veux parler de l'incertitude, de la tristesse peut-être, du doute sur soi-même, du sens aigu de ses limites et de ses impossibilités. Les prières jaculatoires de l'homme si joyeux que fut St Philippe en témoignent: "Mon Jésus, ne te fie pas à moi! Je te cherche et ne te trouve pas! Je ne te connais pas encore Mon Jésus parce que je ne te cherche pas. Si tu ne m'aides pas, je tomberai, je suis perdu, Mon Jésus. Tranchez mes entraves, si vous voulez m'avoir, Seigneur Jésus. Je voudrais te trouver mon Jésus et je ne trouve pas le chemin. Ils manquent de vin, c'est-à-dire de l'Esprit. Je me défie de moi-même et je me confie en Toi, mon Jésus". Ce coeur si gai et en même temps si profon-

⁵⁹ Cité par GIOVANNI ACCIAI, préface à un CD sur la musique jouée et chantée à l'Oratoire.

dément las et incertain, manifeste bien que la joie qui l'habite vient du Ciel et qu'elle repose dans un coeur humble qui mesure bien à la fois, le don du ciel qui embrase sa nature et la pauvreté de ses capacités humaines.

Tout cela est riche d'enseignements pour nous: cette joie céleste qui rayonne en St Philippe, il faut donc la demander à l'Esprit Saint qui seul peut la donner, en même temps qu'on doit cultiver l'enjouement de sa nature. Cette joie ne pourra venir que dans un coeur humble, qui ne perd jamais de vue sa pauvreté et sa faiblesse. Elle embrasera un coeur défiant vis à vis de lui-même en même temps que confiant totalement en Jésus. Elle fera cohabiter dans le même coeur une joie débordante capable d'enflammer la nature et un sentiment lancinant de pauvreté et d'incapacité.

Joie paradoxale, joie pascale, joie surprenante... Tel est notre apanage philippin !

Jacques Bombardier, C.O.

LA CONGREGAZIONE DELL'ORATORIO "DELLA PACE" DI BRESCIA (ANNI '50)*

Il 29 maggio 1932, a otto anni di età, ricevevo la Prima Comunione nella Chiesa di S. Maria della Pace. (Nella foto di gruppo che ricorda l'avvenimento, io sono in basso, al centro, accosciato e sorridente). Dietro di me, circondato da una quarantina di fanciulli, c'è il padre che ci ha preparati al "primo e perenne incontro col Cristo" (G. Bevilacqua). Nella foto si vede un viso paffutello, da fanciullo cresciuto, una testa tonda, quasi calva ... È padre Ottavio Dolci chiamato in bresciano "el pader picini", una vera e propria istituzione cittadina, ricordato ancor oggi da migliaia di persone da lui, appunto, guidate e accompagnate, con grande sapienza, a ricevere per la prima volta Gesù.

È il primo padre che ho incontrato alla 'Pace'. Che cos'è la 'Pace'? La 'Pace' è, in breve, il nome con cui ancor oggi viene chiamato l'oratorio filippino di Brescia, nome che gli deriva dal suo fondatore Padre Francesco Cabrino chiamato Padre della Pace, in quanto cappellano delle suore benedettine della Pace site in Brescia. Questo zelante sacerdote aveva radunato intorno a sé, fin dal 1550, un gruppo di sacerdoti desiderosi di riformarsi nella preghiera. Questo gruppo di sacerdoti divenne in seguito, col decreto di papa Clemente VIII del 1598 un oratorio filippino, 'ad instar' di quello romano...

Il secondo padre della Pace che incontrai nella mia adolescenza fu padre Giuseppe Olcese. Mi fu insegnante nelle scuole pubbliche (medie inferiori) e, parallelamente, nella catechesi alla 'Pace'. Fu lui a introdurmi nei ministranti (tarcisiani), dove imparai a gustare la liturgia, i Vesperi cantati, le S. Messe solenni, i grandi tempi liturgici. Era anche il mio confessore. A lui soprattutto devo la mia vocazione presbiterale e filippina. Padre Olcese era una vocazione adulta, un ragioniere, che a un certo punto aveva deciso di dare alla sua vita un significato più nettamente religioso. Diventato prete alla 'Pa-

* N.d.R. In occasione dell'80.mo compleanno di p. Giulio Cittadini, pubblichiamo questa sua "memoria", preziosa testimonianza affidata alla nostra Rivista.

ce', gli era rimasto dentro un bel pò di sana laicità. Dedito alla preghiera e allo studio, distaccato dal denaro, rigoroso sull'essenziale, amava anche la musica, l'arte, le buone amicizie, la buona tavola... Le sue catechesi erano cristocentriche e convincenti, basate sempre sul rapporto fede - ragione, su di una linea agostiniana - pascaliana. Fu preposito dal 1956 al 1968 e dal 1979 al 1982. Provvide alla ricostruzione della nostra casa, che era cadente da qualche anno. Lo ricordo con gratitudine; eravamo molto vicini anche nell'alternarci alla guida della Congregazione.

Nel 1942, neo-ragioniere, entrai nella F.U.C.I. che aveva sede alla Pace, quella maschile, e come assistente aveva padre Carlo Manziana. Padre Carlo si esprimeva con un periodare alquanto articolato e complesso ("se anche... tuttavia però...") non sempre chiarissimo, ma validissimo nel contenuto. Era molto solerte nel procurarci maestri di indiscutibile competenza. Al sabato sera seguivamo le illuminanti conversazioni di padre Giulio Bevilacqua. In assoluta coerenza ai suoi principi di fede, padre Carlo si trovò coinvolto in posizioni antifasciste, da tutti noi condivise. Arrestato dai nazi-fascisti il 4 gennaio del 1944, subì la deportazione a Dachau. Malaticcio come era, tuttavia sopravvisse. Da lui presi il mio nome di battaglia, quando, il 3 settembre del 1944, mi aggregai alla 76a brigata Garibaldi in Val d'Aosta.

Intimo amico di G. B. Montini, padre Manziana nel 1964 lasciò Brescia per la diocesi di Crema, fatto Vescovo da Paolo VI. Tornò nella sua città nel 1982 portando sempre avanti il suo caratteristico impegno pastorale, teso a tener unite cultura e fede, il problema che assillava anche Paolo VI. Schivo com'era, il Manziana non pensò mai a pubblicare le sue cose. Una raccolta però dei suoi discorsi al laicato cremasco, fu curata dal suo fedelissimo segretario Don Carlo Ghidelli (poi Assistente generale dell'Università Cattolica e attualmente Vescovo di Lanciano). Il libro era intitolato, agostinianamente, "Con voi...per voi..."(Ce.Doc. 1992). I suoi interventi da Vescovo, sempre a cura di Don Ghidelli, erano usciti presso la Morcelliana nel 1984 col titolo "È sempre Pentecoste".

In questi scritti appaiono le sue acute visioni ecclesiologiche, sapientemente ecumeniche, anche se sempre guidate da un vivo senso di responsabilità pastorale.

Le conversazioni del sabato sera che frequentavo come fucino furono l'occasione per incontrare padre Giulio Bevilacqua. Le conversazioni erano contrassegnate da un appassionato cristocentrismo. Compresi subito che era lui, padre Bevilacqua, l'anima della 'Pace', il maestro capito, acconsentito e seguito da tutti. Padre Bevilacqua si era laureato in scienze sociali a Lovanio,

dove aveva conosciuto il Card. D. Mercier. Aveva partecipato, prete e ufficiale disarmato, alla prima guerra mondiale, testimone delle sue atrocità. Prigioniero in Boemia, aveva tenuto delle conversazioni religiose ai compagni di prigionia. Da esse nascerà il suo primo libro: "La luce nelle tenebre" (1924). Seguirà il suo capolavoro: "L'uomo che conosce il soffrire" (1934). Usava, in questi scritti, un linguaggio assolutamente nuovo, fatto di luci, di intuizioni successive, atte a provocare l'uomo contemporaneo verso l'eterna verità del Cristo, del Cristo vivo.

Bevilacqua era un predicatore straordinario per incisività ed efficacia: aveva un'oratoria scarsa e senza retorica che veniva dall'esperienza e si rivolgeva all'esistenza totale: mente, cuore, vita. Era un artista e un poeta; abbinava fedeltà e apertura, fermezza e dinamismo, convinto com'era che fra il Cristo e l'uomo moderno esistessero molti equivoci, che potevano essere chiariti dal vero volto di Dio rifulgente nel vero volto di Cristo.

Nel fascismo imperante vedeva il tentativo di plagiare in senso pagano un intero popolo e di soggiogarlo. Fu quindi un avversario implacabile. Il neopaganesimo fascista era evidenziato, per lui, dall'ideologo Giulio Evola, che forniva la base culturale al culto liberticida del Duce. In seguito all'invasione fascista della Pace (1° Novembre 1926) fu costretto a lasciare per qualche anno Brescia. A Roma collaborò con la rivista *Fides* di I. Giordani e per le chiese di periferia. Tornò alla Pace nel 1933, sempre con le sue grandi aperture ecumeniche, rivolte soprattutto ai lontani, all'ateo inquieto, che egli vedeva più vicino al vero Dio, nel suo cercarlo, di tanti pacifici e ipocriti pseudocredenti. Nella seconda guerra mondiale, sempre al fine di stare là dove più si soffre e si rischia, è capellano della Marina Militare. Viene coinvolto nel naufragio della sua nave, l'Arno; si salva per miracolo. Dopo l'8 settembre, sempre per grazia di Dio, è a Brindisi, nell'Italia già libera.. Al ritorno, nel 1945, fonda la rivista della *Morcelliana* "Humanitas" (assieme a M. Bendiscioli, M. P. Sciacca, M. Marcazzan). Il suo primo articolo è bergsoniano: "Religione statica e religione dinamica".

Coerentemente avverso ad ogni dittatura lesiva della dignità dell'uomo, tenne nel novembre del 1956 in una gremiissima piazza del Duomo di Brescia, un indimenticato discorso a sostegno della rivolta ungherese soffocata nel sangue dai soldati Russi. In quell'anno era già (dal 1950) parroco a Sant'Antonio, nella periferia della città. Il suo Don Battista, diventato Paolo VI, lo credè cardinale di Santa Romana Chiesa. Divenne il cardinale-parroco, o, forse meglio, il parroco cardinale. Unanime fu il consenso al gesto di Papa Montini. Morì qualche mese dopo, il 6 maggio del 1965.

Come dicevo, accanto a padre G. Bevilacqua, operava una comunità filippina vibrante e compatta. A conferma, vorrei tornare a un episodio significativo avvenuto nel 1940. Alludo al notissimo “rapporto Bozzi” sul “gruppo Pace”. Questo fascista aveva avuto l’incarico di condurre un’inchiesta sul comportamento politico dei Padri della Pace. Si erano accorti, i fascisti, che i giovani stavano allontanandosi da loro. Il rapporto andrebbe letto interamente. Il principale atto di accusa rivolto alla ‘Pace’ è che ivi i giovani vengono abilmente condotti “a pensare e a ragionare contro le organizzazioni e le direttive del Regime” (!). Il documento, custodito negli archivi di Stato di Brescia, porta la data del 7 giugno 1940-XVIII. Come mai la ‘Pace’ non fu investita dall’uragano fascista, dopo questa gravissima accusa? Il fatto è che prima ancora che il Duce dichiarasse guerra agli alleati (10 giugno 1940) i Padri, in gran numero e dopo aver indetto proibite preghiere pubbliche per la pace, si erano già offerti come cappellani militari, per poter continuare a star vicino ai loro giovani.

Di fatto partirono come cappellani, oltre al già citato Padre Bevilacqua, padre O. Marcolini, padre G. Olcese, padre P. Scalvini, padre G. Pifferetti e padre R. Brocchetti. Ai quali va aggiunto, con una sua storia particolare, padre L. Rinaldini. Questo giovane irruente confratello, era stato ordinato alla Pace il 24 febbraio 1944 in piena Resistenza. Amico, fra gli altri, di Teresio Olivelli, era praticamente il cappellano delle locali Fiamme Verdi. Il Vescovo di Brescia G. Tredici non trovò niente di meglio che nominarlo “curato” di tutte le parrocchie della diocesi (!). Apro una parentesi per sottolineare l’eccezionale contributo di sangue offerto alla Resistenza dalla famiglia Rinaldini. Il fratello di padre Rinaldini, Emiliano, venne fucilato a Belprato, in Val Sabbia, il 10 febbraio del 1945; l’altro fratello, Federico, deportato a Mauthausen, vi morrà nel marzo dello stesso anno; la sorella Giacomina venne deportata a Kalha-Tur (Weimar) e riuscì miracolosamente a tornare a casa; anche i genitori conobbero le durezze del carcere per qualche mese. Ribadisco qui che la contrarietà della ‘Pace’ verso i regimi totalitari era senza eccezioni. Tirammo tutti un gran sospiro di sollievo quando, con le elezioni politiche del 1948, il comunismo fu battuto e quindi tenuto lontano dal nostro libero Paese.

Per grazia di Dio, tutti i cappellani militari fecero ritorno alla ‘Pace’ a guerra finita. Fece ritorno da Dachau anche padre C. Manziana con un certo ritardo, in quanto aveva voluto rimanere sul posto per rendersi utile ai rimasti.

A guerra finita, dunque, arrivando alla Pace come aspirante al sacerdozio (1° ottobre 1945) vi trovai i seguenti confratelli: padre Giulio Bevilacqua

(1881-1965), preposito; padre Luigi Carli (1875-1951); padre Filippo Manerba (1881-1951); padre Ottavio Dolci (1891-1957); padre Ottorino Marcolini (1897-1978); padre Giuseppe Cottinelli (1891-1974); padre Carlo Manziana (1902-1977) maestro dei novizi; padre Antonio Cistellini (1905-1999); padre Giuseppe Olcese (1905-1989); padre Marco Fondrieschi (1905-1973); padre Pietro Scalvini (1902-1973); padre Giacomo Pifferetti (1908-1980); padre Riccardo Brocchetti (1906-1976); padre Luciano Paganelli (che uscì dalla Pace nel 1950 e divenne parroco delle Frattocchie a Roma); padre Luigi Rinaldini (1920-2001). C'erano inoltre due fratelli laici: fratel Giovanni Bolognini (1883-1957) e fratel Guglielmo Perfumi (1872-1955).

Padre Paolo Caresana era in servizio come preposito presso la Congregazione romana e rientrerà alla Pace nel 1958. Nel 1952 era arrivato fratel Santo Fusari (1933-1973), bravissimo prefetto di sagrestia. Tutti i sodales attendevano responsabilmente alla vita e alle opere comuni, mettendo a disposizione le loro particolari attitudini e i loro beni.

L'oratorio giovanile era frequentatissimo quanto prestigioso. Si tenevano, alla domenica pomeriggio, due turni di catechismi con un totale di 500/600 presenze. Il Patronato studenti teneva invece le catechesi distribuite nei vari giorni della settimana. Per loro il cinema era alla mattina della domenica, dopo la S. Messa delle ore 9. Il patronato studenti era stato inventato da padre L. Carli. Lo stesso padre – un ammalato cronico con la battuta sempre pronta – aveva creato un doposcuola e le Scuole serali per lavoratori, da cui uscirono fior di professionisti. Aveva anche fondato un gruppo sportivo, la "Gymnasium", munendolo addirittura di una palestra, la prima costruita in città. Nelle Olimpiadi di Anversa del 1920, questo gruppo sportivo, raggiunto, con un certo Zampori, una medaglia d'oro nella ginnastica.

L'Oratorio invece aveva la "Voluntas" (calcio, ciclismo, aeromodellismo). Nel 1945 padre L. Rinaldini fondò il gruppo Scout Brescia I°, tuttora fiorente nella sua versione AGESCI. Molto frequentata era anche la nostra Chiesa di S. Maria della Pace, una rettoria. La prima S. Messa domenicale, nella stagione della caccia, era alle ore 4 del mattino, la seconda alle ore 5 e così via. Per l'oratorio giovanile si celebravano delle S. Messe nell'apposita cappella. Nel 1950 la Congregazione accettò dalla diocesi di Brescia la conduzione della parrocchia di Sant'Antonio, in periferia, di cui fu subito parroco padre G. Bevilacqua, col validissimo appoggio di padre L. Rinaldini. La parrocchia era tutta da costruire, dalla chiesa alle opere parrocchiali. Il gravissimo impegno minò la salute di padre Rinaldini (padre Bigio per gli amici).

Nel 1960 si aggiunse il Centro sociale Bevilacqua-Marcolini, un'idea mar-

coliniana resa possibile dalla collaborazione della Banca CA.RI.P.LO. Le scuole elementari e media verranno alla luce nel 1978.

Casa San Filippo era dal 1924 un grande centro di spiritualità sia per il clero sia per i laici. In settembre prima che iniziassero le scuole, vi si tenevano dei brevi ma intensi ritiri spirituali, per scolari e studenti. Vi confluivano a centinaia. La liturgia era molto amata e curata. L'animatore era padre Bevilacqua. Nel 1922, egli aveva indetto il primo Congresso nazionale liturgico. Al Concilio verrà nominato 'perito': fu certamente uno degli artefici della riforma liturgica.

Un altro padre che diede molto all'Oratorio di Brescia fu padre Giuseppe Cottinelli. Conoscendo bene il tedesco, padre Cottinelli (ingegnere e ufficiale di artiglieria nella prima guerra mondiale) aveva contribuito a far conoscere all'editrice Morcelliana alcuni significativi teologi tedeschi. Efficace predicatore di esercizi per il clero, era molto generoso nel dispensare di tasca sua. Costruì il cinema interno per l'Oratorio e Patronato, provvide al rifacimento del presbiterio della Chiesa della Pace secondo i dettami del Concilio, procedendo contemporaneamente al rifacimento e ampliamento dell'antico organo Amati.

Un discorso a sé meriterebbe padre Paolo Caresana. Era arrivato alla 'Pace' dalla diocesi di Vigevano, attratto dalla figura di padre Giulio Bevilacqua. Diversissimi di temperamento e di personalità si stimavano e si integravano mirabilmente.

Alla 'Pace' padre Caresana divenne la guida spirituale del giovane G. B. Montini, che gli rimase intimo anche da Papa. L'istituto Paolo VI di Brescia ha pubblicato nel 1998 il carteggio intercorso fra i due: "Lettere 1915-1973", a cura di Xenio Toscani, pp.273.

Richiesto dalla Congregazione romana, vi fu preposito dal 1934 al 1957 fino al ritorno a Brescia che avvenne gradualmente. Era stato anche nominato vice assistente nazionale della gioventù di Azione Cattolica femminile. A Roma svolse una rilevante azione formativa accanto ai politici della D. C. Durante la seconda guerra mondiale operò generosamente per sollevare tante miserie; nella fase finale del conflitto si diede a proteggere ebrei e perseguitati politici, meritandosi dal comune di Roma l'intitolazione di una via in centro. A lui si deve anche l'erezione della chiesa e della Parrocchia nel quartiere romano detto della Garbatella. Sapeva unire una innata dolcezza a un modo forte di affrontare situazioni difficili, mai tirandosi indietro.

Un ricordo particolare merita anche la singolare figura di padre Giacomo Pifferetti. Ruvido e di poche parole, aveva uno spirito missionario che lo

spingeva verso i ceti più poveri, gli emarginati e i disabili. Cappellano militare nei "Lupi di Toscana", aveva conosciuto le umiliazioni della prigionia in India. Al ritorno, fu per alcuni anni direttore dell'oratorio. Infaticabile e pieno di spirito di sacrificio, accorreva, appena possibile, là dove c'era bisogno di un prete. Fu tra i creatori della ammirevole opera per disabili gravi, sostenuta tuttora dagli alpini bresciani, la scuola per spastici Nikolajewka. Per essere più libero per dedicarsi al mondo della sofferenza, uscì di Congregazione qualche anno prima della morte. Su di lui si hanno testimonianze splendide anche da parte dell'archivio militare nazionale.

Notevolissima era la presenza dei Padri nelle scuole pubbliche, come insegnanti di religione. Per quanto riguarda le scuole superiori, la presenza dei Padri era tale da coprire, praticamente, tutte le cattedre disponibili. Al liceo classico "Arnaldo" insegnarono padre A. Cistellini, padre O. Marcolini, e padre C. Manziana; al liceo scientifico "Calini" prima padre C. Manziana e poi per un trentennio circa padre G. Olcese; al "Tartaglia" (ragionieri e geometri) padre G. Cottinelli; all'I.T.I.S. padre O. Marcolini, padre R. Brocchetti; al "Ballini" (ragionieri) padre P. Scalvini; al "Gambera" (magistrali) padre G. Pifferetti.

Un ulteriore cenno biografico merita padre O. Marcolini. Due lauree (ingegneria e matematica), due guerre mondiali, la prima come ufficiale del genio, la seconda come cappellano degli alpini. Rimase sempre molto legato agli alpini. A guerra finita, capì che la ricostruzione del Paese doveva essere insieme materiale e morale; il fulcro di tutto era la famiglia. I giovani, per formarsi una famiglia, avevano bisogno di una casa, sobria ma dignitosa. Fondò nel 1953, una cooperativa per fare case, anzi villaggi. Il primo villaggio fu "Il Violino" alla periferia di Brescia. Diffidente delle 'bagologie', cioè delle chiacchiere inutili, si diede a un generoso pragmatismo basato sul Vangelo e sull'Eucaristia. I villaggi proliferarono. Attualmente – poiché la sua opera continua – sono più o meno circa 24.000 gli alloggi costruiti, una piccola città. Il prete muratore-impresario aveva uno stile "fuori serie" dai modi bruschi e di un tenore di vita quasi da barbone. La sua tonaca lisa e le sue scarpe scalagnate sono entrate nell'immaginario collettivo, non solo bresciano. "Bisogna dare agli altri - ripeteva - non solo ciò che si ha, ma anche ciò che si è". Costruì villaggi un pò dovunque. Quello sorto ad Acilia, presso Roma, venne inaugurato dal suo venerato e amico papa Paolo VI. Le case venivano offerte col sistema del mutuo agevolato, in condizioni di assoluta convenienza. Non venivano 'regalate'. "Io non regalo niente a

nessuno; aiuto la gente ad aiutarsi”. Morì nel 1978 in seguito ad un banalissimo incidente stradale.

Un cenno, infine, a padre A. Cistellini, l'illustre e riconosciuto storico dell'oratorio filippino. Insuperabile scopritore e interprete di documenti storici, studiò in particolare le figure della riforma cattolica pretridentina, scrisse il suo capolavoro nei tre volumi editi a Brescia sulla comunità nascente a Roma intorno alla carismatica figura di San Filippo Neri. Uscito dalla Pace divenne e fu per tanti anni preposito della comunità filippina di Firenze.

Mi fermo qui, anche se tutti i confratelli meriterebbero maggiore spazio. Nelle loro personalità ben distinte essi riuscirono a formare un sodalizio vincente, una comunità nella quale l'unità lasciava vivere le distinzioni e le differenze. Ma questo è fisiologico nelle comunità oratoriane, che non praticano il livellamento dei membri, ma, la valorizzazione e l'integrazione dei talenti di ciascuno. L'apostolo Paolo dice questo con la sua straordinaria metafora del corpo. Nel corpo tenuto unito dall'anima, l'occhio non è l'orecchio e la testa non può dire ai piedi: “Non ho bisogno di voi” (1 Cor 12,21). Con questa chiarissima icona, l'apostolo delle genti ci ha lasciato l'identikit di un vero Oratorio. La verità di una comunità oratoriana sta nella sua diversificata e sinfonica compattezza, resa possibile dalla carità, dall'amore di Dio, che si fa amore reciproco e verso tutti (1 Tess 3,12).

Giulio Cittadini, C.O.

