

**IV**  
**(XLIX)**

**A·M·I·S**  
**ANTIQVAE**  
**MVSICAE**  
**ITALICAE**  
**STVDIOSI**

**COMITATO DIRETTIVO**

Oscar Tajetti

Mario Longatti

Gabriele Del Miglio

**REDAZIONE**

Mario Longatti

Umberto Timossi

Stefano Gorla

**DIRETTORE RESPONSABILE**

Oscar Tajetti

**REDAZIONE E DIREZIONE**

Via Odescalchi, 30 – 22100 COMO

**REALIZZAZIONE TECNICA**

Stefano Gorla

Autorizzazione del Tribunale di Como del 14 marzo 1985, n. 8/85  
del Registro di Stampa.

**A.M.I.S.**

ANTIQUAE MUSICAE ITALICAE STUDIOSI

Bollettino dell'Associazione

Anno XVIII – Maggio 2020 – N. IV (XLIX)



Marco Croci

## Il Tempio Armonico di Giovenale Ancina I luoghi, i personaggi, la musica.

### *Introduzione.*

Il *Tempio Armonico della Beatissima Vergine*, è il titolo completo della celeberrima silloge di laudi filippine in volgare stampata per i tipi di Nicolò Mutij in Roma nel 1599 ad opera del beato Giovenale Ancina: verso la fine degli studi al Conservatorio di Como, il Prof. Oscar Tajetti mi parlò degli importanti collegamenti con il cardinale Tolomeo Gallio, personaggio comasco del quale mi occupai tra il 2006 e il 2007 durante la stesura della mia tesi di laurea<sup>1</sup>.

*Il Tempio armonico* è un titolo ben presente a tutti coloro che si occupano di polifonia: brani come *Nell'apparir del sempiterno sole* di Francisco Soto, o *Alto principio e Monte* di Scipione Dentice, o *Christo al morir tendea*, tornano di frequente nei repertori di cori di qualsiasi livello, grazie alla loro tessitura vocale comodamente centrale, e alla relativa facilità d'apprendimento delle parti.

Due cose paiono abbastanza sorprendenti: la prima è che a tutt'oggi sembra non esistere una trascrizione moderna completa della raccolta. Negli ultimi sessant'anni diversi estratti dal *Tempio* sono comparsi in numerose pubblicazioni spesso a cura di importanti studiosi, ma mai in un'edizione integrale<sup>2</sup>.

La seconda è che nei vari saggi di stampo musicologico pubblicati nell'arco degli ultimi settant'anni, sembra si sia voluto dar spazio soprattutto agli aspetti letterari della raccolta -pure molto importanti-, ai collegamenti con l'attività musicale della congregazione sorta vicino alla figura di S. Filippo Neri, e alla vita di *Padre Giovenale*, sacerdote, poeta e musicista beatificato nel 1889 da papa Leone XIII. Sul reale contenuto musicale poco si dice, ma ciò è probabilmente legato alla già sottolineata mancanza di una edizione moderna completa, o ad una sottovalutazione di un genere in apparenza meno ricco -e quindi considerato meno interessante- dell'austera e complessa polifonia controriformista di quel periodo.

Qualche tempo fa mi sono imbattuto in un microfilm del *Tempio* messo in rete dal *British Museum*, e ho iniziato quasi per gioco la trascrizione del lavoro: da una visione globale della raccolta emergono interessanti spunti di riflessione su vari livelli, poco o per nulla noti ai più: saranno argomento di trattazione nel seguente saggio.

---

<sup>1</sup> Cfr. MARCO CROCI, *Il Gallio e la musica*. La Cartellina n. 181 novembre dicembre 2008, Milano, Edizioni Musicali Europee pag. 26-28 e OSCAR TAJETTI, *Il cardinale Tolomeo Gallio e la Musica in Il cardinale Tolomeo Gallio Celebrazioni per il IV centenario della morte*. Como, NodoLibri 2010 pag. 52-55.

<sup>2</sup> Ci limitiamo a citare solo gli esempi più noti e facilmente reperibili: laudi del *Tempio* si trovano in: ACHILLE SCHINELLI, *Collana di composizioni polifoniche vocali sacre e profane volume I*, Edizioni Curci Milano 1955; PIETRO DAMILANO *Giovenale Ancina musicista filippino*, Firenze, Olschki 1956; STEFANO POLI *Canti/Raccolta di polifonia sacra*, Firenze, Edizioni CUSL 1993; AA VV *Canti (tre volumi: I. Repertorio per annum, II. Repertorio di Quaresima e della settimana santa, III. Repertorio di avvento e del tempo di Natale)*; Centro per la Musica Liturgica Litterae Communionis, Milano 1990-1994; (a cura di) CARLA BIANCO *Il Tempio Armonico Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo (Atti del convegno Internazionale di Studi organizzato dall'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte Saluzzo - 8-10 ottobre 2004)*, Lucca, LIM, 2010.

## *Giovenale, Filippo Neri e la musica in Chiesa Nuova.*

Sull'argomento la letteratura è vasta, quindi in questa sede verrà fatto solo un breve cenno come inquadramento storico. La Roma post Concilio di Trento, immersa totalmente nella cosiddetta *Controriforma* vide la significativa presenza di *Filippo Neri* (1515-1595), sacerdote fiorentino canonizzato nel 1615 che, dopo essere stato attivo in varie chiese di Roma, fondò la *Congregazione dell'Oratorio*, alla quale papa Gregorio XIII nel 1575 dette in uso l'antica chiesa di *Santa Maria in Vallicella*. Essendo tale luogo di culto vetusto e mal ridotto, si iniziarono presto i lavori per il suo rifacimento. La chiesa venne adibita al culto già nel 1577 ancora nel bel mezzo dei lavori che si protrassero con varie modifiche fino alla metà del Seicento; già da quel momento l'edificio così rinnovato aveva assunto abitualmente l'appellativo di *Chiesa nuova*.



Fig. 1 La facciata della chiesa di S. Maria in Vallicella (1605 circa) in una incisione di Giuseppe Vasi del 1761.

Nella congregazione dell'Oratorio era d'uso il canto delle *laudi*, che seguivano il sermone durante gli esercizi spirituali: la musica, inizialmente introdotta nelle funzioni della congregazione per favorire il canto assembleare, divenne presto motivo di attrazione per la popolazione romana<sup>3</sup>.

La *Lauda filippina* (che deve il suo nome appunto a Filippo Neri) costituisce un vero e proprio genere musicale: è quasi sempre a tre voci, in volgare e, salvo eccezioni con una prevalente omoritmia. Sono quasi sempre previste due voci acute di *primo e secondo soprano*, e una più grave, in tessitura vocale di tenore o basso; raramente sono impiegate voci pari, e quando succede si può ipotizzare la ricerca di un colore sonoro particolare in relazione al testo messo in musica.

La lauda inoltre è generalmente strofica, tuttavia non sono infrequenti casi di brani pluripartiti: nel primo caso le edizioni a stampa riportano musicata solo la prima stanza poetica, e quelle seguenti sono elencate in coda alla musica sulla stessa pagina. Quasi sempre compaiono ripetizioni musicali, indicate mediante le indicazioni

---

<sup>3</sup> S. Filippo stesso parla di esercizi svoltisi nel *cortile della Minerva*, con la presenza di tremila persone, li portate grazie anche alla "piacevolezza della musica spirituale". Cfr PIETRO DAMILANO, *Giovenale Ancina, musicista filippino (1545-1604)*. Firenze, Leo S. Holschki, 1956, pag.34.

di ritornello, o più spesso con l'accenno alla fine della musica del verso da ripetere (figura 1); più raramente compare un vero e proprio *ritornello cantato*<sup>4</sup>.

34 1<sup>o</sup> Soprano. a 3. voci. Mico Montelli.

A SANTA MARIA DEL FIORE  
DI FIRENZE.

S  
'Al tuo felice sguardo smorzar si puote 'l foco, ond'io sèpr'ar do,  
Deh scopriti, ò bel Fiore, Pria che si strugga il core, ij  
Deh scopriti

<p>VERGINE chiara, e bella, (stella, Qual Sol che di splendor vince ogni Il tuo sereno viso M'è fior di Paradiso.</p> <p>Spiri' tu' odor soave, (uc, Odor, ch'India, ò Sabea cotal nò ha- E m'erga, e mi conforte, Se non ch'io caggio à morte.</p> <p>Volgi i pierosi lumi, A ristorarmi pria ch'io mi consumi, Ch'in me non rimam dramma, Che non sia foco, e fiamma.</p> <p>VERGINE senza esemplo, (pio, In questo tuo sì augusto, e nobil Tem Stupor, d'Italia, e d'Arno, Chi à te ricorle in darno?</p>	<p>Chi de tuoi serui mai, (guai, Soffrendo amare doglie in pene, e'n Il fauor tuo fourano Humil richiese in vano?</p> <p>Da che n'udij tal suono, Sperai trouar pietà nò che perdono: Hor più che'l cor m'allice Tu' amor, sperar mi lice.</p> <p>Dunque s'al prim'occorso, Curar mi sento il velenoso morso, E torri ogni veleno, Che fia' goderti à pieno?</p> <p>S'hor quì trà spine in terra, (terra, Tal fior ne vien, che fugge il mal foc: Qual farà' frutto in Cielo, Ne più trà caldo, ò gelo?</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fig. 2. Il Tempio Armonico: Mico Montelli "A santa Maria del Fiore di Firenze, pag. 34.

<sup>4</sup> È questo ad esempio il caso del secondo brano della raccolta (su musica di Giovanni Animuccia), dove i versi *Lodate Dio/col cor umile e pio*, fungono da ritornello poetico e musicale in alternanza con le strofe.

## *Il Tempio Armonico.*

Quando si parla di questa raccolta, forse non si è ben consci di cosa sia esattamente: una silloge composta da centoventotto laudi di cui nove pluripartite<sup>5</sup>, per un totale di ben centosessantadue stanze musicate. A Giovenale Ancina, curatore della pubblicazione, sono da attribuirsi la maggior parte dei testi poetici utilizzati, spesso (come vedremo) *travestimenti spirituali* di testi poetici profani; lui stesso dichiara di voler

«Riformar i canti secolari, vani, profani lascivi et dishonesti, tramutandoli in divoti, honesti et spirituali.»<sup>6</sup>

I testi non sono sempre d'alta caratura: anche qui Ancina sembra esser consapevole delle differenze di stile. Nel *Discorso apologetico per difesa dell'opra da gl'impetuosi, agri et calunniosi Impugnatori*, scrive infatti:

«Quanto poi spetta allo stile della poesia volgare, dirò brevemente esservi tre sorti di compositioni: una eccellente, alta perfetta e rara; un'altra mezzana, la terza dozzinale, semplice, e come delle monete dir si suole di bassa lega [...]»

e ancora:

«Da diversi autori tutti buoni sono andato io raccogliendo le varie compositioni, et stanze di questo Tempio, et delle mie proprie aggiuntone anco di molte, le quali so benissimo et liberamente confesso esser a quelle prime et più scelte di gran lunga inferiori [...]»<sup>7</sup>

Nello stesso *Discorso*, Ancina dichiara la sua ammirazione per i grandi autori in lingua volgare, ovvero Dante, Petrarca Bembo, ma anche per i contemporanei Torquato Tasso, citando le *Lagrima della Santissima Vergine*<sup>8</sup>, ed il nolano Luigi Tansillo, con le sue *Lagrima di San Pietro*, musicate tra l'altro non molto tempo prima da Orlando di Lasso; Iacopone da Todi e i suoi «più di cento cantici spirituali» viene considerato da Ancina il vero modello d'ispirazione.

A puro scopo di esempio dell'elaborazione di Ancina su testi preesistenti, riportiamo la prima stanza della laude *Alme ch'ornando il Cielo*, travestimento spirituale di *Stelle ch'ornando il Cielo*, brano tratto dal *primo libro d'arie e villanelle alla napoletana* di Ruggero Giovannelli (Venezia, 1591)<sup>9</sup>:

Alme ch'ornando il Cielo,  
alla terra rendeste il mortal velo,  
voi alme benedette  
ora che sete in carità perfette  
deh pregate il Signore,  
che m'allumini il core.

*Stelle ch'ornando il cielo  
Della notte indorate il fosco velo,  
voi, vaghe stelle amiche  
a cui lice mirar le mie fatiche  
fate fede a costei  
ch'io mi moro per lei.*

Pur non essendo un musicista di professione<sup>10</sup>, Giovenale Ancina compare anche come autore della musica di qualche brano. Accanto ad un discreto numero di pezzi indicati come *d'incerto*, trovano posto i nomi di vari autori, come *Francisco Soto*, noto anche come *Soto de Langa* che già collaborò attivamente in altri libri di laudi pubblicati dalla congregazione dell'Oratorio, o *Scipione Dentice*, *Ruggero Giovannelli*, *Simon Boyleau*; molti sono gli

<sup>5</sup> In questi casi andiamo da laudi in due sole sezioni, a brani in cinque, sei e addirittura dodici parti!

<sup>6</sup> Cfr. G. ANCINA *Tempio Armonico della Beata Vergine* [...], libro parte di basso, *All'Illustriss.<sup>o</sup> et Rever.<sup>mo</sup> Signor mio, et Padrone colendissimo Il Sig. Cardinal di Como*. Roma, N. Mutij 1599, (pag. s. n.).

<sup>7</sup> Cfr. G. ANCINA, *Op. cit.*, libro-parte di basso, *Discorso apologetico per difesa dell'opra da gl'impetuosi, agri et calunniosi Impugnatori*. Roma, N. Mutij, 1599, (pag. s. n.).

<sup>8</sup> «Piangete Maria l'amaro pianto» (venticinque ottave in endecasillabi) in *Stanze del Signor Torquato Tasso per le lagrima di Maria Vergine Santissima & di Giesu Christo nostro Signore*. Mantova, Franceso Osanna 1593.

<sup>9</sup> Cfr. P. DAMILANO, *op. cit.*, pag. 44-45.

<sup>10</sup> «[...] Avenga che della Musica parlando non debbo ne voglio in conto veruno semplicemente arrogarmela, non facendo io professione di contrapuntista, ne di compositore, ma solo di collettore, per haver con molta fatica studio et diligenza atteso a raccogliere diverse compositioni più vaghe, ariose et scelte di diversi Autori, de più rari, celebri, migliori, et più esquisite de nostri tempi, antichi e moderni, spirituali et profani.» Cfr. G. ANCINA, *Op. cit.*, libro-parte di basso, *Discorso apologetico* [...] Roma, N. Mutij, 1599, (pag. s. n. corsivo non presente nell'originale).

autori poco frequentati come *Cristoforo Montemayor*, *Mico Montelli* e *Vespasiano Roccia*. Figurano anche contributi importanti di noti polifonisti come i fratelli *Giovanni Francesco* e *Felice Anerio*, e *Francesco Soriano*; trova posto anche un brano attribuito a *Luca Marenzio*. Sebbene in alcuni casi sia assolutamente lecito pensare a lavori scritti appositamente per l'occasione, in molti altri siamo di fronte a delle *contrafacta* spirituali dove

«tolte via le parole vane et profane, sopra l'istessa musica di prima poco o niente alterata, stesovi altre parole buone, honeste, divote et pie<sup>11</sup>».



Fig. 2 Frontespizio de: *Tempio Armonico della Beatissima Vergine* [...] Roma, Nicolò Mutij 1599

Questo già monumentale gruppo di laudi, nelle intenzioni dell'Autore avrebbe dovuto essere solo la prima parte<sup>12</sup> di un mastodontico progetto, che si sarebbe dovuto presto completare con altri due volumi, uno comprendente i brani a quattro e cinque voci, e l'ultimo con quelli a sei, sette e otto e dodici<sup>13</sup>. Giovenale Ancina doveva probabilmente essere a buon punto per il seguito del *Tempio*: il suo proposito era quello di dare alle stampe il *Secondo Tempio* a quattro e cinque voci, consacrandolo questa volta al *Salvatore* entro l'imminente Anno Santo del 1600<sup>14</sup>; per ragioni che non sappiamo il progetto non fu mai portato a termine<sup>15</sup>. Dopo il *Tempio* comparvero altre raccolte di laudi legate all'Oratorio dei Filippini, in particolare *Nuove laudi ariose della Beatissima*

<sup>11</sup> Cfr. G. ANCINA, *Op. cit.*, libro-parte di basso, *Discorso apologetico* [...] Roma, N. Mutij, 1599, (pag. s. n.).

<sup>12</sup> Come si può vedere dall'immagine sopra riportata, è presente la dicitura "prima parte à tre voci".

<sup>13</sup> Tale organizzazione del lavoro è chiaramente riportata in *Brevi ricordi ai medesimi*, avvertimento che completa il precedente indirizzato *A gli honesti, divoti, pii, et modesti cantori*: «Esce fuori in luce per hora di questo Tempio solamente la prima parte à 3 voci, per non far riuscir' il volume di smisurata grandezza [...]. Così dunque per maggior commodo di ciascuno il dividerlo in 3 parti: delle quali sarà la seconda à 4 et 5 voci, la terza e ultima à 6, 7, 8, 9, 10 et 12, et dopo questa prima seguiranno l'altre due immediate fin che sia tutta l'opra come si deve interamente compita». Cfr. GIOVENALE ANCINA *Tempio Armonico della Beata Vergine* [...], Roma N. Mutij 1599, libro parte di basso, *Brevi ricordi ai medesimi* (pag. s. n.).

<sup>14</sup> «Prendete ristoro [...] della divota, soave et dolce Armonia risuonante in questo primo Tempio, mentre ve se ne andrà preparando un'altra maggiore, et più perfetta nel Secondo Tempio, che va di man in mano fabricandosi al Salvatore, e tper l'anno Santo hormai già vicino et imminente[...] spero si trovarà finito di tutto punto per puoterlo consecrare à S. D. Maestà al cui Sacrosanto nome è già dedicato[...]» Cfr. Cfr. G. ANCINA *Op. cit.* libro parte di basso, *A gli honesti, divoti, pii, et modesti cantori*, Roma N. Mutij 1599, (pag. s. n.).

<sup>15</sup> Damilano considera come causa l'onerosa nomina di Ancina a vescovo di Saluzzo, ufficializzata nel 1602. Cfr P. DAMILANO, *Op. cit.*, pag.40.

*Vergine* [...], è una molto più contenuta raccolta comprendente solo brani a quattro voci curata da *Giouanni Arascione* religioso piemontese come *Ancina*, nell'anno 1600 sempre per i tipi di Nicolò Mutij.

## Le dediche.

Caratteristica decisamente inusuale del *Tempio*, riguarda testi e componimenti poetici dedicatori presenti all'inizio della raccolta. Normalmente nelle stampe di Cinque e Seicento, il dedicatario è *uno*; a volte si trovano sonetti o madrigali poetici celebrativi in onore dell'Autore della musica, e in ogni caso gli stessi testi vengono riportati in ogni libro parte.

Nel *Tempio* si verifica una strana situazione, per la quale i testi dedicatori cambiano nei vari libri-parte, per contenuti, e, nel caso di testi uguali, per collocazione.

La seguente tavola illustra la disposizione dei testi: in verticale si può vedere l'ordine di pubblicazione dei testi per ciascun libro, in orizzontale sono evidenziati con lo sfondo grigio i componimenti poetici e i testi che compaiono su più libri-parte.

Canto primo	Canto secondo	Basso
		<i>All'Illustriss.<sup>o</sup> et Rever.<sup>mo</sup> Signor mio, et Padrone colendissimo Il Sig. Cardinal di Como</i> (data: 25 giugno 1599)
Madrigale del Signor Gio. Battista Strozzi, nobil fiorentino. <i>Alta Armonia gentile</i> <sup>16</sup>		
	<i>All'invidioso et mordace Detrattore</i> <i>Al troppo ardito, pronto et precipitoso Censore</i> <i>All'Amorevole, Sincero et Benigno Correttore</i> <sup>17</sup>	
A' divoti, et più, et religiosi Poeti Moderni, troppo sottili, esquisite et scrupolosi. <i>Parrà forse ad alcun, ch'in lodar quella</i> <sup>18</sup>		
<i>All'Ill. ma et Excell. Ma S.ra D. Geronima Colonna duchessa di Monteleone</i> (data:15 agosto 1599)		
Alla medesima <i>Spirto gentil, s'è ver che par ti godi</i> <sup>19</sup>		
A' più forbiti et scelti Poeti, Mondani, Rigorosi aristarchi et severi censori. <i>D'Argento e di fin'Oro</i> <sup>20</sup>		
<i>Alla molto R.<sup>du</sup> in Christo Sorella Oss.<sup>ma</sup> La Madre Snor Orsola Benincasa fondatrice del Sacro Monastero della Conceptione nel Monte di S. Martino in Napoli.</i> (data 20 agosto 1599)	<i>All'Ill.<sup>ma</sup> et Excell.<sup>ma</sup> S.<sup>ra</sup> Donna Cornelia Cesi Gaetana Duchessa di Ceri.</i> (data 5 agosto, 1599).	<i>Al R.<sup>mo</sup> in Christo Padre mio Oss.<sup>mo</sup> il P.M. Gio. Maria da Brisigbella dell'Ordine del Predicatori Maestro del Sacro Palazzo meritissimo.</i> (data 7 gennaio 1599).
		<i>Al molto reverendo in Christo padre mio osser.<sup>mo</sup> il Padre Angelo Velli preposito generale della congregazione dell'Oratorio</i> (data 1 luglio 1599).
		<i>Discorso apologetico per difesa dell'opra da gl'impetuosi, agri et calunniosi Impugnatori</i>
=====	<i>A gli honesti, divoti, più, et modesti cantori</i> (data: 7 luglio 1599)	
	<i>A' clerici, et religiosi. tanto lascivi cantori quanto disonesti et vani compositori. Discorso eccitatorio [...]</i>	
	<i>Super omnia vincit veritas</i> <sup>21</sup>	<i>Brevi ricordi ai medesimi</i>

<sup>16</sup>Madrigale cinquecentesco. Metrica: abB aAcDc]

<sup>17</sup>Tre distici di endecasillabi. Metrica AA BB CC.

<sup>18</sup>Sonetto. Metrica: ABBA ABBA CDC DCD.

<sup>19</sup>Ottava di endecasillabi. Metrica ABABABCC.

<sup>20</sup>Sette stanze: esastici composti da un settenario e cinque endecasillabi. Metrica: aABBCC

<sup>21</sup>dieci citazioni bibliche in latino.

I testi dedicatori datati sono riconducibili ad un lasso di tempo tra il 7 gennaio e il 20 agosto del 1599; dalla dedica al *Cardinal di Como* (ovvero Tolomeo Gallio), possiamo intuire che il lavoro fosse in gran parte compiuto già all'inizio di settembre del 1598<sup>22</sup>, tanto che fu lo stesso cardinale a promuovere la pubblicazione dell'Opera<sup>23</sup>. Considerando che, nella parte finale della silloge anche alcuni brani musicali riportano la data nel titolo, rifacendosi ad alcuni importanti eventi di cronaca accaduti a Roma tra aprile dicembre 1598 (dei quali parleremo in modo dettagliato più avanti), è ipotizzabile il completamento dell'opera nei primi mesi del '99, per giungere all'edizione a stampa alla fine dell'estate dello stesso anno.

Il primo componimento poetico comune ai tre-libri parte (anche se in posizione diversa) è un madrigale letterario cinquecentesco del *Signor Gio. Battista Strozzi, nobile fiorentino*:

*Alta Armonia gentile  
Nel gran Tempio risuona  
Sacro à lei, che di stelle s'incorona:  
Però, s'in Valle humile,  
Sorge contento a quel del Ciel simile,  
Del Ciel benigna sia,  
In nobil Tempio angelica armonia.*

È un testo che ha ovviamente una doppia lettura: l'*Armonia gentile* che risuona nel *Tempio* può essere riferimento alla musica del Tempio Armonico appena pubblicato, ma anche a quella eseguita in Chiesa Nuova S. Maria in Valligella (appunto la *Valle humile*) consacrata alla Vergine così come la silloge; in questa lettura si intravedono quindi gli intendimenti retorici riconducibili alla *metonimia*, o all'*ipallage*.

Fig. 3 "Lodasi in fine il fabricato Tempio"

La versione letteraria presente nei testi introduttivi sembra essere una sorta di *cornice* letterario-musicale che racchiude al suo interno l'intera raccolta: è posto a conclusione della parte musicale, oggetto di ben tre differenti versioni ad opera di Francesco Martini (Fiamengo), Giovanni Francesco Anerio e Francesco Soriano, proposte sotto la didascalia "*Lodasi in fine il fabricato Tempio*".

<sup>22</sup>Ancina riferisce di essersi trovato a Frascati, nell'Oratorio di S. Angelo non molto lontano dalla villa del Cardinale in occasione della Natività della Beata Vergine, che si celebra l'8 settembre. Il Cardinal Gallio lo invitò a cena nel suo palazzo, e alla fine volle «che si cantassero alcune laudi spirituali, come per saggio del Tempio Armonico da me già destinato per dedicarsi alla gloriosa Regina del Cielo [...]». Cfr. G. ANCINA, *Op. cit.*, libro-parte di basso, *All'Illustriss.º et Rever.ººº Signor mio, et Padrone colendissimo Il Sig. Cardinal di Como*. Roma, N. Mutij 1599.

<sup>23</sup>Cfr. OSCAR TAJETTI, *Il Cardinale Tolomeo Gallio e la musica in Il cardinale Tolomeo Gallio Celebrazioni per il IV centenario della morte*. Como, Nodolibri 2010, pag 49 e segg.

I tre libri-parte si chiudono con sei componimenti poetici dedicati a vari luoghi di culto campani come «*pietosa querela per la grave infermità dell'eccellentissima Signora D. Geronima Colonna*» e l'ultimo in «*Rendimento di gratie per la ricovrata buona salute della medesima*». La dedica alla Duchessa Colonna di Monteleone presente nella parte di soprano primo, potrebbe forse esser stata aggiunta all'ultimo momento, come una sorta di supplica alla Vergine per la guarigione, evidentemente verificatasi.

### *Prassi esecutiva: Brevi ricordi a gli honesti, divoti, pii, et modesti cantori*

L'ultimo degli scritti introduttivi del libro-parte di basso si dimostra di grande interesse per la comprensione del contenuto squisitamente musicale della raccolta. I *Brevi ricordi ai medesimi* cioè *A gli honesti, divoti, pii, et modesti cantori* (ai quali si riferisce il penultimo testo), risulta essere una sorta di avvertimento, riferito alle modalità esecutive ed allo stile compositivo delle laudi.

Al di là dei riferimenti al completamento dell'opera con il repertorio a più di tre voci, questa breve postilla ci consegna indicazioni preziose sul *come* vadano eseguite le laudi.

Leggiamo infatti il seguente avvertimento:

«Nel cantar queste laudi se ben sogliono molti comunemente replicar il primo ò vero i primi due versi con tutte le parti, nondimeno per schifar noia, et accrescer vaghezza e leggiadria per la varietà più grata ad ognuno, per me stimerei sempre il miglior modo di cantarle così: cioè che si cominciasse il primo soprano solo, cantando fino al segno della prima sbarretta: et di poi ricominciasse con l'altre a par[ti] insieme p[er] dritto scorrendo al fine, et ripigliar parimente la replica secondo che vi si trova segnata.<sup>24</sup>»

In altre parole, si suggerisce agli esecutori di “variare” il segno scritto, introducendo passaggi a voce sola, con le altre voci che entrano *di ripieno* nel verso successivo. Le *sbarrette* a cui si riferisce l'Ancina



Fig. 4: F. Soto *Nell'apparir del sempiterno Sole.*

(vedi figura), sono presenti in quasi tutte le laudi, e generalmente vengono poste nella musica tra un verso e l'altro del componimento poetico d'origine. Questo suggerimento può quindi essere interpretato come una conferma implicita dell'utilizzo del *basso seguente* in uno strumento da tasto, e/o di *intavolatura* nel liuto od in altro strumento a corda.

Nella già citata dedica a Geronima Colonna possiamo trovare altri suggerimenti “prattici” sull'esecuzione delle laudi:

<sup>24</sup> Cfr. G. ANCINA, *Op. cit.*, libro-parte di basso, *Brevi ricordi ai medesimi* Roma, N. Mutij 1599.

« [...] se vuol gusta nettare e ambrosia (per così dire) e sentir melodia soavissima di Paradiso, per mio consiglio facci chiamar à sé tre voci limpide e chiare delle più esquisite, e scelte di Napoli, con altrettanti stromenti musicali, ben accordati insieme, cioè Gravicembalo, Tiorba e Liuto, aggiuntovi per basso una Viuola d'arco co'l sopranino: così proverà esser vero ciò ch'io le dico<sup>25</sup>»

D'altra parte, questa prassi è confermata dal coevo *Dialogo pastorale al Presepio di nostro Signore* di Giovanni Francesco Anerio (stampato sempre a Roma da Simone Verovio nell'anno 1600), nel quale, sotto le parti vocali compaiono anche le intavolature nel cembalo e nel liuto (figura 5).

The image displays a page from a 1600 musical score. It features two columns of music. The left column contains vocal staves with lyrics in Italian, such as 'ell'apparir del sempiterno sole' and 'Che'a meza notte'. Below the vocal lines are staves for keyboard and lute tablature, indicated by numbers 1-7. The right column also contains vocal staves with lyrics and corresponding keyboard/lute tablatures. The notation includes various musical symbols like clefs, notes, rests, and ornaments.

Fig. 5 Giovanni Francesco Anerio: *Dialogo pastorale al Presepio di nostro Signore* n. 1 nell'apparir del sempiterno sole (S. Verovio, Roma 1600).

L'uso e la presenza di questi strumenti per la musica della congregazione dei Filippini è certamente documentabile: sappiamo che la Chiesa Nuova era provvista di un *organo grande* più volte restaurato e riposizionato all'interno dell'edificio fin dal 1586; altri documenti riferiscono inoltre di un secondo strumento un *organo piccolo* presumibilmente positivo, che veniva impiegato per la musica eseguita durante i sermoni, e talvolta in *alternatim* con l'organo grande per l'esecuzione di musica a doppio coro. Esistono inoltre fonti a partire dal 1602 che testimoniano la manutenzione (e quindi la presenza) di almeno un clavicembalo in uso alla Congregazione dei filippini; a questo strumento nel corso del XVII secolo se ne sarebbero aggiunti altri, ma quello che è importante è la documentata presenza di strumenti da tasto utilizzabili per realizzare un basso continuo o seguente, per cantare come si diceva anticamente "nell'organo" o "nel cembalo" fin dagli anni della pubblicazione e dell'utilizzo del *Tempio* nell'ambito delle attività della Congregazione<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. G. ANCINA, *Op. cit.*, libro-parte di primo soprano, *All'Ill. ma et Eccell. Ma S.ra D. Geronima Colonna duchessa di Monteleone*. Roma, N. Mutij 1599.

<sup>26</sup> Cfr. ARNALDO MORELLI, *Il tempio armonico* Volume 27 di *Analecta Musicologica*, Deutsches Historisches Institut in Roma Musikgeschichtliche Abteilung, Böhlau Verlag, 1991, organi, cimbali e altri istromenti, pag.99-105.

Altra indicazione importante riguarda la copiosa presenza di laudi che si rifanno allo stile popolare della *villanella alla napoletana*: in questo tipo di composizione, spesso si trovano successioni di triadi allo stato fondamentale, ossia serie di quinte parallele giustificate come procedimenti popolari “facili”<sup>27</sup>.

L’Ancina non solo è perfettamente consapevole delle frequenti quinte parallele presenti in questi brani, ma le giustifica classificando *ariose* le laudi incriminate. In altre parole la netta prevalenza della voce più acuta rispetto alle altre parti, rende accettabili le quinte come una sorta di grossolano accompagnamento al canto. Leggiamo infatti:

«In alcune laudi, specialmente d’arie Napolitane si troveranno tal volta delle quinte, che nell’altre composizioni scelte, et più gravi biasimar si sogliono: ma nell’ariose, come più popolari et comuni si passano senza scropolo, come si vede ad esempio nella laude, *Quando rimiro il Ciel, cinto di lume*: et in alcune altre simili.<sup>28</sup>»

The image shows a musical score for three voices: Primo Soprano, Secondo Soprano, and Basso. The music is written in treble clef for the sopranos and bass clef for the bass. The time signature is common time (C). The lyrics are: "Quan-do ri-mi-ro'l Ciel cin-to di lu-me,". The score illustrates the presence of parallel fifths in the vocal lines, which is a characteristic of the style discussed in the text.

Esempio 1<sup>29</sup>.

L’inizio della lauda citata (*esempio 1*) mostra chiaramente ciò di cui stiamo parlando. È interessante notare come l’Ancina si preoccupi di prevenire le eventuali perplessità dei detrattori, anticipando e argomentando le apparenti “pecche” riscontrabili, soprattutto in considerazione del fatto che la *villanella alla napoletana* era certamente un genere molto conosciuto e pubblicato, e, dal punto di vista commerciale fortunato dato che molti noti compositori dell’epoca, da Luca Marenzio a Sigismondo d’India se ne occuparono.

Nei *Brevi ricordi* si continua sottolineando la non sempre immediata adattabilità dei testi delle varie strofe alla musica della prima, ma tutto sommato l’Ancina conclude che

«à buoni et esperti cantori poco disturbo o nissuno potrà apportare, à novi et inesperti non sarà difficile l’addestrarsi in accomodarvi ben tosto le parole.»

Altra questione riguarda le laudi con un elevato numero di strofe: anche qui Ancina vuol chiarire che non è indispensabile eseguirle *tutte*, anzi l’esecuzione integrale potrebbe recar noia agli esecutori e agli ascoltatori. Il gran numero di strofe viene quindi proposto per una selezione da adattare alle circostanze. Giovanale suggerisce che

<sup>27</sup> Cfr. RENATO DIONISI, BRUNO ZANOLINI, *La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento*, Milano, Suvini Zerboni 1996, pag.162.

<sup>28</sup> Cfr. G. ANCINA, *Op. cit.*, libro-parte di basso, *Brevi ricordi ai medesimi* Roma, N. Mutij 1599.

<sup>29</sup> Tutti gli esempi musicali dal *Tempio Armonico* sono trascritti in edizione moderna a cura di MARCO CROCI. Fonte: *Tempio Armonico della Beatissima Vergine N. S. fabricatole per opra del R. P. Giovanale Ancina A. P. della congreg. Dell’Oratorio. Stampata in Roma da Nicolò Mutij 1599.*

«[...] basterà cantarne 3 ò 4 ò 5 al più per non attediar sé medesimo et gli altri insieme. [...] io per me direi che meno di 3 stanze cantar non si dovrebbero per gustarne, ma più di 5 poi per non eccedere, per non istomacharsi.»

## I “luoghi” del Tempio, Ferrara e il Tevere.

Dopo aver fin qui trattato della genesi dell’Opera, ed esserci addentrati negli scritti introduttivi, pare utile dare un minimo di coordinate in merito agli argomenti trattati nel *Tempio*.

Le tematiche sono essenzialmente tre: la *prima* e più ricca almeno dal punto di vista quantitativo è ovviamente legata al culto mariano. La maggior parte delle laudi infatti, reca dediche o ad una ricorrenza specifica legata alla Madonna, o a un preciso luogo di culto romano o d’altra località. In generale i riferimenti sono a luoghi legati a Roma, a Napoli e dintorni (città molto vicina alla congregazione dei filippini), a Firenze (città natale di S. Filippo), a Fossano in Piemonte (città natale di Giovenale).

Alcuni dei luoghi citati sono oggi spariti o conosciuti con altro nome: ad esempio ci si riferisce al *Panttheon* di Roma con l’antico nome di *S. Maria della Rotonda*; altrove si citano luoghi come *San Matteo di Merulana*, vetusto luogo di culto distrutto dalle armate napoleoniche che custodiva l’icona di S. Maria del Soccorso; o anche *S. Maria del Sole* chiesa romana ricavata in epoca medievale all’interno del *tempio di Ercole vincitore*, che venne sconsacrata alla fine del XIX secolo, quando si operò per riportare l’antico edificio romano al suo aspetto originario.



*La chiesa di S. Maria del Sole (tempio di Ercole vincitore) in una stampa del XVIII secolo*

La *seconda* tematica trattata si collega ad un importante avvenimento storico verificatosi nella primavera del 1598: la *presa di possesso* di Ferrara da parte di Papa Clemente VIII. Alfonso II d’Este, duca di Ferrara morì nell’ottobre del 1597 senza figli. Consapevole che, in mancanza di eredi diretti una bolla di Pio V del 1567 prevedeva il ritorno di Ferrara allo Stato Pontificio, Alfonso tentò di aggirare il problema indicando come suo successore il cugino Cesare. Egli fu riconosciuto ufficialmente dall’Imperatore Rodolfo II, ma non dal Papa, il quale, dopo aver mandato trentamila uomini nella vicina Faenza, si recò di persona a Ferrara per prenderne possesso<sup>30</sup>. Clemente VIII partì da Roma intorno al 10 di aprile del 1598, fermandosi qualche giorno lungo la strada presso il Santuario di Loreto (dove arrivò il 25 aprile), per tornare a Roma l’11 dicembre.

---

<sup>30</sup> Cfr. ELIO DURANTE, ANNA MARTELOTTI. *Cronistoria del Concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d’Este*. Firenze, S. P. E. S., 1989, pag. 92 e segg. E 200 e segg.

106 Primo Soprano. 3. voci. D. Remigio.  
**AS MARIA DI LORETO PER IL RASSAGGIO DI N.S.**  
**PAPA CLEMENTE VIII.** Da Roma à Ferrara li 15. d'Aprile 1598.



Primo Soprano. 3. voci. D. Montagna. 207  
**ALLA MESSIMA**  
**PER IL FELICE RITORNO DI S. BEATITVDINE**  
 Da Ferrara, & Bologna à Roma, li xi. di Dicembre. 1598.



G. Ancina, *Tempio Armonico*, foglio 206-207.

L'interesse da parte di Giovenale Ancina per queste vicende non strettamente religiose è probabilmente dovuto al fatto che Clemente VIII, al secolo *Ippolito Aldobrandini* (1536-1635) salito al soglio pontificio nel 1592, fu molto legato alla congregazione dell'Oratorio, ed in particolare al Santo fondatore. Filippo infatti gli fu padre spirituale, e fu probabilmente lui ad indurlo all'ordinazione sacerdotale sulla soglia dei quarant'anni, che gli consentì una rapida carriera ecclesiastica con la nomina cardinalizia arrivata di lì a poco, e la successiva elezione al soglio pontificio.

Primo Soprano. 3. voci. Gio: Maria Nanino. 213  
**ALLA MADONNA SANTISSIMA DELL' ORATORIO**  
**In Vallicella per la smisurata, & prodigiosa Inondatione del Tevere**  
**successa puntualmente in tempo del Sacro Natale del Sig<sup>re</sup>. 1598.**



Il ritorno a Roma di Clemente nel dicembre del '98 sembra collegarsi al *terzo tema* della raccolta: la grande inondazione del Tevere del 24 dicembre, la *smisurata, et prodigiosa inondatione del Tevere successa puntualmente in tempo del Sacro Natale del Signore*. È ad oggi l'alluvione più imponente mai registrata a Roma, che lasciò tra l'altro segno del suo passaggio distruggendo il già allora antico *Ponte Emilo*, da allora chiamato *Ponte rotto*, i cui ruderi sono ancora oggi visibili.



Il "ponte rotto" in un disegno di J. Asselyn (1635 circa)

Se per ciò che riguarda luoghi e festività mariane, le laudi sono numerose ma anche molto brevi dato che in maggior parte si rifanno al modello di breve componimento musicale con un numero di stanze poetiche variabile, abbiamo di contro un maggior contenuto musicale per quanto concerne *la presa di Ferrara e l'inondazione del Tevere*.

Su queste due ultime tematiche le laudi vengono infatti sviluppate maggiormente dal punto di vista musicale, diventando brani musicalmente pluripartiti dando ad ogni stanza singola attenzione; primeggiano qui i nomi di Giovanni Maria Nanino e Giovanni Francesco Anerio che, in riferimento all'inondazione del Tevere offre una lauda suddivisa in ben dodici parti. Dal punto di vista testuale la *Gran risposta tremenda della Beatissima Vergine ma consolatoria poi nel fine* [nn 123-134] di Anerio impiega una metrica non particolarmente consueta: la lauda è composta da dodici tristici in endecasillabi sdruciolati, ovvero versi apparentemente più lunghi che terminano però con una parola *proparossitona* cioè con accento che cade sulla terzultima sillaba. Riportiamo di seguito le prime due stanze:

Di che t'ammiri stolto, il cor ti tremola,  
Perché'l Tebro sì fier largo diffondasi  
Se Rom'anchor de gravi colpe inondasi?

Due grandi abissi, e trahe l'un l'altro, e invocalo,  
L'un de peccati, e d'ira l'altro agrissima,  
Però che l'inondanza è copiosissima.

Esercizio di stile molto più vicino al primo Barocco che non al rinascimento, il verso sdruciolato sarà di lì a poco spesso utilizzato da nomi noti della poesia per musica, come Alessandro Striggio, Giovan Battista Marino, Gabriello Chiabrera.

## La musica.

Per ovvi motivi di spazio ci limiteremo a considerare alcuni esempi significativi del materiale musicale presente nel *Tempio*<sup>31</sup>. L'apertura della raccolta è intitolata *Dedicazione del nuovo Tempio Armonico Fabricato alla Beatissima Vergine Nostra Signora* [n. 1<sup>32</sup>]:

*Primo Soprano*  
Gl'ar - den - ti miei de - si - ri Che trag - gon

*Secondo Soprano*  
Gl'ar - den - ti miei de - si - ri Che trag - gon dal mio cor fiam -

*Basso*  
Gl'ar - den - ti miei de - si - ri Che trag - gon dal mio cor \_\_\_\_\_

5  
dal mio cor fiam - m'e so - spi - ri Sen - ti Ver - gin dal Ciel so - a - v'e  
m'e so - spi - - - - ri Sen - ti Ver - gin dal Ciel so - a - v'e pi -  
- fiam - m'e so - spi - - - ri Sen - ti Ver - gin dal Ciel so - a - - v'e

11  
1 2  
pi - a Dol - ce spe - ran - za mi - a [dol - ce spe - ran - za mi - a.] Sen a.  
- a Dol - ce spe - ran - za mi - a [dol - ce spe - ran - mi - a.] Sen a.  
pi - a Dol - ce spe - ran - za mi - a [dol - ce spe - ran - za mi - a.] Sen a.

Gradisci 'l novo TEMPIO  
Benché opra sia di servo indegno, ed empio  
Et ei sia terra, e Tu del Ciel Regina  
Poi ch'hor humil t'inchina.

Chi sà se di mill'una,  
Di quelle, che ria colpa al sol'imbruna,  
Movesse a contemplar il tuo bel viso  
Gioia del Paradiso?

Le tue sacrate lodi  
Ascolta, che temprate in varij modi  
Cantando offri'al tuo Nom!, e al suon de l'aura  
L'Anima mia restaura.

<sup>31</sup> Tutte le trascrizioni integrali o parziali proposte nel corso dell'articolo sono a cura di Marco Croci; la numerazione delle laudi è posta tra parentesi quadre non essendo indicata nell'Originale.

<sup>32</sup> La numerazione delle laudi viene indicata in parentesi quadra in quanto non presente nell'originale.

Il brano è prevalentemente omoritmico, con un piccolo spunto imitativo in corrispondenza del secondo verso; si presenta in *protus* trasposto, impostazione modale frequente nella raccolta. Nell'edizione originaria di questa lauda non viene indicato l'autore, nemmeno con la dicitura *d'incerto* utilizzata negli altri casi di "anonimato". Ciò ha indotto coloro che si sono accostati in passato alla raccolta ad annoverarla tra i brani appunto di paternità sconosciuta<sup>33</sup>. La trascrizione integrale del lavoro ha messo in luce che in questo caso si è utilizzata la musica di *Vespasiano Roccia*, che compare circa a metà della raccolta [n. 80] nel brano *Da gli aspri tuoi martiri*, dedicata a *S. Maria di Monte Calvario*:

*Primo Soprano*  
Da gli aspri tuoi mar-ti - ri S'ac-cen - don nel mio cor fiamm'

*Secondo Soprano*  
Da gli aspri tuoi mar-ti - ri S'ac-cen-don nel mio cor fiamm' e so - spi -

*Basso*  
Da gli aspri tuoi mar-ti - ri S'ac-cen - don nel mio cor \_\_\_\_\_ fiamm' e so -

6  
e so-spi - ri, Ond' io bra - mo mo - rir d'a - cer - ba mor - te

- - - ri, Ond' io bra - mo mo - rir d'a - cer - ba mor - - te

spi - - - ri, Ond' io bra - mo mo - rir d'a - cer - - - ba mor - te

12  
Per più be - a - ta sor - te [Per-più be - a - - - ta sor - te] Ond' te.

Per più be - a - ta sor - te [Per-più be - a - ta sor - - - te] Ond' te.

Per più be - a - ta sor - te [Per-più be - a - ta sor te] Ond' te.

<sup>33</sup> Cfr. P. DAMILANO, *Op. Cit., Elenco degli Autori delle musiche contenute nel Tempio Armonico, e delle singole composizioni*, pag. 108.

Dopo sei laudi introduttive si presenta una interessante gruppo di brani da utilizzarsi nelle maggiori festività mariane. La particolarità di questa serie sta nel fatto che l'Ancina ha ordinato le varie laudi secondo una sorta di *ethos dei modi* "pratico", quasi ad imitazione di ciò che si può trovare in teoria nella trattatistica del tempo<sup>34</sup>.

1<sup>o</sup> Soprano. 2<sup>a</sup> g. voci. Don Remigia. 1<sup>o</sup> Tuono. 7

**BREVE RITRATTO**  
**DELLE SETTE FESTE SOLENNI DELLA B. VERGINE,**  
**CHE SONO LE SEVENTI PER ORDINE.**

1 Concettione. 4 Annunciazione.  
 2 Natiuità. 5 Visitatione. 7 Et Assunzione.  
 3 Presentazione. 6 Purificatione.

**Tutte fatte in diuersi Tuoni sin'all'Epilogo d'esse, & con distinto numero di stanze proportionato à ciascuna.**

**PER L'IMMACOLATA CONCETTIONE.**

**D** 

**I Regia stirpe Hebre a, Manó dicol-**

Dal punto di vista modale, la maggior parte dei brani impiegano il *protus*, con finalis sul re, o più spesso trasposto al sol; ciò ovviamente non deve stupire, e rientra nella casistica dell'epoca: il modo *dorico* che qualche anno prima Torquato Tasso definiva «magnifico costante e grave sopra tutti gli altri»<sup>35</sup>. Gli altri modi sono comunque utilizzati anche se in minor misura: da una visione globale della raccolta si può constatare che sono piuttosto rare le laudi musicate nel *tritus*, nel modo di fa (modo lidio). I due casi più rappresentativi ad esclusione di quelli della serie sopra citata, sono *Abi pargoletto infante in cui m'affido* di un non meglio identificato *Arnoldo Fiamengo* [n. 76], e *Ond'è che l'aureo crine* di Francisco Soto: questi pezzi hanno in comune una certa dolcezza del tessuto polifonico. Il Brano di Arnoldo Fiamengo, è inoltre uno dei non moltissimi senza ripetizioni scritte, in tempo tagliato e con una sola stanza oltre a quella posta in musica; sono evidenti le ternarietà interne strettamente connesse con l'accentuazione testuale.

<sup>34</sup> Si pensi ad esempio alla descrizione dei modi che fa Gioseffo Zarlino nella quarta parte delle *Istituzioni harmoniche*, o alla trattazione di Giovan Maria Artusi nella seconda parte delle *Imperfezioni della moderna musica*.

<sup>35</sup> Cf. TORQUATO TASSO, *La Cavaletta, ovvero de la poesia toscana*, in T. Tasso *Dialoghi*. Firenze, Sansoni 1958, vol. II pag. 667-668.

## [LXXVI. Ahi pargoletto infante, in cui m'assiso]

Arnoldo Fiamengo

Primo Soprano

Secondo Soprano

Basso

Ahi par - go - let-to\_in-fan - te in cui m'as-si - sol! Io mi sen - to mo-

Ahi par - go - let-to\_in-fan - te in cui m'as-si - sol! Io mi sen - to mo-

Ahi par - go - let-to\_in-fan - te in cui m'as-si - sol! Io mi sen - to mo-

5

ri - re, Men - tre veg - go fe - ri - re Le te - ne-re tue mem-bra,e il lat - te

ri - re Men - tre veg - go fe - ri - re Le te - ne-re tue mem-bra,e il lat-te mi -

ri - re, Men - tre veg - go fe - ri - re Le te - ne-re tue mem-bra,e il lat -

9

mi - o Mi - sto col san-gue tuo ver - sar - mi un ri - - - o.

o Mi - sto col san-gue tuo ver - sar-mi\_un ri - - - o.

mi - o Mi - sto col san-gue tuo ver - sar-mi\_un ri - - - o.

Un altro caso di tritus di fa *Mentre ch'io servo a voi, Vergine bella* di Rinaldo Melli [n. 97] nella parte conclusiva presenta una sorta di *ricercare* costruito sopra la scala discendente, affidata in un primo momento alla voce più grave, ed infine a quella più acuta:

## [XCVII. Mentre ch'io servo à voi, VERGINE bella]

Rinaldo Meli

Primo Soprano

Men - tre ch'io ser-vo\_a voi VER - GINE bel - la,

Secondo Soprano

Men - tre ch'io ser-vo\_a voi VER - GINE bel - - - la,

Basso

Men - tre ch'io ser-vo\_a voi VER - GINE bel - - - la,

6

Vi - ve que-st'al-ma\_un sì tran - quil - lo sta - - - to C'huo - mo non son chi\_è

Vi - ve que-st'al-ma\_un sì tran-quil-lo sta - to C'huo - mo non son [Ch'huo -

8

Vi - ve que - st'al-ma\_un sì tran - quil - lo sta - to, C'huo - mo non

11

più \_\_\_\_\_ di me \_\_\_\_\_ be - a - - to, [C'huo -

mo non son] chi\_è più \_\_\_\_\_ be - a - - - - - to, C'huo -

son chi\_è più di me be - a - - - to C'huo -

16

mo non son chi\_è più di me be - a - - - to.]

mo non son chi\_è più \_\_\_\_\_ di me be - a - - - to.

mo non son, [C'huo - mo non son,] chi\_è più \_\_\_\_\_ di me \_\_\_\_\_ be - a - - - to.

Occasionalmente è possibile trovare stilemi particolari: nella lauda *Ogni giorno m'è notte in cui non veggio* [n. 59] l'autore (*Abate Pitigliano*) impiega uno stile affine alla *villanella alla napoletana*, con le consuete serie di parallelismi delle parti vocali che si muovono per terze e quinte; in prossimità della seconda cadenza significativa (ovvero alla fine del secondo verso) possiamo rilevare l'impiego dell'arcaica cadenza di *doppia sensibile*, presumibilmente utilizzata -in questo caso- al fine di evitare la formazione del tritono tra le due voci inferiori:

[L.IX. Ogni giorno m'è notte, in cui non veggio] Abbate Pitigliano

*Primo Soprano*  
 O - gni gior - no m'è not - te in cui non veg - gio Ri - splen - der

*Secondo Soprano*  
 O - gni gior - no m'è not - te in cui non veg - gio Ri - splen - der

*Basso*  
 O - gni gior - no m'è not - te in cui non veg - gio Ri - splen - der

6  
 del mio Sol — vi-vent'un rag - - gio, On-de vi - - ta ne vien, [On-de  
*doppia sensibile*  
 del mio Sol — vi-vent'un rag - - gio, On-de vi - - ta ne vien,  
 del mio Sol — vi-vent'un rag - - gio, On-de vi - - ta ne vien,

Se nel caso precedente le alterazioni vengono impiegate apparentemente per *necessità* (anche se altrove sia nella silloge di Ancina che nella musica coeva il tritono all'interno di successioni di terze e seste in fase cadenzale è assolutamente lecito), possiamo vedere nel prossimo caso, *Mentre lo sposo mio dorm'e riposa* di *Incerto* [65], un non frequentissimo esempio di evoluzione della cadenza frigia, in considerazione del momento storico. Il ritardo 7-6 tipico di tale meccanismo cadenzale viene modificato alterando *per pulchritudine* la risoluzione del ritardo; in tal modo si configura uno dei primi esempi conosciuti di accordo di *sesta eccedente*, affine a quello che viene comunemente denominato *sesta italiana*:

[L.XV. Mentre lo sposo mio dorm'e riposa] d'Incerto

*Primo Soprano*  
 Men - tre lo spo - so mio — dorm' e ri - po - sa Nel son - no

*Secondo Soprano*  
 Men - tre lo spo - so mio — dorm' e ri - po - sa Nel son - no

*Basso*  
 Men - tre lo spo - so mio — dorm' e ri - po - sa Nel son - no

6  
 de la mor - te a - spra e pe - no - sa, Qui sot - to'l tron - co de —  
 de la mor - te a - spra e pe - no - sa, Qui sot - to'l tron - co de —  
 de la mor - te a - spra e pe - no - sa, Qui sot - to'l tron - co de —  
 7 6# 3# ecc...

L'uso del cromatismo dà luogo ad altri effetti suggestivi, come nella lauda *Con dolor fiero e forte* (“*Compassione alla Madre Santissima, a piè della Croce nel Monte Calvario* n. 86) di Benedetto Narducci: nella parte introduttiva possiamo constatare l'uso di accordi di terza maggiore e sesta minore. L'effetto che si ottiene è enarmonicamente affine ad una triade di quinta eccedente particolarmente “dura” all'ascolto in considerazione delle accordature

mesotoniche degli strumenti da tasto in uso in questo momento storico, previsti (come abbiamo visto) da Ancina per la realizzazione del basso seguente<sup>36</sup>:

[LXXXVI. Con dolor fiero, e forte] Benedetto Narducci

Primo Soprano  
 Secondo Soprano  
 Basso

Con do-lor fie-ro, e for-te Ven-ga l'hor-ri-da mor -  
 Con do-lor fie-ro, e for-te Ven-ga l'hor-ri-da mor -

Nell'esempio sopra riportato risulta evidente l'intendimento retorico, la stretta relazione presente tra il testo che si riferisce ai dolori di Cristo nella Passione e la durezza armonica utilizzata per esprimerli al meglio. Il cromatismo è anche alla base del materiale imitativo impiegato da *Francesco Martini Fiamengo* in *Mentre più coce in su'l meriggio ardente* [n. 137]: in questa lauda il soggetto cromatico esposto dalla voce più grave viene ripreso all'ottava superiore dalle due voci acute:

95  
 8  
 101  
 8

In su'l me-rig-gio ar-den -  
 Men - tre più co - ce,  
 Men - tre più co - ce in  
 ce in su'l me-rig-gio ar-den - te, in su'l me-rig-gio ar -  
 tre più co - cen] in su'l me-rig-gio ar -

Osservando questo esempio notiamo che il soprano primo realizza la sua entrata con il secondo emistichio del verso, dando luogo ad un breve episodio di *omoiiosi*, la figura retorica che sottolinea la sovrapposizione di voci che dicono cose diverse<sup>37</sup>; la prima parte del verso viene comunque proposta in un secondo momento, quando nella linea melodica compare il soggetto cromatico. Nell'esempio seguente (che riportiamo integralmente) abbiamo invece una situazione diversa: nella parte di soprano primo viene interamente tralasciato un intero verso, affidato alle due voci sottostanti. Questo caso unico nel *Tempio*, riscontrabile tuttavia nella letteratura

<sup>36</sup> In merito alle implicazioni del temperamento mesotonico con le “durezze” dell’armonia cfr: MARCO CROCI *Accordatura e Temperamento: due aspetti di fondamentale rilievo nell’esecuzione di musica corale* (la scoperta della “terza giusta”: Temperamento mesotonico). La Cartellina n. 192, Milano, Edizioni Musicali europee 2010, pag. 31-36.

<sup>37</sup> Cfr SILVANO PERLINI, *elementi di retorica musicale*, Ricordi, 2002 pag 57.

madrigalistica tipica della *seconda prattica* trova realizzazione nel brano *O donna gloriosa* [n. 95] di Cristoforo Montemayor:

[XCV. O Donna gloriosa] Cristoforo Montemayor

del tuo Fi-glio spo - - - sa, Lat - ta-ro'l tuo fat - to - re  
le O del tuo Fi-glio spo - sa, Le cui sa-cre mam - mel - le Lat - ta-ro'l tuo fat - to - re  
le O del tuo fi-glio spo - sa Le cui sa-cre mam - mel - le Lat - ta-ro'l tuo fat - to - re Che  
Che ti cre - ò con in - fi - ni-to, a mo - re. O del tuo re.  
Che ti cre - ò con in - - - fi - ni-to, a - mo - re O re.  
ti cre - ò con in - fi - ni - - - - to, a - mo - re. O del tuo re.

L'esempio di Montemayor sopracitato è anche l'unico della silloge di Ancina ad esser destinato sostanzialmente ad un *terzetto grave*, costituito da voci maschili sostanzialmente di egual estensione. Nelle altre laudi le due voci acute sono generalmente ben distinte rispetto alla parte con funzione di *basso*; l'impasto vocale ci restituisce un colore scuro che caratterizza la sonorità della lauda proposta.

Nei prossimi due esempi, l'uso della pausa è interpretabile con due differenti significati retorici: nel brano *Ove vai donna santa?* di Soto de Langa [n. 94] la pausa strettamente connessa con l'*interrogatio* testuale<sup>38</sup>; viene ad assumere un significato di *tnesi*, ovvero una sorta di interpunzione musicale<sup>39</sup>, con la duplice funzione di sottolineare la costruzione dialogica del brano, enfatizzando la domanda con la separazione dalla risposta.

<sup>38</sup> Sebbene il repertorio redatto nel *Tempio* sia quasi interamente strofico, nel quale, come ci suggerisce lo stesso Ancina i testi vanno adattati con *poco o nessuno disturbo* in questa lauda abbiamo l'*interrogatio* reiterata anche nella stanza successiva (Ond'è tanta ricchezza?).

<sup>39</sup> Cfr S. PERLINI, *Op. cit.* pag 68.

## [XCIV. Ove vai Donna santa?]

Francisco Soto

Primo Soprano

Secondo Soprano

Basso

O - ve vai Don - na san - ta? Va-do\_a l'Em - pi - reo Cie - lo

O - ve vai Don - na san - ta? Va-do\_a l'Em - pi - reo Cie - lo

O - ve vai Don - na san - ta? Va-do\_a l'Em - pi - reo Cie - lo

L'uso espressivo più comune ed efficace della pausa rimane tuttavia legato alla figura retorica della *suspiratio*: in questa situazione, la pausa accentua i sospiri evocati dal testo come «affetti di un animo sofferente<sup>40</sup>». Tale stilema è applicato nel brano anonimo *Alti sospir che m'uscite dal petto*:

[XCVIII. Alti sospir, che m'uscite dal petto]

d'Incerto

Primo Soprano

Secondo Soprano

Basso

Al - ti so - spir, [so - spir] che m'u - sci - te dal pet - to,

Al - ti so - spir, [so - spir] che m'u - sci - te dal pet - to,

Al - ti so - spir, [so - spir,] [so - spir] che m'u - sci - te dal pet - to,

Un altro dettaglio interessante è ravvisabile nell'anonimo *Cortese invito di Christo N. S. al giardino spirituale della Madonna Santissima* [n. 101]. In corrispondenza delle parole *Lucente più che'l Sol* tutte le voci vengono portate a cantare Gsolreut, il *sol* appunto:

11

1.

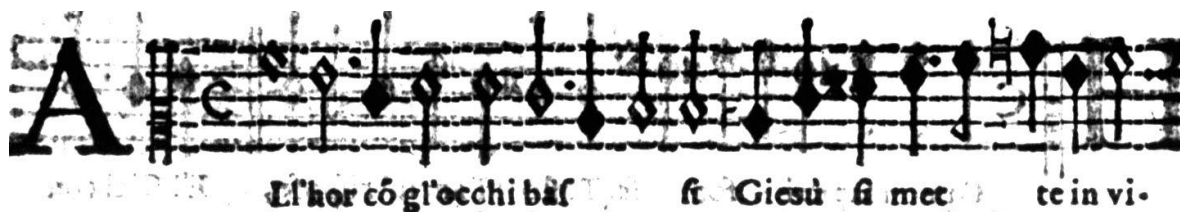
A] Lu - cen - te più, [Lu - cen - te più] che'l Sol, cor - te - se\_e pi - a. Lu - cen - te

A] Lu - cen - te più che'l Sol cor - te - se\_e pi - a. Lu

A] Lu - cen - te più che'l Sol cor - te - se\_e pi - a.

<sup>40</sup> Cfr, FERRUCCIO CIVRA, *Musica poetica*, Torino UTET 1991, pag. 184.

Un ultimo particolare curioso compare in due laudi del tempio riguardo il modo di indicare il *bequadro*: è molto probabile che sia la prima volta che questo simbolo venga utilizzato nella musica *prattica* nella sua rappresentazione tuttora in uso.



Dorizio Isorelli [94] *All'hor con gli occhi bassi* (Pia querela della Madre Santissima Per il Salvatore smarrito in Jerusalem, et poi ritrovato nel Tempio. Ultima parte, Canto secondo)



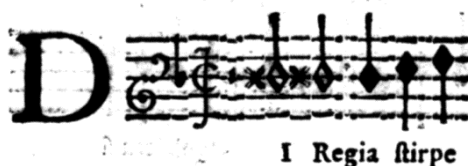
Giovenale Ancina [157] *Se dal freddo Aquilon s'apre ogni male*  
(Alla divotissima Madonna de' Campi di Fossano. Canto secondo)

Nella trattatistica già ci aveva pensato quantomeno Gioseffo Zarlino, che nelle sue *Istitutioni Harmoniche* dedica un breve capitolo della terza parte alla trattazione delle tre alterazioni diesis, bemolle e bequadro, e quest'ultimo viene indicato (almeno nel titolo del capitolo) con un simbolo molto simile al moderno.

Per tutto il Cinquecento e per buona parte del Seicento, tuttavia, il *bequadro* viene solitamente indicato con la grafia del *diesis* di seguito riportata:



ovvero quel segno grafico che alza di mezzo tono il *be molle* in chiave o una nota in precedenza bemollizzata; nello stesso *Tempio* si utilizza questo sistema in tutti gli altri casi. Riportiamo di seguito alcuni esempi tratti da opere di vari autori, pubblicate tra XVI e XVII secolo:



*Il Tempio Armonico 1599* [Don Remigio] "di regia stirpe Hebraea soprano secondo

glosa uita doglosa uita vi - ta do-glio - sa vi - ta.

Annibale Zoilo, *Libro secondo de madrigali a 4 e 5 voci* (1563) *Al mio dolce aere toscano*

tibi quid faciam tibi ti - bi, [quid fa - ci-am]

Sigismondo d'India, *Liber primus motectorum quatuor vocibus* (1627) *O Rex meus*

Yrie Kyr e cleison Ky - ri e, ky - ri - e e - le - i - son,

Sisto Reina *Armonia Ecclesiastica* (1653) *letanie della beata Vergine*

Nel Tempio troviamo addirittura un caso estremo: l'uso del bequadro scritto come diesis per annullare un altro diesis. Osservando la linea del basso dei *Volgi pietosa i lumi* [120], quinta parte della serie di laudi *Alla Madonna Santissima dell' Oratorio di Vallicella, per la smisurata, et prodigiosa inondatione del Tevere successa puntualmente in tempo del Sacro Natale del Sig.re 1598* di Giovanni Belardino Nanino (Fratello Giovanni Maria che ha composto le altre sezioni)

Olgi pietosa i lumi, Priach'intutto si strugga,e

possiamo vedere che il fa diesis in corrispondenza delle parole *tutto si strugga* andrebbe, se interpretato come diesis a generare un intervallo di seconda eccedente discendente, proibitissimo dalle regole del contrappunto. L'interpretazione è quindi quella di annullamento del diesis precedente:

mi Priach'in tutto si strugga\_e si con - su -  
- - mi, Priach'in tutto si strug - - - ga\_e si con - su -  
- - - - Priach'in tutto si strug - - - ga\_e si con - su -

La prassi di utilizzare un simbolo per l'altro, seppur non approvata è testimoniata dallo stesso Zarlino che infatti scrive:

«[...] percioche i Moderni [...] pongono la cifra \* in luogo del  $\sharp$  ancora che tal cosa si faccia contra ogni douere: conciosiache si douerebbe usare la propria cifra della cosa, che vogliono intendere, et non un altro segno forestiero: quantunque questo importi poco:

percioche hormai ogn'un conosce, qual chorda si hà da usare [...]. Ma in vero io lodarei molto, che si usasse il segno proprio<sup>41</sup>.»

Quale può essere dunque la ragione dell'uso di un simbolo in luogo di un altro? Nelle laudi del *Tempio* come si è detto in tutti gli altri casi si ha l'utilizzo "improprio" del simbolo del diesis: tuttavia in due brani viene impiegato il simbolo corretto, tra l'altro, in entrambi come alterazione *di rammento*, non strettamente necessaria; ciò permette forse di formulare delle ipotesi. La ragione in apparenza più probabile è che con il sistema di stampa a caratteri mobili in uso tra il XVI e i primi anni del XVIII secolo, il bequadro stampato nella sua forma veniva ad assomigliare ad una nota del valore di breve, con la quale poteva accidentalmente essere confuso :



È quindi ragionevole pensare che gli stampatori ed i compositori utilizzassero preferibilmente l'inequivocabile simbolo del diesis anche in luogo del bequadro, tanto più che fino a Seicento inoltrato in un certo senso in due simboli avevano la medesima funzione, cioè quella di *alzare* di semitono, e in virtù delle teorie modali in uso per tutto il Seicento (anche se a un certo punto proiettate verso la tonalità), l'uso delle alterazioni nell'ambito della *musica ficta* era ridotto allo stretto necessario. Bisogna attendere l'avvento della tonalità e le prime stampe con lastre incise per avere una netta differenza tra diesis e bemolle consolidata anche nella pratica, come dimostra l'esempio seguente, dalla II sonata dell'op. V di Arcangelo Corelli nell'edizione originale di Gasparo Pietra Santa databile circa all'anno 1700: diesis, bemolli e bequadri hanno definitivamente assunto le loro forme.



Pur nella sua apparente semplicità, Il *Tempio armonico* può quindi dare luogo alle più diverse riflessioni; si rimane colpiti dalla imponente mole della raccolta, e ancor di più pensando al progetto originario che prevedeva in un secondo momento repertori a più di tre voci, e non ci si può far a meno di domandare come ci sarebbe apparso l'assetto dell'intero repertorio con queste aggiunte successive. Nel *tempio* possiamo certamente ritrovare preziose conferme sulla prassi esecutiva, interessanti spunti sullo studio della scrittura musicale, ed una panoramica sul contesto storico-culturale nel quale la silloge si colloca.

Marco Croci, revisione 20.4.2020

<sup>41</sup> Cfr. GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venezia, F. Senese 1561, pag. 170.



# SOMMARIO

Il Tempio Armonico di Giovenale Ancina - I luoghi, i personaggi, la musica. di <i>Marco Croci</i> .....	pag. 3
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------

