

Italia. Tserkovnaya muzyka: XVI v. [Italy - Sacred music: The Sixteenth century], in *Pravoslavnaia Enciklopedija*, Moskva, Tserkovno-nauchnyi tesentr "Pravoslavnaia entsiklopediya", vol. 28, 2012, 319-322 [transl. in Russian].

Italia – Musica sacra: Il Cinquecento

Sintetizzare in un breve spazio la storia della musica cristiana in Italia nel Cinquecento è impresa assai complessa per diversi motivi: a) la civiltà musicale europea dell'epoca ha un carattere fortemente internazionale, legato non solo alla circolazione del repertorio, ma anche ai movimenti migratori di compositori ed esecutori fra diverse aree; b) il periodo considerato ha una relativa omogeneità, ma è fortemente segnato dalla compresenza di elementi antichi o tradizionali (ad es. il canto piano, il canto fratto, le polifonie semplici) e nuovi (ad es. l'impiego di più cori, vocali e strumentali, e i primi sviluppi del concertato), che andrebbero inquadrati in un arco cronologico ben più ampio del XVI secolo; c) l'interazione, troppo spesso sottovalutata, fra la musica sacra e spirituale e la produzione profana e cerimoniale coeva rende difficile isolare i singoli àmbiti senza falsare il discorso.

Il secolo, apertosi all'insegna dello stile franco-fiammingo praticato dai musicisti della generazione di Josquin, vede esperimenti stilistici di vario genere: la persistente coltivazione del magistero contrappuntistico, ma anche l'esplorazione di scritture omoritmiche tali da assicurare l'intelligibilità del testo (come ad es. in De Albertis, Ruffo o Victoria); i "cori spezzati" in area norditaliana e poi le diverse declinazioni dell'idioma policorale; opere contraddistinte da una lettura del testo fortemente espressiva (come nei mottetti di Marenzio) accanto a sonorizzazioni austere e formulari della Parola sacra. Rimandando all'amplessima bibliografia esistente per le notizie riguardanti l'attività di singoli centri e istituzioni, la storia delle forme compositive, la vita e le opere dei compositori italiani o stranieri operanti in Italia (da Costanzo Festa [ca 1485/90-1545] a Andrea Gabrieli [?1532/33-1585], da Adrian Willaert [ca 1490-1562] a Cristóbal de Morales [c1500-1553], Francesco Corteccia [1502-1571], Jacob Arcadelt [?1507-1568], Cipriano de Rore [1515/16-1565], Giovanni Animuccia [ca 1520-1571], Tomás Luis de Victoria [ca 1548-1611], Luca Marenzio [1553/54-1599], ecc.), saranno considerati qui quattro aspetti particolarmente caratterizzanti: 1) il peculiare tessuto culturale-produttivo-cerimoniale dell'area italiana; 2) gli effetti dello sviluppo dell'editoria musicale; 3) il "fenomeno Palestrina"; 4) la fioritura della musica devozionale (lauda, madrigale spirituale, ecc.) nella seconda metà del secolo.

1. La Penisola italiana, frazionata nel Cinquecento in una molteplicità di Stati di varia natura ed estensione, a loro volta condizionati da sfere d'influenza straniere (Francia e Spagna, in particolare) e da un mutevole quadro di alleanze politico-militari, gode di una forse ineguagliabile ricchezza di poli musicali di prim'ordine. È sufficiente pensare a città come Venezia, Milano, Firenze, Napoli, Palermo, allo status particolare della Roma papale, a corti insediate in centri minori come quelle dei Gonzaga a Mantova o degli Estensi a Ferrara, a istituzioni come il Santuario della Santa Casa di Loreto, al fitto tessuto di abbazie, monasteri, case religiose. Gli studi recenti hanno mostrato come la vita musicale in città quali Venezia o Roma poggiasse, da una parte, su una rete di chiese e istituzioni in grado di mantenere (tramite precise strategie economico-finanziarie e organizzative) una cappella stabile, dall'altra sul contributo, non meno importante, di confraternite e altre realtà che pur non disponendo di cappelle proprie patrocinavano eventi musicali, anche ad altissimo livello, in specifiche occasioni (feste patronali, ricorrenze civiche, ecc.). La manodopera per questo network di produzione ed esecuzione (cantori, strumentisti, compositori, copisti, stampatori, costruttori di strumenti) era garantita fra l'altro da una notevole mobilità, e a volte da veri e propri flussi migratori – si pensi alla discesa in Italia di musicisti franco-fiamminghi, soprattutto nella prima metà del secolo, o alla speciale attrattiva internazionale della città di Roma, legata al sistema dei benefici e ai meccanismi propri del patronage ecclesiastico. Nel corso del Cinquecento, peraltro, si riscontra una crescente attenzione da parte delle autorità religiose al problema del reclutamento e della formazione dei cantori (ne consegue, ad es., la fondazione di scuole per i *pueri cantores*) e alla regolamentazione delle cappelle.

2. L'editoria musicale, nata a Venezia ai primi del Cinquecento, si sviluppa nel corso del secolo e condiziona non solo la circolazione del repertorio, ma la sua stessa produzione. Per la prima volta nella storia la musica sacra "ha un mercato". Questo induce, ad esempio, i compositori, specialmente nel secondo Cinquecento, a organizzare le proprie raccolte sacre destinate alla stampa in cicli legati alla scansione del calendario liturgico (come avviene di frequente con i mottetti, con titoli come *Motecta festorum totius anni* e simili); a proporre soluzioni sistematiche alle necessità tipiche di ogni cappella (ad es. cicli di Magnificat in tutti i toni); a colmare vuoti nel repertorio, coprendo generi in precedenza affidati al canto piano o a pratiche semi-improvvisative (musiche per la Settimana Santa, per l'ufficio, falsobordoni, litanie, ecc.); e in generale a pubblicare opere meno legate alle particolarità liturgiche o alle specifiche caratteristiche di organico della loro istituzione di appartenenza, e il più possibile adatte, o adattabili, ad altri contesti. L'analisi del rapporto fra repertorio attestato nelle edizioni e concrete pratiche liturgico-

musicali della singola chiesa o città va, pertanto, condotta con attenzione, confrontando le musiche pervenuteci a stampa con l'immenso, e spesso poco conosciuto, corpus manoscritto, nonché con le testimonianze storico-documentarie, letterarie, iconografiche disponibili. Un'applicazione sistematica di questi metodi di indagine alla musica sacra del Cinquecento italiano determinerà probabilmente, in futuro, un'ampia revisione delle categorie storiografiche cui siamo abituati, ad esempio riguardo a temi come la combinabilità di voci e strumenti, il ruolo dell'improvvisazione, l'inquadramento liturgico-cerimoniale del repertorio, ma anche il rapporto fra committenza e creatività individuale dei compositori, l'esperienza sonora dei diversi strati sociali, o l'interazione della musica con altri sistemi simbolici.

3. Dovendo scegliere, appare pressoché inevitabile considerare Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca 1525/26-1594) come il più rappresentativo autore nel panorama della musica sacra italiana del Cinquecento: certamente non solo per la sua recezione posteriore, ma per l'ampiezza, varietà e qualità della sua opera, per il prestigio di cui godette in vita, perché fu il primo compositore italiano di fama realmente internazionale, perché la sua carriera si svolse interamente a Roma e fu legata, concretamente e idealmente, alla Chiesa Cattolica nel cruciale periodo post-tridentino. Il "mito" di Palestrina è senza dubbio una costruzione posteriore, una sorta di "opera collettiva" realizzatasi nella cultura europea fra Seicento e Novecento: ma la recezione della musica di Palestrina è già straordinaria vivente l'autore e nei primi anni dopo la sua morte. Le raccolte a stampa con cui esordisce nel campo della messa (1554) e del mottetto (1563) hanno impatto e fortuna notevoli; nel 1575 è considerato "principalissimo Musico tra quanti ne sono al mondo"; nel 1592 riceve un tributo senza precedenti da parte di un gruppo di compositori norditaliani capitanato da Giovanni Matteo Asola (*Sacra, omnium solemnitatum psalmodia vespertina ... Ad celeberrimum ac prestantissimum in arte musica coriphaeum d. Jo. Petrum Aloysium Praenestinum*, Venezia, R. Amadino); e i toni del necrologio dedicatogli da Melchior Major vanno perfino al di là della retorica propria del genere ("... possiamo a buon diritto definirlo padre della musica, come Omero lo è della poesia..."; Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Cappella Sistina 245). Quali fattori, dunque, contribuiscono a spiegare l'unicità della sua figura? Innanzitutto, occorre osservare come l'inizio della carriera di Palestrina si collochi nel punto di svolta di un grande processo interculturale, cui si è già accennato. Nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento innumerevoli maestri franco-fiamminghi avevano portato in Italia il meglio della cultura musicale elaborata oltralpe; i musicisti stranieri iniziarono poi a trasmettere il loro sapere ad allievi italiani: e così probabilmente avvenne nel caso di Palestrina, che si ritiene abbia studiato a metà

degli anni Trenta con Robin Mallapert e Firmin Lebel presso la basilica di Santa Maria Maggiore. Intorno alla metà del secolo, alcuni dei più prestigiosi incarichi nelle istituzioni musicali romane furono assegnati per la prima volta a musicisti italiani: Palestrina, nominato maestro della Cappella Giulia nel 1551, fu tra questi. E mentre i compositori stranieri succedutisi nei decenni precedenti non si erano trattiene nella Città Eterna abbastanza da acquisire una posizione di predominio, Palestrina poté trascorrere l'intera carriera a Roma, occupando le cariche più prestigiose (fra cui i ruoli di maestro a San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore e al Seminario Romano, nonché di cantore e compositore pontificio) e sfruttando altre circostanze favorevoli. La sua maturità coincise con il periodo post-tridentino, un periodo in cui la Chiesa Cattolica fu particolarmente attenta a selezionare le espressioni artistiche che meglio veicolavano i suoi valori e la sua identità. Gli impulsi riformisti dati dal Concilio di Trento favorirono anche, seppur indirettamente, una domanda di rinnovamento e al contempo di istituzionalizzazione del repertorio musicale: fatto che, in combinazione con un abile sfruttamento delle possibilità offerte dall'editoria romana e veneziana, favorì la circolazione della musica di Palestrina anche molto lontano da Roma. Certo, tutti questi elementi contestuali non bastano a spiegare il "fenomeno Palestrina". Sebbene sia difficile ricostruire la sua personalità, le ricerche più recenti indicano che egli fu non solo un artista ricco di talento e permeato di spiritualità, ma anche un accorto imprenditore e un ingegnoso promotore di se stesso. L'ingrediente principale del successo di Palestrina è però, naturalmente, il suo stile, tanto celebre quanto poco indagato in epoca moderna: la mancanza di studi sistematici condotti con metodi aggiornati (dopo il *Palestrinastil* di Knud Jeppesen, 1923) impedisce tuttora di penetrare più a fondo la poetica, la tecnica e l'estetica palestriniana. Appare tuttavia evidente che nella sua vasta opera (almeno 104 messe, più di trecento mottetti, e poi offertori, inni, lamentazioni, magnificat, litanie, madrigali profani e spirituali) egli seppe amalgamare in una nuova sintesi tratti stilistici derivanti dai maestri franco-fiamminghi (Arcadelt, Verdelot), spagnoli (Morales) e italiani (Festa) attivi a Roma nei decenni precedenti. Palestrina creò equilibri perfetti nel contrappunto vocale, modellò la forma secondo le esigenze della *rhetorica divina*, ma seppe anche esprimere con intensità gli affetti sacri ed esplorare nuovi media, come la policoralità. E fu questa nuova sintesi, molto più ricca e variegata della sua successiva e artificiosa codificazione (lo stile *antiquus* o "alla Palestrina", appunto), a imporsi come modello in tutta Europa.

4. Mentre l'intero repertorio liturgico intonava testi latini, esisteva in Italia fin dal XIII secolo una tradizione di canto di argomento spirituale in lingua volgare, legato a pratiche devozionali: si tratta della *lauda*, un genere che, dopo alterne vicende nei secoli

intermedi, conosce nella seconda metà del Cinquecento una rinascita. Nel 1563 (anno di chiusura del Concilio di Trento) il domenicano fra' Serafino Razzi dà alle stampe un'ampia collezione di laudi desunte dalla tradizione fiorentina o realizzate ex novo secondo i modelli (*Libro primo delle laudi spirituali*, Venezia, ad instantia de' Giunti di Firenze, 1563). In quegli stessi anni il futuro santo Filippo Neri, anch'egli di origini fiorentine ma trasferitosi a Roma, sta diffondendo nella propria cerchia il canto delle laudi. E proprio l'ambiente dell'Oratorio di Filippo Neri sarà il principale terreno di coltura per la lauda polifonica cinquecentesca: sempre nel 1563 Giovanni Animuccia pubblica il suo *Primo libro delle laudi*, che inaugura la fortunata serie delle raccolte filippine (serie destinata a proseguire nei decenni successivi sotto forma di antologie di composizioni anonime, curate in prevalenza dallo spagnolo Francisco Soto). Oltre agli Oratoriani, anche i Gesuiti sono fra i più attivi promotori della pratica laudistica: essi associano in particolare il canto alla catechesi (Scuole della Dottrina cristiana), sfruttando a fini didattici il fascino, il valore mnemotecnico, la capacità di facilitare l'aggregazione propri della musica. Gli esempi più semplici di questo repertorio, la presenza di melodie-tipo e innumerevoli testimonianze documentarie indicano con chiarezza che il canto comunitario non è, nel Cinquecento, prerogativa del mondo protestante e conosce una certa diffusione anche in ambito cattolico, pur relegato in circostanze para- o extraliturghiche: oltre alle riunioni di catechesi, si canta in occasione di processioni, pellegrinaggi e altri momenti dell'intensa vita devota dell'epoca.

Se lungo tutta la sua tradizione la lauda attua, sia sotto l'aspetto poetico sia sotto l'aspetto musicale, un compromesso fra tradizione popolare e tradizione colta, altri generi si collocano più decisamente in un ambito culturale "alto": in particolare il *madrigale spirituale*, che (come indica il nome stesso) si pone come contraltare sacro del genere principe della musica vocale profana dell'epoca. I primi significativi esperimenti risalgono ai decenni precedenti, ma è ancora una volta nel 1563 che viene pubblicata la prima raccolta interamente dedicata a questo genere: la *Musica spirituale, libro primo di canzon et madrigali*, di ambiente veronese. Nel prosieguo del secolo il madrigale spirituale avrà un'ampia diffusione, e vi si dedicheranno compositori anche di altissima caratura (fra cui, dando alle stampe intere collezioni, Palestrina, Marenzio, Felice Anerio, Croce). Il genere troverà eco anche oltre le Alpi, specialmente con il *Kapellmeister* imperiale Philippe de Monte e con Orlando di Lasso; del resto la fioritura dei generi devozionali italiani va evidentemente confrontata con i corrispondenti fenomeni di altre aree geografiche e linguistiche d'Europa, sia di confessione cattolica che riformata. Accanto a lauda e madrigale vi sono altri generi, come la *canzonetta spirituale*, e tutta la gamma di riscritture di brani originalmente profani (realizzate tramite la stesura di un testo interamente nuovo

adattato alla musica preesistente, oppure per mezzo di interventi più circoscritti, ecc.). Vari, insomma, sono i generi, e vari sono i luoghi e gli ambienti di diffusione della musica spirituale, che coinvolgono diversi settori della cultura e della società cinquecentesca: confraternite, scuole, seminari, case religiose, ospedali, accademie, dimore della nobiltà laica ed ecclesiastica. È importante cogliere i molteplici legami che intercorrono fra la concreta pratica devozionale e la scrittura e fruizione di poesia e musica spirituale: si tratta insomma di un repertorio e di un complesso di problemi che va analizzato non solo alla luce della *Kulturgeschichte*, ma anche nell'ottica specifica della storia della spiritualità. Solo guardando a questo vasto repertorio, a lungo trascurato dagli studi, si comprendono, fra l'altro, sviluppi ulteriori della messa in musica di testi spirituali, quali, a conclusione del nostro secolo, la *Rappresentazione di Anima & di Corpo* (1600) di Agostino Manni e Emilio de' Cavalieri, e più avanti l'opera di argomento sacro e l'oratorio.

Accostarsi alla musica cristiana del Cinquecento in Italia significa, insomma, non solo conoscere e approfondire la storia della composizione, dei generi (messa, mottetto, cantici e salmi, responsori, lamentazioni, litanie, ecc.) e delle forme, ma anche considerare con la dovuta attenzione il contesto liturgico e cerimoniale, i meccanismi di produzione, circolazione e fruizione, le concrete circostanze del "fare" la musica, i settori solo apparentemente secondari (come quello della musica spirituale o devozionale), gli orizzonti culturali in cui questa ricchissima e multiforme pratica si iscriveva.

DANIELE V. FILIPPI

BIBLIOGRAFIA

- Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).
- Francesco Degrada, ed., *Andrea Gabrieli e il suo tempo* (Firenze: Olschki, 1987).
- Anthony F. Carver, *Cori Spezzati*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
- Iain Fenlon, ed., *The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century* (London: Macmillan, 1989).
- Oscar Mischiati and Paolo Russo, eds., *La Cappella Musicale nell'Italia della Controriforma* (Firenze: Olschki, 1993).
- Lino Bianchi, *Palestrina nella vita nelle opere nel suo tempo* (Palestrina: Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina," 1995).
- Noel O'Regan, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome: Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650* (London: Royal Musical Association, 1995).

- Frank A. D'Accone, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).
- Katherine Susan Powers, "The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style" (Ph.D. diss., Santa Barbara: University of California, 1997).
- Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin, and Oscar Mischiati, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma* (Roma: IBIMUS, 2001).
- Peter Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas* (Paderborn: F. Schöningh, 2002).
- Robert L. Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585-1650* (New York: Oxford University Press, 2002).
- Reinhold Schlötterer, *Der Komponist Palestrina: Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik* (Augsburg: Wißner, 2002).
- Lothar Schmidt, *Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im. 16 Jahrhundert* (Kassel: Bärenreiter, 2003).
- Christine Suzanne Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan* (Aldershot: Ashgate, 2005).
- David Bryant and Elena Quaranta, eds., *Produzione, circolazione e consumo: consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli antichi regimi* (Bologna: Il mulino, 2006).
- Giulio Ongaro, *Italy – I: 1520-1560*, in *European Music 1520-1640*, ed. by James Haar, (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), pp. 58-74.
- Noel O'Regan, *Italy – II: 1560-1600* in *European Music 1520-1640*, ed. by James Haar, (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), pp. 75-90.
- Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni, and Andrea Chegai, eds., *Cappelle musicali fra corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento* (Firenze: Leo S. Olschki, 2007).
- Iain Fenlon, *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice* (Yale: Yale University Press, 2008).
- Daniele V. Filippi, *Selva armonica: la musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento* (Turnhout: Brepols, 2008).
- Marco Della Sciucca, *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Palermo: L'Epos, 2009).