

ANNICA PEZZELLE con la collaborazione di Maria Dal Bianco¹

I GIROLIMINI DEL SUMMANO E L'ARTE DELLA MUSICA NELL'ETÀ DELLA CONTRORIFORMA

[...] δε δ που τελευτήν τ μουσικής το καλορωτική.
Σμφημι, δ' ζ.

È necessario che la musica abbia il suo compimento
nell'amore per il bello.
Sono d'accordo, disse lui.
(Platone, *Repubblica*, III 403c)

Il Summano, frate Dionisio e un libro sull'arte della musica

L'antico convento del monte Summano è ancora una volta protagonista di questo approfondimento, o meglio, ne sono protagonisti la musica, il canto, lo spirito della Controriforma, la vicina Venezia, i frati Girolimini e alcuni grandi teorici della polifonia. In breve, a parlare è la storia stessa di un angolo dell'entroterra veneziano, torreggiante fra le pianure prealpine, abitato un tempo da una congregazione di religiosi ben inseriti nei dibattiti culturali dell'epoca, i quali, dalle vette del Summano, innalzavano i loro canti confidando che raggiungessero direttamente Dio.

Può destare una certa sorpresa, infatti, apprendere che intorno all'anno 1600 Dionisio da Padova, conventuale dell'ordine di San Girolamo e probabilmente di stanza sul monte Summano², leggeva un libro

¹ Il presente lavoro di approfondimento nasce da un'amicizia e da un sodalizio culturale fra Annica Pezzelle e Maria Dal Bianco: le autrici hanno cercato di condividere in questa sede alcune idee nate in occasione della rievocazione storica per la Festa del Voto di Piovene Rocchette del 6 luglio 2013, dove il gruppo corale *Coenobium Vocale* presentò al pubblico un Vespertino dei Girolimini del Summano, ipotizzato sulla base della documentazione finora pervenuta.

² Cfr. *infra*.

di musica, e più precisamente un trattato sull'arte del contrappunto³.

La fonte della notizia è costituita dal codice 11292 dei *Codici Vaticani Latini 11266-11326*, una raccolta di liste autografe pervenute a Roma come esito dell'Inchiesta della Congregazione dell'Indice⁴; questa era nata nel 1571 per volere di papa Pio V (al secolo Antonio Ghislieri, piemontese, divenuto frate domenicano e inquisitore presso il Sant'Uffizio)⁵, con lo scopo di sovrintendere alle verifiche e alle ispezioni librarie⁶ dopo l'emanazione dell'Indice tridentino del 1564⁷, ritenuto dal pontefice troppo permissivo. L'Inchiesta, poi, ebbe inizio proprio sulla scorta delle ultime risoluzioni del Concilio di Trento (1545-1563)⁸ e in particolare si basò sull'*Index librorum prohibitorum* promulgato da papa Clemente VIII Aldobrandini nel 1596⁹, perseguiendo la necessità della Chiesa, in lotta contro il diffondersi delle idee luterane e calviniste, di indagare se fra le biblioteche degli ordini monastici d'Italia vi fossero libri *prohibiti* (che andavano «abbruciati»), *suspecti* (in odore di eresia), o quali fossero solamente *expurgandi* (da emendare e correggere secondo l'ortodossia cattolica riformata)¹⁰.

Per chi si occupa di indagare la storia e le vicende dell'Ordine degli Eremiti di San Girolamo il codice 11292 rappresenta un re-

³ *Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto, diviso in quattro libri. Del r.m. Oratio Tigrini canonico aretino. Nouamente composto, & dato in luce. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1588.* Cfr. *infra*.

⁴ E. REBELLATO, *Congregazione dell'Indice*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, I, diretto da A. Prospesi, con la collaborazione di V. Lavenia e J. Tedeschi, Edizioni della Normale, Pisa 2010, pp. 386-389.

⁵ E.g. A. DEL COL, *L'inquisizione in Italia. Dal XII al XIX secolo*, Arnoldo Mondadori, Milano 2006 (su Pio V, si veda part. p. 424 ss.).

⁶ R.M. BORRACCINI - G. GRANATA - R. RUSCONI, *A proposito dell'inchiesta della S. Congregazione dell'Indice dei libri proibiti di fine '500*, in «Il capitale culturale» VI, Università di Macerata 2013, pp. 13-45.

⁷ J.M. DE BUJANDA, *Indice dei libri proibiti, Cinquecento*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, II, pp. 775-778, part. p. 777; cfr. *Index de Rome: 1557, 1559, 1564. Les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, in *Index des Livres interdits* (= vol. VIII), par J.M. De Bujanda; avec l'assistance de R. Davignon et E. Stanek, Sherbrooke: Centre d'études de la Renaissance, Librairie Droz, Genève 1990.

⁸ E.g. A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Giulio Einaudi editore, Torino 2001.

⁹ DE BUJANDA, *Indice dei libri proibiti*, part. p. 778. Cfr. *Index de Rome: 1590, 1593, 1596. Avec étude des index de Parme 1580 et Munich 1582*, in *Index des Livres interdits* (= vol. IX), par J.M. De Bujanda; avec l'assistance de R. Davignon, E. Stanek, M. Richter, Sherbrooke: Centre d'études de la Renaissance, Librairie Droz, Genève 1994.

¹⁰ BORRACCINI - GRANATA - RUSCONI, *A proposito dell'inchiesta*, p. 16.

pertorio unico di informazioni, poiché raccoglie gli inventari manoscritti dei libri posseduti dalle biblioteche claustralì dei suddetti eremiti tra la fine del 1599 e l'inizio del 1600¹¹: il codice riporta i dati delle *librariae* di quarantadue conventi d'Italia (su cinquantasei noti)¹², confluiti dapprima presso la Curia generale dell'Ordine, in S. Onofrio a Roma, e successivamente fatti pervenire ai cardinali dell'Inchiesta¹³.

Tra l'altro, proprio a seguito della conclusione dei lavori tridentini, gli stessi eremiti - fondati da Pietro Gambacorta da Pisa, che nel 1377, a soli venticinque anni, si fece eremita sul monte Cessano (oggi Montebello) presso Urbino - furono chiamati a rispondere alle esigenze della Chiesa riformata, dandosi una nuova veste istituzionale: sotto il fermo invito di Pio V, nel 1568, accettarono la regola di S. Agostino, adottando speciali costituzioni e la pratica dei voti solenni e venendo inseriti a pieno titolo fra le famiglie mendicanti¹⁴.

Il diffuso impegno dei Girolimini¹⁵ nello svolgimento delle attività religiose fondamentali, dalla pratica della confessione alla predicazione, ma anche il loro interesse per filosofia, retorica e grammatica, la conoscenza degli esorcismi, l'aggiornamento sui catechismi tridentini, l'amore per la poesia e la letteratura classica, traspare in tutta la

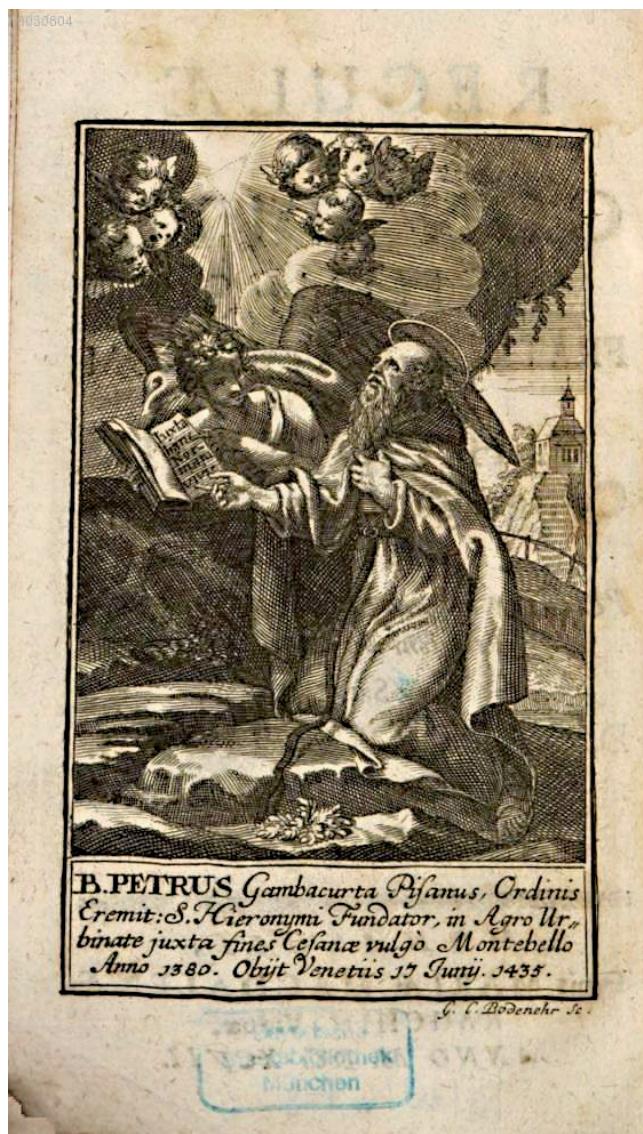
¹¹ *Codices Vaticani Latini. Codices 11266-11326: inventari di biblioteche religiose italiane alla fine del Cinquecento*, recensuerunt M.M. Lebreton - L. Fiorani, Città del Vaticano 1985. È in atto un progetto di ricerca ad ampio raggio sui *Codices Vaticani Latini 11266-11326*, denominato «Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice» (RICI): si veda la banca dati online del progetto stesso, *Le biblioteche degli Ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI*, al portale <<http://rici.vatlib.it/>>. Si vedano inoltre: AttiConv *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice* (Macerata 2006), a cura di R.M. Borraccini e R. Rusconi, Città del Vaticano 2006, pp. 7-10; R. RUSCONI, *Le biblioteche degli ordini religiosi in Italia intorno all'anno 1600 attraverso l'inchiesta della Congregazione dell'Indice. Problemi e prospettive di una ricerca*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di E. Barbieri e D. Zardin, Università Cattolica, Milano 2002, pp. 63-84.

¹² M. BOCCHETTA, *Biblioteche scomparse. Le librerie claustralì della Congregazione di San Girolamo degli Eremiti del Beato Pietro da Pisa. Ricostruzione storico-bibliografica*, tesi di dottorato, La Sapienza, Roma 2012, pp. XI-XII.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 11.

¹⁵ Girolimini è il nome attestato comunemente per la comunità degli Eremiti di San Girolamo residenti presso il convento del monte Summano; tuttavia il nome degli aderenti alla Congregazione si presenta spesso con vistose oscillazioni, «girolamini, gerolamini, gerolimini, girolomini, girolamiti, padri / eremiti di S. Girolamo [...]» tenendo anche conto dei «casì di confusione con altri 'girolamini' come ad esempio quelli dell'Ordine di s. Girolamo di Fiesole o dell'Ordine di s. Girolamo dell'osservanza (o di Lombardia)»: BOCCHETTA, *Biblioteche scomparse*, pp. 195-196.



Raffigurazione del beato Pietro da Pisa, fondatore dell'Ordine di San Gerolamo. Tratta da: *Regulae Et Constitutiones Fratrum Eremitarum Ordinis S. Hieronymi Congregationis B. Petri de Pisis. Per Germaniam existentium, & ipsi Religioni aggregateorum. A Sanctiss. D. N. Innocentio XII. Anno Domini M.DC.XCV. Monachii: Rauchin, 1697.* Risorsa digitalizzata e condivisa da Bayerische Staatsbibliothek (München). Segnatura: P.lat. 136 pa.
<<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/TW7PMGEE-V6RB5JHPLI5ZTIRS7LUNPSDZ>>. Consultata il 27 giugno 2016.

sua veridicità storica se si leggono i titoli dei libri inviati a Roma dai frati di S. Maria di Monsummano vicentino¹⁶. La sola biblioteca del convento contava ben 36 titoli; e se il Priore Tiburzio de Miottis, fra le sue letture personali, ne elencava “solo” 14, l’inventario di Dionisio da Padova raggiungeva la notevole cifra di 78¹⁷. Peraltro, molti di questi 78 volumi erano freschi di stampa, come l’opera *Tirsi* di Giovanni Paolo Trapolin, stampata a Treviso nel 1600¹⁸, oppure le *Lettioni nel salmo super flumina Babylonis*, di Cristoforo Silvestrani, pubblicate a Verona nel 1596¹⁹.

Circa il domicilio del poliedrico Dionisio padovano sul finire del '500, tuttavia, sussistono alcuni dubbi dovuti principalmente allo stato delle carte vaticane, che risentono di una difficoltà di sistemazione già antica, determinata dall’arrivo di molteplici inventari da tutti i conventi censiti, ma anche dall’assenza di firme in calce agli elenchi e, spesso, dalla mancanza dell’indicazione del polo conventuale cui attribuire le liste bibliografiche pervenute ai cardinali della Congregazione dell’Indice²⁰. Nello specifico, per quanto riguarda Dionisio, la sistemazione dei codici da parte di M.M. Lebreton e L. Fiorani (1985)²¹ vedeva la lista del frate riunita a quelle del Monsummano vicentino, e così R. Zironda, nel suo lavoro *Santa Maria di Monte Summano*, edito nel 2000²²; ancora M. Bocchetta, nel corposo studio dedicato alla Congregazione di S. Girolamo, nomina Dionisio tra i religiosi residenti presso il monte Summano²³. Infine, invece, la Banca dati RICI stabilisce che Dionisio sarebbe stato di stanza al convento di Santa Maria Maddalena a Vicenza²⁴.

¹⁶ Cfr. Banca dati RICI: *Vat. Lat.* 11292. Si veda R. ZIRONDA, *Inventario della biblioteca dell’eremo di Santa Maria del Summano del 1600*, appendice documentaria in *Dall’eremo di Santa Maria del Summano al santuario dell’Angelo. Storia del culto e della tradizione mariana a Piove di Sacco*, Piove di Sacco 2000, p. 119 ss. Si veda inoltre A. PEZZELLE, *La biblioteca dei Girolimini dell’eremo di monte Summano nell’anno 1600*, in *Sentieri culturali in Val Leogra*, 12, Comunità montana Leogra Timonchio, Menin edizioni, Schio 2012, pp. 149-166.

¹⁷ *Vat. lat.* 11292, c. 223r-224v (Banca dati RICI, elenco 6147).

¹⁸ Dionisio padovano: [75] - TRAPOLIN, Giovanni Paolo <1550-1636> - *Tirsi, egloga boschereccia tragicomica*. Treviso: Evangelista Deuchino, 1600.

¹⁹ Dionisio Padovano: [41] - SILVESTRANI BRENZONE, Cristoforo, OCarm <m. 1608> - *Lettioni nel salmo super flumina Babylonis*. Verona: Pietro Diserolo, 1596.

²⁰ BORRACCINI - GRANATA - RUSCONI, *A proposito dell’inchiesta*, pp. 14-19.

²¹ *Codices Vaticanini Latini. Codices 11266-11326*: si veda *Vat. Lat.* 11292, part. p. 182.

²² ZIRONDA, *Dall’eremo*, appendice documentaria.

²³ BOCCHETTA, *Biblioteche scomparse*, pp. 384-385.

²⁴ Cfr. Banca dati RICI: *Vat. Lat.* 11292, 223r-224v.

La difficile attribuzione all'uno o all'altro convento è dovuta soprattutto al fatto che la lista del religioso precede direttamente quella della *libraria* del convento delle Maddalene a Vicenza; inoltre la provincia per entrambe le sedi conventuali, S. Maria del Summano e S. Maria Maddalena a Vicenza, è la medesima, chiamata Tarvisina. Tutto sommato, però, l'incertezza nell'attribuzione può non essere così determinante, in considerazione della strettissima vicinanza da sempre esistita fra i due conventi: si ricordi, solo di sfuggita, che il convento del Summano dipese giuridicamente da quello delle Maddalene fino al 1525²⁵, mentre nel 1772, dietro decreto del Senato veneto²⁶, la comunità di S. Maria Maddalena di Vicenza fu costretta a lasciare il proprio monastero e a trasferirsi sul Summano, congiungendosi ai confratelli di stanza sul monte prealpino²⁷.

L'elenco delle letture di Dionisio, dunque, riserva una notizia insperata, soprattutto per quanti desiderino osservare le modalità e la diffusione delle teorie musicali cinque-secentesche in area altovicentina, anche in rapporto alla Congregazione degli Eremiti di S. Girolamo del monte Summano; infatti, sebbene al momento non siano ancora stati trovati dei messali originali dei Girolimini del Summano, l'indicazione del libro letto dal religioso offre uno scorcio del vivace panorama musicale di fine '500-inizio '600, permettendo al lettore odierno di capire come i religiosi del monastero del Summano fossero informati sui principali dibattiti dell'epoca - pure per quanto riguarda l'ambito artistico e

²⁵ G. FERRAROTTO, *Il convento di S. Maria Maddalena. Uomini e fatti a Maddalene di Vicenza dal 1300 al 1900*, ed. Egida, Vicenza 1992, p. 67.

²⁶ Si ricordi, pur qui di passaggio, che già a partire dal 1766 la Repubblica di Venezia aveva istituito un organismo, la Deputazione *ad pias causas*, incaricata di tutelare i diritti dello Stato riducendo al contempo l'influenza del Sant'Uffizio, limitando le manimorte e procedendo alla soppressione di diversi conventi. Inoltre, dal 1768 Venezia aveva creato, a supporto, il Magistrato Aggiunto sopra Monasteri. Una simile campagna di "scristianizzazione", che risentì senz'altro della diffusione delle idee dei grandi pensatori illuministi (cfr., a titolo d'esempio, d'Alambert, autore della *Distruzione dei Gesuiti*), arrivò a ridurre il numero dei regolari da 8000 ca. nel 1776 a 4625 nel 1790: *La Storia, 9. Il Settecento: l'età dei lumi*, la Biblioteca di Repubblica, UTET, Novara 2004, part. p. 170. Sull'argomento si vedano almeno: B. CECCHETTI, *La Repubblica di Venezia e la Corte di Roma nei rapporti della religione*, II, Naratovich, Venezia 1874; M. PETROCCHI, *Il tramonto della Repubblica di Venezia e l'assolutismo illuminato*, Deputazione di storia patria per le Venezie, Venezia 1950; M. BERENGO, *La società veneta alla fine del Settecento*, Sansoni, Firenze 1956; G. TABACCO, *Andrea Tron e la crisi dell'aristocrazia senatoria a Venezia*, Del Bianco, Udine 1957; F. AGOSTINI, *Istituzioni ecclesiastiche e potere politico in area veneta (1754-1866)*, Istituto per le ricerche di storia sociale e religiosa, Marsilio, Venezia 2002.

²⁷ FERRAROTTO, *Il convento di S. Maria Maddalena*, p. 142 ss.

musicale (comunque strettamente dipendente dalle pratiche religiose) - e fossero al corrente delle nuove correnti di pensiero provenienti non solo da Roma, ma anche da Venezia.

Il volume letto e consultato da frate Dionisio da Padova è un trattato di circa 130 pagine sull'arte del contrappunto, ovvero sulla tecnica polifonica, scritto da Orazio Tigrini, canonico di Arezzo, e pubblicato a Venezia nel 1588 per i tipi di Riccardo Amadino.

Il Compendio della musica: Orazio Tigrini e la diffusione del trattato

Il trattato, che spicca nel fitto inventario delle letture personali di frate Dionisio, si intitola più esattamente *Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto, diviso in quattro libri. Del r.m. Oratio Tigrini canonico aretino. Nouamente composto, & dato in luce.*

Peraltro l'opera, nella medesima edizione di quella in lettura a frate Dionisio, appare all'interno dell'intero *corpus* dei *Codici Vaticani Latini* in nove occorrenze e, in cinque casi su nove, compare nell'inventario bibliografico di conventi situati proprio in Veneto: oltre che da Dionisio padovano, infatti, il libro era consultato a Padova, presso S. Giovanni in Verdara, da Serafino da Brescia e da Bastiano di Savona; a Venezia, nel convento di S. Francesco della Vigna, veniva letto dal chierico Orazio di Leonico; a Treviso era censito fra i volumi della biblioteca di S. Maria Maggiore²⁸. Inoltre lo si trova registrato a Montalcino, Pistoia, Monteveglio (in Emilia Romagna) e a Firenze: ciò a riprova, dunque, della sua grande diffusione.

L'autore, Orazio Tigrini, nativo di Arezzo e ordinato sacerdote, fu infatti un noto maestro, teorico e compositore italiano vissuto negli ultimi decenni del '500 (1535-1591). Scelto come primo maestro di canto nella cattedrale di S. Maria della Pieve divenne, successivamente, maestro di canto del Duomo di Orvieto e poi, dal 1587, anche del duomo della sua città natale²⁹. Scrisse alcuni madrigali e una trattazione sui salmi declamati durante il vespero e il *completorium*, anche se il suo lavoro più conosciuto rimane certamente il *Compendio della musica*.

²⁸ *Vat. Lat.* 11292.

²⁹ Cfr. il breve prospetto dell'autore in OPAC: <http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext.dll?fn=11&res=12020>.



Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto, diviso in quattro libri. Del r.m. Oratio Tigrini canonico aretino. Nouamente composto, & dato in luce. In Venetia: appresso Ricciardo Amadino, 1588. Frontespizio. Risorsa digitalizzata e condivisa da IMSLP, Petrucci Music Library. <http://imslp.org/wiki/File:PMLP251545-il_compendio_della_musica.pdf>. Consultata il 27 giugno 2016.

Qui, oggetto dell'attenzione di Tigrini fu in particolare la tecnica del contrappunto, che egli spiegava con le seguenti parole, citando Franchino Gaffurio³⁰: il contrappunto è «*una facoltà, un modo che in sé contiene diverse variazioni di suoni cantabili, con una certa ragione di proporzioni e misura di tempo. Ed è così detto perché gli antichi musici [...] usavano comporre i loro contrappunti con alcuni punti, ponendo un punto contro l'altro, nel modo in cui facciamo noi con una nota contro l'altra*»³¹.

L'aretino dedicò inoltre il suo trattato a Gioseffo Zarlino da Chioggia, di cui seguì apertamente le teorie musicali: Zarlino, invero, venne definito da Orazio Tigrini come «*musico eccellentissimo*»³² e, a buon diritto, anch'egli può essere considerato a pieno titolo uno dei più influenti trattatisti musicali del '500. Più precisamente Gioseffo Zarlino³³, nato a Chioggia nel 1517, fu teorico, musicista e compositore, sacerdote, cantore e organista nella sua città e, in seguito, allievo di Adrian Willaert a Venezia. A partire dal 1565 ebbe la nomina a maestro di Cappella in San Marco, ritenuta una delle più prestigiose posizioni musicali in Italia in quei tempi, e mantenne l'incarico fino alla morte. Alla sua scuola si formarono musicisti, compositori e teorici, come Giovanni Croce (anch'egli, più tardi, scelto come maestro della cappella marciana), Girolamo Diruta, Vincenzo Galilei (padre di Galileo), Claudio Merulo, Giovanni Maria Artusi.

Importante rimane il contributo di Zarlino in merito alla discussione teorica sulle proporzioni armoniche; infatti, mentre lo svizzero Hein-

³⁰ Franchino GAFFURIO (o Gafòri), musicista (Lodi 1451 - ivi 1522), studiò con Bonadies (J. Goodendag) e si spostò con frequenza tra Mantova, Verona, Genova, raggiungendo infine la fama come teorico dell'arte musicale a Napoli. Fu poi cantore a Bergamo e maestro di cappella presso il duomo di Milano, nonché capo di una importante scuola da lui stesso fondata. F. Gaffurio è ritenuto uno dei maggiori teorici del suo tempo, e ancora celebri sono i suoi trattati che perfezionarono il sistema proporzionale: *Theoricum opus harmonicae disciplinae* (1480; 2^a ed. 1492, col titolo *Theoricae musicae*) e specialmente *Practicae musicae* (1496). Gaffurio, in particolare, riprese la teoria musicale greca (attingendola dalla voce degli autori antichi, fra i quali Aristide Quintiliano e Tolomeo, che si faceva tradurre in latino, non conoscendo il greco) integrandola con le innovazioni introdotte da Guido d'Arezzo. Fu anche compositore, in particolare di musica sacra. Inoltre, fu ritratto da Leonardo da Vinci. Si vedano: *Enciclopedia Treccani online*, s.v. *Gaffurio*; A. SARDI DE LETTO, *Gaffurio, Franchino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, pp. 214-216, con ricca bibliografia.

³¹ *Il compendio della musica*, p. 2.

³² *Ivi*, dedica.

³³ Su Gioseffo Zarlino si consultino: DEUMM, *Le biografie*, VIII, UTET, Torino 1988, pp. 591-592; U. MICHELS, *Atlante di musica. Edizione italiana a cura di Giovanni Acciai*, Mondadori Editore, Milano 1982, pp. 277-279.

rich Glarean, nel suo trattato *Dodecachordon* (Basilea, 1547), aggiungeva agli antichi otto modi ecclesiastici *l'octoechos*, l'eolico e lo ionico (corrispondenti alle nostre moderne tonalità minori e maggiori), Gioseffo Zarlino, nel suo celebre trattato le *Istitutioni harmoniche* (Venezia, 1558), studiando la natura degli accordi, cercò di ricondurre tutte le triadi (accordi formati da tre suoni a distanza di terze) al modello maggiore e minore. Questo suo studio, insieme alle *Dimostrazioni harmoniche* (1571) e ai *Sopplimenti musicali* (1588), fu determinante per lo sviluppo del principio della tonalità in senso moderno. In aggiunta il teorico chiozzotto proclamava la superiorità della voce umana, ritenuta l'unico mezzo idoneo a interpretare i numeri sonori, nei confronti degli strumenti musicali, considerati, all'opposto, cattivi imitatori della Natura³⁴.

Tuttavia Zarlino dovette spesso difendere le proprie teorie, impugnate anche dai suoi stessi allievi, primo fra tutti Vincenzo Galilei. Quest'ultimo, nobile compositore fiorentino, teorico musicale, nonché ottimo suonatore di liuto, nel *Dialogo della musica antica et della moderna*, pubblicato a Firenze nel 1581, e soprattutto nel *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino de Chioggia*, pubblicato nella stessa città nel 1589, mise per iscritto il proprio pensiero, che differiva da quello del maestro, specialmente nella riflessione relativa all'intonazione degli intervalli (Galilei non credeva alla distinzione fra suono "artificiale" degli strumenti e "naturale" delle voci). Inoltre, per quanto riguardava il confronto fra la musica antica e moderna, Vincenzo Galilei manifestò la sua contrarietà davanti alle considerazioni di Zarlino, che reputava la musica moderna, polifonica, migliore di quella antica, monodica; a favore di quest'ultima, invece, e in particolare a favore della musica della Grecia antica, si poneva il pensiero di Galilei. Su questo assunto si basava pure l'esperienza della fiorentina Camerata di Bardi³⁵, il cui intento principale consisteva nel voler ripristinare a livello musicale, e su base filologica, l'antica tragedia greca³⁶.

Certamente allora s'intuisce, per dirla con D.F. McKenzie, già citato da M. Santoro, che «una storia del libro che escludesse lo studio delle istanze culturali, economiche e politiche di pubblicazione, le ragioni per

³⁴ MICHELS, *Atlante di musica*, p. 279; C. GALLICO, *L'Età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, EDT, Torino 1978, in *Storia della Musica* (= vol. III), a cura della Società italiana di Musicologia, pp. 69-73.

³⁵ G. ZANARINI, *Esperimenti armonici e origine della rivoluzione scientifica*, contributo online presso il sito *Scienza in rete*; E. SURIAN, *Manuale di storia della musica*, I, Rugginenti editore, Milano 1991⁴, pp. 212-214.

³⁶ SURIAN, *Manuale di storia della musica*, pp. 280-281.

cui i testi sono stati scritti e letti così com'erano, il perché sono stati riscritti e ridisegnati, o il perché si è lasciato che morissero degenererebbe in un elenco fievolmente digressivo di libri e non arriverebbe mai a essere una storia leggibile del libro»³⁷.

Gli Eremiti di S. Girolamo e la musica sacra

Se il trattato di Tigrini appare inserito a pieno titolo nei dibattiti dell'epoca sulla teoria e l'arte musicale, non può sembrare casuale che un esponente dell'Ordine dei Girolimini, Dionisio da Padova, peraltro lettore assiduo, lo avesse fra le proprie letture personali. D'altro lato, la conoscenza musicale deteneva un ruolo di primo piano fra le discipline su cui i religiosi dell'Ordine dovevano essere preparati. Certo, già per decreto apostolico il lavoro manuale era stato sostituito dagli studi umanistici e dalla cura delle anime, come ricordano le Costituzioni dell'Ordine del beato Pietro (*Annotationes* al cap. V)³⁸; inoltre, fin dai primi decenni del '500, era stato stabilito che nei conventi principali dei Girolimini, cioè Roma, Napoli, Ferrara, Venezia, Padova e Verona, dovesse essere presente un precettore di «*grammatica e musica*», e per giunta «*assiduamente*», come indicano le regole del capitolo generale del 1525.³⁹ In effetti, con il progredire del controllo della Chiesa romana sull'operato di ciascun convento, si delineò anche più precisamente il corretto *cursus studiorum* che doveva essere seguito da parte degli ecclesiastici; a tal proposito, per quanto riguarda le Venezie, papa Clemente VIII stabilì che proprio Venezia sarebbe dovuta essere sede di un noviziato (con il dovere di istruire circa quattordici novizi), seguita poi, nel corso del secolo, da Riva del Garda. Per inciso, lo stesso convento di Venezia diventò ben presto anche sede di un professorio⁴⁰.

In sintesi, infatti, quanti desideravano entrare nell'Ordine venivano dapprima istruiti come novizi, sotto la guida del *magister novitiorum* (il

³⁷ D.F. MCKENZIE, *Bibliography and the Sociology of Texts*, London 1986 (ed. It. *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano 1999), pp. 18-19, citato in M. SANTORO, *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento, con un percorso bibliografico*, Vecchiarelli editore, Roma 2002, p. 33.

³⁸ *Antiquae Constitutiones Ordinis Eremitarum S. Hieronymi, congregationis B. Petri de Pisis, [...] promulgatae anno 1444, primo Venetijs impressae anno 1488. [...]*, Monachij: Joannem Jacobum Vötter, 1744, p. 38.

³⁹ BOCCHETTA, *Biblioteche scomparse*, p. 62.

⁴⁰ *Ibidem*.



Le istitutioni harmoniche del reuerendo m. Gioseffo Zarlino da Chioggia; nelle quali; oltra le materie appartenenti alla musica; si trouano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici, & di filosofi; si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. In Venetia: appresso Francesco Senese, al segno della Pace, 1562. Frontespizio. Risorsa digitalizzata e condivisa da University of North Texas, UNT Digital Library. <<http://digital.library.unt.edu/>>.

maestro dei novizi, appunto); superato questo periodo, quanti di loro si rivelavano più capaci nello studio venivano avviati alla carriera ecclesiastica, inizialmente come chierici, mentre i meno competenti sarebbero diventati dei semplici frati laici. I fratelli laici, così come i conversi, si dovevano dedicare alle attività manuali, essendo loro interdetto lo studio del latino e delle altre discipline⁴¹. Al contrario, i chierici appro davano al *cursus* del professorio, che prevedeva gli studi umanistici e della retorica, utili senz'altro in vista dell'ordinazione sacerdotale: ai sacerdoti dell'Ordine era infatti richiesto parimenti che sapessero «*cantar di canto fermo et scrivere convenientemente*» in lingua latina⁴². Infine alcuni fra i sacerdoti, qualora avessero dimostrato una piena padronanza delle *humanae litterae*, potevano essere avviati agli studi superiori, articolati nei corsi di logica, filosofia e teologia⁴³.

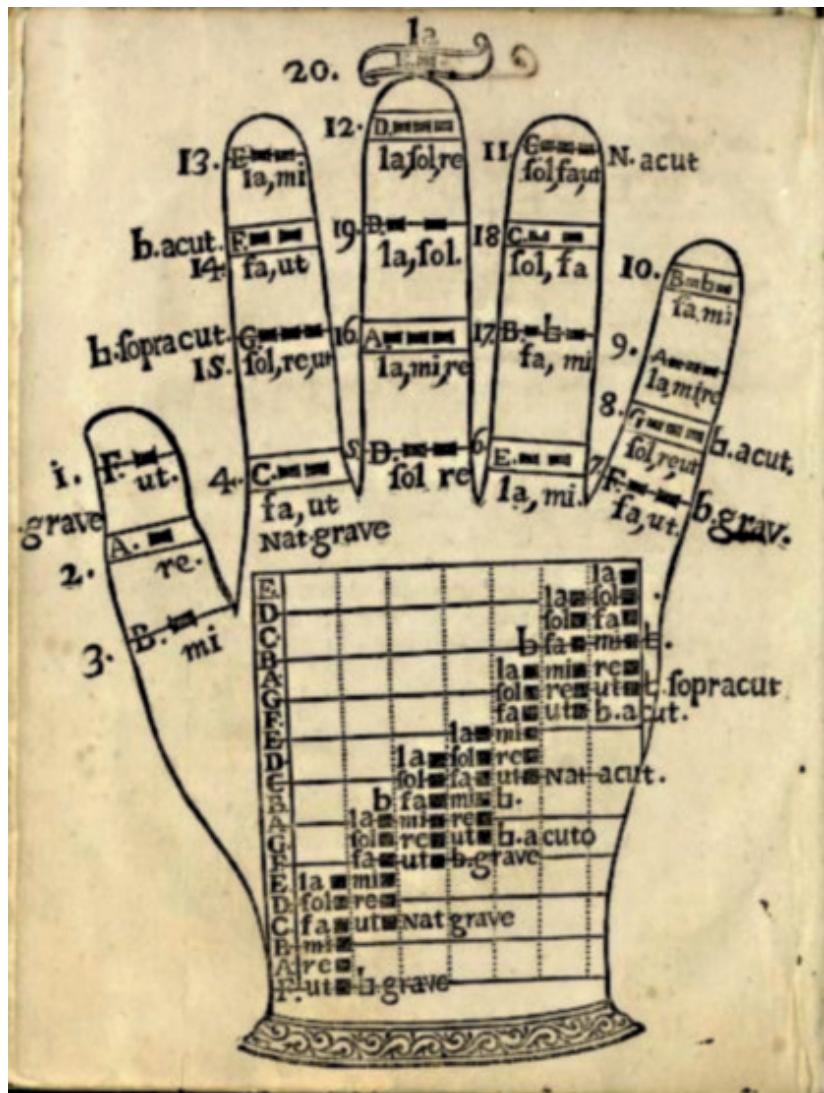
Nello specifico, per quanto riguarda la disciplina musicale, la competenza richiesta ai Girolimini consisteva dunque nel saper cantare prevalentemente secondo la modalità del *cantus firmus*⁴⁴. In particolare, secondo la definizione data da G. Frezza dalle Grotte ne *Il Cantore ecclesiastico*, «*il canto fermo è una modulazione di voce, senz'armonia, e senza diversità notabile di tempo, usata negli Uffizi Ecclesiastici*. Dicesi *modulazione di voce*, e in ciò conviene col canto figurato, perché l'uso della voce senza modulazione è piuttosto un leggere, che un cantare. Dicesi *senz'armonia*, perché questa producesi da più parti, cioè gravi, ed acute, che nel medesimo tempo cantano con voci concordemente diverse, come accade nel canto figurato; ma nel canto fermo tutti cantano all'unisono, cioè alla medesima voce, e perciò forse sortì il nome di *fermo*. Dicesi *senza diversità notabile di tempo*, perché nel canto fermo quasi tutte le note si misurano con la medesima durazione, eccettuate quelle che sono formate in figura di rombo, o in altra forma, come si dirà [...]. Dicesi per fine *usata negli Uffizi ecclesiastici*, perché appunto per questi fu inventato il canto fermo, sì per la sua sodezza e maestà, come per l'unisonanza delle voci,

⁴¹ BOCCHETTA, *Biblioteche scomparse*, pp. 54-55.

⁴² *Ivi*, p. 55.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ «*Canto fermo: il termine assunse nel tempo vari significati. Nel sec. XIII indica il C. liturgico monodico per distinguerlo dal cantus mensurabilis, ed è sinonimo di C. piano; in epoca polifonica significa l'impiego di un C. liturgico come tenor della composizione (discantus, messa, mottetto), sul quale le altre voci possono elaborare interventi contrappuntistici; a partire dal 1600 il termine assume più genericamente il significato di soggetto contrappuntistico*»: G. PUGLIARO, *Canto*, in *L'Enciclopedia*, III, UTET, Torino 2003, pp. 812-813.



L'immagine raffigura la cosiddetta "mano guidoniana" – probabilmente da Guido di Arezzo (992-ca. 1050), monaco di Pomposa e Fonte Avellana – metodo frequentemente utilizzato nelle scuole di canto e di direzione corale per memorizzare il sistema delle note e la loro intonazione. Tratta da: *Il cantore ecclesiastico per istruzione de' Religiosi Minorì Conventuali, e benefizio comune di tutti gli ecclesiastici, del P. Giuseppe Frezza Dalle Grotte maestro in sacra teologia. Tomo primo, in Padova: stamperia del seminario, appresso Giovanni Manfrè, 1733.* Risorsa digitale in *Internet Archive*, digitalizzata e condivisa da The Library of the University of North Carolina. <<https://archive.org/stream/ilcantoreecclesi00frez#page/n13/mode/2up>>. Consultata il 27 giugno 2016.

che ben esprime la perfetta unione de' cuori, che richiedesi in coloro i quali s'adunino a lodare il Signore, per mezzo della Cristiana carità»⁴⁵.

In merito alla tecnica musicale del canto fermo, uno stesso esponente dell'Ordine del beato Pietro da Pisa, tale Pietro Cinciarino (1510-1575), era stato autore di un trattato, intitolato, giustappunto, *Introduttorio abbreviato di musica piana, ovvero Canto fermo [...] la qual ti insegnara di offitiare, psalmigiare in parole, e di cantare, parlarà de Toni, Semitoni, e di uoce*⁴⁶, che fu pubblicato a Venezia nel 1555 e che Cinciarino dedicò a Livio Podacat-taro, arcivescovo di Cipro. Pietro Cinciarino infatti, nato ad Urbino, al momento della composizione dell'opera si trovava proprio a Venezia, presso il convento di S. Sebastiano. Nell'introduzione dell'opera Cinciarino rende i lettori partecipi di un suo particolare *modus operandi* (il fre-quente cambiamento dell'accordo finale del canto) che spesso, pur dan-do, secondo l'autore, una maggiore armonia al brano, finiva per mettere in difficoltà gli organisti della cappella; costoro, comunque, da eccellenti musici quali erano, riuscivano abilmente a risolvere il problema⁴⁷:

«Assai uolte io facio lassare li canti che finiscono in D. graue in C. graue⁴⁸
... ancora che sia molto laboriosa cosa alli Organisti; imperò che sapendo
essi Organisti hauer à trouare, et à sonare Organi che sono molto acuti e
discomodi al Choro, dourebbono molto bene industriarsi à sonare in detti
luoghi per commodità del Choro ditti Toni fuori della sua proprietà: et questo
conferma il tanto eccellente messer Jaches Organista dell' Eccellentissimo, et
Illustrissimo Signor Duca di Ferrara, et ancora messer Gieronimo Zoppino
da Ferrara, huomini periti et dotti ecc.»

Il canto fermo, in conclusione, costituiva la più immediata applica-zione musicale richiesta dai religiosi del beato Pietro da Pisa, in quanto era indispensabile per la celebrazione degli Uffici divini e per la recita-zione delle ore canoniche.

⁴⁵ *Il cantore ecclesiastico per istruzione de' Religiosi Minori Conventuali, e beneficio comune di tutti gli ecclesiastici, del P. Giuseppe Frezza Dalle Grotte maestro in sacra teologia. Tomo primo.* Padova: stampperia del seminario (Giovanni Manfrè), 1733, p. 11.

⁴⁶ *Introduttorio abbreviato di musica piana, o vero Canto fermo, per il Reuerendo Patre Fra Pietro Cinciarino Vrbinato dell'ordine del beato fra Pietro da Pisa reviso, et corretto dal preditto Autore molto facile et utile, la qual ti insegnara di offitiare, psalmigiare in parole, e di cantare, parlarà de Toni, Semitoni, e di uoce.* Venezia: Domenico dei Farri, 1555.

⁴⁷ *Introduttorio abbreviato*, dedica.

⁴⁸ D. grave e C. grave corrispondono, rispettivamente, alle note RE grave e a DO grave.

10527780

LIBRO TERZO. 151

Dell' Antifona, che si canta in occasione della distribuzione delle Candele
il giorno della Purificazione della B. Vergine.

Lumen ad revela ti o né genti um, & glori am piebis tu æ Il'ra el. Nnac dimi-

Lumen &c. Sicut e rat &c. Lumen &c. Qui a vide-

runt o cu li me i &c. Lumen &c. Qod parafti &c. Lumen &c. Glori a Patri &c.

E così si cauta fino si terminata la
distribuzione delle Candele, perchè il
canto è breve, si torna da capo, finita
poi la distribuzione, si canterà l'Anti-
fona: Exurge, come segue.

Lumen &c. Sicut e rat &c. Lumen &c.

Exur ge Do mi ne ad ju va nos, & li be ga, nes proper.

nomen tu um. Sal Deus au ribus no fris au di vimus: Patres nostri

anopn ti a ve rati no bis. Gloria Patri, & Filio, & Spiritu i Sancto r Sicus

«Antifona, che si canta in occasione della distribuzione delle Candele il giorno della Purificazione della B. Vergine». Tratta da: *Breve Metodo per apprendere fondatamente e con facilità il canto fermo diviso in tre libri, nel primo si pongono brevemente le regole del medesimo canto, con il modo di praticarle; nel secondo, il modo di cantare l'ore canoniche; nel terzo di pone l'Officio in canto di tutta la settimana santa. Del padre F. Fabrizio Tettamanzi da Milano predicatore de minori osservanti. Per Beniamino Sirtori, Stampatore Arcivescovile ad istanza di Giuseppe Galleazzi libraro. Milano, 1756.* Risorsa digitalizzata e condivisa da Bayerische Staatsbibliothek (München), signatura: 1123262 4 Mus.th. 1536 1123262 4 Mus.th. 1536. <<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10527780.html>>. Consultata il 27 giugno 2016.

La giornata liturgica dei Girolimini: gli Uffici divini presso il Convento del Summano

Padre Eusebio Giordano, teologo vicentino, informava che anche presso il convento del monte Summano venivano officiate regolarmente le ore canoniche e le sante messe. Così infatti affermava, descrivendo dettagliatamente le attività dei religiosi del Summano: «*Viene officiata la Chiesa (oltre all'ore canoniche, le quali quotidianamente vi si recitano da' Padri) con gran numero di Messe, così da molti Reverendi Sacerdoti, che vi si concorrono per divotione, come da quelli, che vi stanno di continuo, celebrare*»⁴⁹. Se questa notizia può giungere certamente poco inaspettata, in ragione della crescente importanza che il convento mariano era andato assumendo nel corso del XV e del XVI secolo, quel che occorre sottolineare è il ruolo fondamentale rivestito proprio dal coro della chiesa del Summano, nonché la rilevanza acquisita dalla musica, soprattutto sacra e vocale, nelle diverse celebrazioni, quotidiane o festive, cui i religiosi dovevano dedicarsi.

Come testimoniato in una relazione storico-economica del convento, redatta nell'agosto dell'anno 1650, l'ampia chiesa del monte Summano, suddivisa in tre navate, ciascuna terminante in un altare (l'altare principale dedicato alla Beata Vergine, il secondo a San Gerolamo, il terzo detto l'altare del Cristo), aveva «*il suo coro e la sacrestia forniti delle cose necessarie per gli divini officii*»⁵⁰. Da un ulteriore documento si viene a conoscenza che il coro della chiesa era tutto rivestito di tavole di abete e aveva molte sedie corali anch'esse di legno d'abete («*nel coro che tutto vestito di tavole di pezzo molte sedie corali di pezzo anch'esse*»): purtroppo, per inciso, questa attestazione riguarda proprio la cessione dei beni del monte Summano da parte della signora Luchese Loredana Ruzzini Priuli (ultima erede della famiglia dei Nogarola, che fin dal '300 deteneva il giuspatronato sul convento)⁵¹ al comune di Santorso⁵²;

⁴⁹ *Monte Summano repurgato e consecrato alla inclita città di Vicenza, ovvero Saggio de' miracoli e gracie della Beatiss. Vergine Maria adorata sopra quel Sacro Monte. Publicato da Eusebio Giordano theologo. Padova: Pietro Luciani, 1652.*

⁵⁰ Documento n. 8, 1650 agosto 15, *Santa Maria del Summano. Relazione storico-economica del convento di Santa Maria del Summano e della chiesa dell'Ospizio retta dai padri eremiti del beato Pietro da Pisa*, in ZIRONDA, *Dall'eremo*, pp. 80-83, part. p. 80.

⁵¹ ZIRONDA, *Dall'eremo*, p. 32.

⁵² Documento n. 15, 1776 aprile 24, *Santorso, Documento attestante la cessione dei beni del monte Summano di proprietà della signora Luchese Loredana Ruzzini Priuli al comune di Santorso, compresa la statua in marmo della Vergine Maria*, in ZIRONDA, *Dall'eremo*, pp. 101-106, part. p. 103.

si trattava di una delle ultime conseguenze dei decreti di soppressione, ai danni soprattutto degli ordini religiosi minori, indetti dalla Repubblica di Venezia⁵³.

Simili testimonianze, a ogni buon conto, possono oggi far apprendere quanta cura, nondimeno in termini di arredo, i Girolimini destinassero al coro della chiesa, fulcro, assieme all'altare e al pulpito, della celebrazione delle diverse funzioni religiose. Ciò è tanto più visibile se si prende a confronto una notizia che riguarda il coro delle Maddalene a Vicenza, vicino al convento del Summano sia geograficamente sia nella condivisione dell'adesione all'Ordine del beato Pietro da Pisa: quanto registrato si riferisce all'inventario stilato nell'anno 1772, in occasione della fatidica soppressione del convento a opera del tenente dei corazzieri Nicola Gualdo, su ordine della Repubblica⁵⁴. Si registrano dunque i beni relativi al coro⁵⁵:

CORO
Coro con i suoi sedili, scabelli e spalliere
Un leggio di noce col suo banco
Tre mute di tabelle di legno
Quattro libri da canto
Un piccolo organo con palme

Le attività del coro, peraltro, erano rigorosamente prescritte dalle regole e dalle Costituzioni della Congregazione e dovevano aver luogo secondo la ritualità del Divino Ufficio, ossia delle ore canoniche. Perciò, per comprendere appieno le modalità secondo le quali si svolgeva la giornata liturgica presso i conventi degli Eremiti di S. Girolamo, è opportuno fare riferimento proprio alle Costituzioni dell'Ordine. A tal proposito si riporta in traduzione italiana il cap. VI, *De Officio et horis canonicis in Choro persolvendis*⁵⁶ delle *Regulae et Constitutiones Fratrum Eremitarum ordinis S. Hieronymi*:

⁵³ Cfr. nota 19 *supra*.

⁵⁴ FERRAROTTO, *Il convento di S. Maria Maddalena*, p. 72 ss.

⁵⁵ *Inventario primo della Chiesa ed adiacenze*, in FERRAROTTO, *Il convento di S. Maria Maddalena*, pp. 79-92, part. p. 80.

⁵⁶ Cap. VI, *De Officio et horis canonicis in Choro persolvendis*, tratto dalle *Regulae et Constitutiones Fratrum Eremitarum ordinis S. Hieronymi Congregationis B. Petri de Pisis*, Monaco: Mariæ Magdalenaæ, Rauchin, Viduæ, 1697. Traduzione dal latino ad opera dell'autrice.

Capitolo VI

Sull'Ufficio e sulle ore canoniche da svolgere nel Coro

In ciascun convento della nostra Congregazione ogni giorno sia innalzato a Dio il sacrificio con le Lodi e sia reso al Signore il frutto delle labbra; e perciò quotidianamente nel Coro sarà recitato tutto l'Ufficio Divino, e tutte le ore canoniche in conformità con il Rito e secondo la modalità del Breviario Romano, e soprattutto nei singoli giorni feriali sarà anche detto il breve ufficio alla Beata Vergine, e pure l'ufficio dei Defunti, sette salmi penitenziali, e saranno detti i salmi graduati sempre negli stessi giorni e nello stesso ordine, nel modo in cui verranno prescritti dal detto Breviario e dalle sue leggi.

Inoltre sarà recitato il Mattutino con le lodi a metà della notte per tutto l'anno, specie negli ultimi tre giorni della Settimana Santa e per tutta l'Ottava del SS. Corpo di Cristo [*gli otto giorni successivi alla festività*], e compiuto ciò saranno dette da tutti quanti, insieme, le Litanie alla Beata Vergine con la terza parte del Rosario; fatto ciò, ciascuno si ritirerà nella propria stanza in atteggiamento di silenzio e modestia, se non voglia forse indugiare più a lungo nella meditazione o in altre pie opere nel Coro, nel modo in cui a ciascuno sarà permesso, se questo sarà sembrato al superiore.

Saranno recitate nelle occasioni debite le rimanenti ore, e le altre consuete; certo, la prima ora, la terza e la sesta sempre come mattutina: la sesta, in verità, e la nona saranno dette regolarmente mezz'ora prima del pranzo, e dopo di queste ci sarà l'esame di coscienza per circa metà di un quarto d'ora, come da consuetudine.

Quando, d'altra parte, l'Ufficio avviene nei giorni feriali, pure sarà detto l'Ufficio alla Beata Vergine. Parimenti, al tempo della quaresima, quando le ore vespertine saranno dette, s'intende, prima del pasto, e universalmente, quando si digiunerà secondo il precetto della Chiesa, la sesta e la nona ora saranno recitate nell'ora decima, se non verrà disposto altrimenti dal superiore. Le ore vespertine, fuori dal tempo della quaresima, saranno sempre dette nella seconda ora pomeridiana, e dopo di queste sarà recitata la terza parte del

Rosario, e le Litanie alla Beata Vergine con le consuete preghiere e genuflessioni. D'altro lato, il tempo rimanente fino all'orazione mentale vespertina sarà speso nella lezione spirituale, o in altre opere anche manuali, a favore del progetto che sarà sembrato più consono al superiore; questa stessa attività sarà continuata il mattino successivo dopo la terza ora fino al pranzo.

Infine il Completorio sarà recitato dopo la cena a un'ora conveniente, che il superiore dovrà determinare allo stesso modo a seconda della stagione: nel suddetto Completorio ci sarà l'Esame di coscienza per metà di un quarto d'ora, più o meno; e dopo di questo l'aspersione con l'acqua benedetta insieme alle abituali preghiere o suffragi a S. Maria, S.P.N. Gerolamo, e S. Giuseppe, S. Chiesa Titolare, B.P.N. Pietro da Pisa.

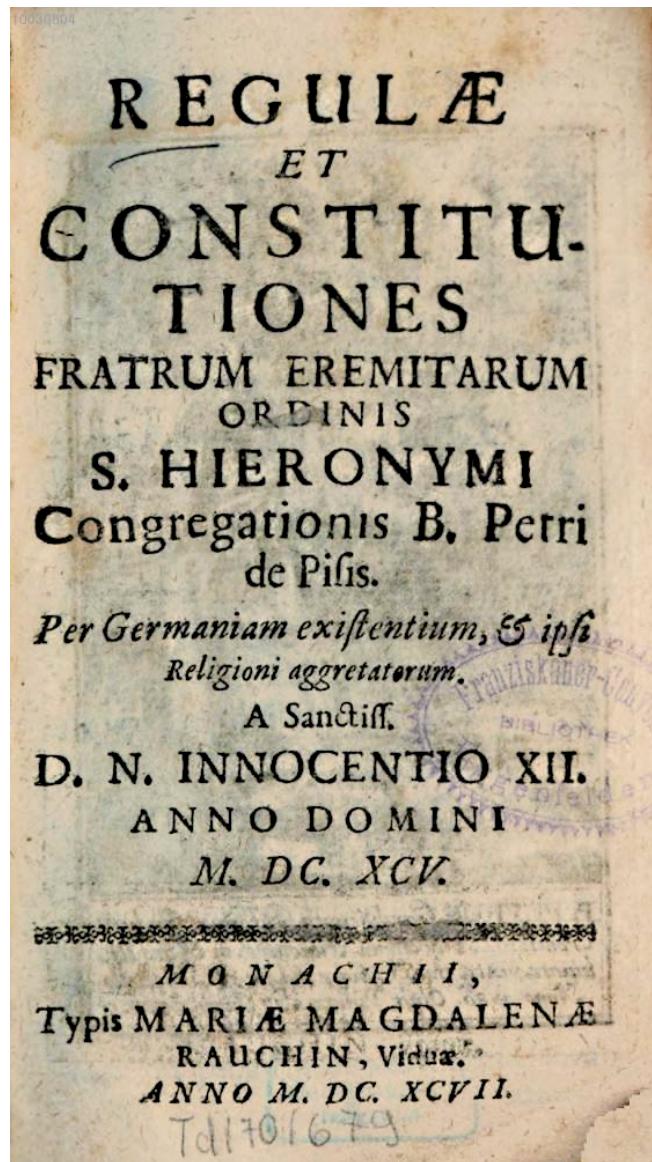
I superiori locali badino diligentemente affinché tutto l'Ufficio Divino sia recitato nel Coro a chiara voce, distintamente e devotamente, spendendo il tempo necessario nelle singole ore, cosicché il mattutino duri regolarmente per un'ora e un quarto, o anche di più se sarà necessario, specialmente quando verranno recitati l'Ufficio, i Salmi graduali, e ciò anche sia inteso in modo proporzionale alle rimanenti ore canoniche.

Per il Divino Ufficio tutti si riuniscano nel Coro, tanto i sacerdoti quanto i chierici, e i novizi, secondo quanto sarà prescritto nelle ordinazioni e nei Decreti apostolici, e, se qualora non saranno legittimamente impediti, dovranno essere anzi presenti. E anche i laici, che allora potranno dedicarsi alle loro altre preghiere, per le quali sarà tenuto posto nell'Ufficio: e tutti prontamente accorrano, e allora saranno presenti con quella modestia, austerità e senso religioso che conviene ai servi di Dio, mentre sono in Chiesa, e di lì non si allontanino se non dopo aver ricevuto facoltà e la benedizione del superiore. Inoltre avranno cura di essere fra di loro uniformi in tutti [i canti], quanto più possano, e abbiano studiato prima, nelle loro stanze private, le cose che dovranno pubblicamente leggere nel Coro, o cantare, affinché non si sbagliano dopo; e se a qualcuno capiterà forse di sbagliare, confesserà spontaneamente la sua colpa davanti agli altri baciando per terra,

cosa anche che faranno quanti si riveleranno negligenti nel raggiungere il coro, e a maggior ragione anche quelli che senza una scusa legittima, che deve essere approvata dal superiore, semplicemente non giungano, ai quali pure in Refettorio dovrà essere imposta una certa pena da parte del superiore secondo le ordinazioni, e i decreti apostolici, e secondo quanto stabilito al cap. 38 “sulle pene”.

Tutto ciò che pertiene al Coro e alla Chiesa sarà svolto secondo il rito Romano, e alla prima [ora] sempre sarà legato il Martirologio. I priori avranno cura che i conventi di qualsiasi luogo non risultino sprovvisti dei libri necessari alla recitazione dell’Ufficio Divino; che viene detto ad alta voce solo nei Conventi o negli Eremi, nei quali ci saranno quattro coristi della Famiglia, nelle rimanenti [sedi] invece permetteremo che recitino a voce sommessa, cosicché il mattutino duri per un’ora, e le altre ore siano recitate con la stessa devozione e le stesse pause, che sopra abbiamo ricordato.

Se qualcuno tra i fratelli, impegnato nelle attività sacre, sia dimostrato colpevole di non aver recitato l’Ufficio Divino, per la prima volta nel pubblico Refettorio il mercoledì mangierà per terra, e il venerdì per un mese intero [si ciberà] di solo pane e acqua; alla seconda volta, giustamente, sarà radoppiata per lui questa medesima pena; e inoltre si aggiunga anche la pubblica flagellazione; e per la terza volta, oltre alle pene già dette, e di altre che verranno imposte dai superiori, sarà privato immediatamente per sempre della voce attiva, e della passiva [da intendersi nel Capitolo], e gli sarà sempre proibito ottenere qualsiasi grado o carica.



Regulae Et Constitutiones Fratrum Eremitarum Ordinis S. Hieronymi Congregationis B. Petri de Pisis. Per Germaniam existentium, & ipsi Religioni aggregatorum. A Sanctiss. D. N. Innocentio XII. Anno Domini M.DC.XCV. Monachii: Rauchin, 1697. Frontespizio. Risorsa digitalizzata e condivisa da Bayerische Staatsbibliothek (München). Segnatura: P.lat. 136 pa.
<<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/TW7PMGEE-V6RB5JHPLI5ZTIRS7LUNPSDZ>>. Consultata il 27 giugno 2016.

In particolare, prima del Concilio Vaticano II (svoltosi dal 1962 al 1965), la giornata liturgica era scandita da otto celebrazioni per la preghiera e per il culto, che costituivano l'Ufficio Divino, altrimenti detto Ore Canoniche oppure, più semplicemente, Liturgia delle Ore⁵⁷.

La liturgia delle Ore prevedeva infatti il *Matutinum*, prima dell'alba; le *laudes*, al sorgere del sole; la celebrazione *ad primam horam*, cioè alle 6 del mattino; quella *ad tertiam horam*, alle 9; *ad sextam horam* ovvero alle 12; e quella *ad nonam*, alle 3 del pomeriggio. Seguiva il vespero, celebrato alla sera, *ad vesperas*, appunto, ossia al tramonto del sole. A conclusione della giornata, e prima del riposo, si officiava la compieta, *ad completorium*⁵⁸.

La prima, la terza, la sesta e la nona ora traevano il loro nome dall'antico calendario romano, in cui le ore del giorno erano numerate dalle sei del mattino (*prima hora*) alle sei del pomeriggio (*duodecima hora*): secondo questa ripartizione il mezzogiorno corrispondeva, per esempio, alla *sexta hora*. Tuttavia l'orario in cui venivano celebrati tali uffici subiva spesso leggere variazioni a seconda delle stagioni dell'anno, come indicato anche dalle Costituzioni sopracitate⁵⁹.

A livello liturgico e musicale il Vespero, o Vespro, costituiva una delle Ore maggiori dell'Ufficio Divino e presentava una precisa articolazione interna⁶⁰. In accordo con la regola di San Benedetto⁶¹, il Vespero prevedeva all'inizio un canto di apertura e l'intonazione di quattro salmi. Qui il canto dei salmi aveva lo scopo di amplificare con il canto la parola di Dio, nell'intento di trasmettere - attraverso la voce - l'insegnamento sacro: questo procedimento prendeva il nome di *cantillatio*, proprio perché la parola aveva preponderanza sulla musica, ma era la musica stessa a rivestire solennemente la parola sacra.

⁵⁷ W. APEL, *Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione modalità e tecniche compositive*, LIM, Lucca 1998 (orig. 1958), p. 18.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Regulæ et Constitutiones*.

⁶⁰ DEUHM, *Il Lessico*, IV, 1984, p. 695.

⁶¹ «San Benedetto († 543 ca.) istituisce una liturgia completa per gli Uffici di tutto l'anno (Regola benedettina) con Mattutino, Lodi, Prima, Terza, Sesta, Nona, Vespri e Compieta»: APEL, *Il canto gregoriano*, p. 59.

Seguivano poi un *capitulum* (cioè un capitolo dalle sacre scritture) e un *responsorium*, dove si cantava un ritornello responsoriale come meditazione sulla lettura del capitolo appena ascoltato. Dopo il responsorio venivano intonati un inno sacro e poi un *versiculum*, un verso di provenienza biblica. Il momento centrale del Vespero era costituito dal cantico evangelico del *Magnificat*, o anche detto della Beata Vergine, il canto di ringraziamento e di gioia che Maria pronuncia in lode al Signore rispondendo al saluto della cugina Elisabetta, al momento del loro incontro. A seguire, si procedeva con le intercessioni e le litanie, il *Kyrie eleison* e la recita del *Padre nostro*; infine, dopo l'orazione conclusiva, il Vespero terminava con il saluto finale, anche detto congedo, accompagnato dalla benedizione. Vale la pena di ricordare che in campo musicale il Vespro, così come la messa, assunse ben presto l'ampiezza polifonica

La cantillatio

«La cantillazione», secondo le parole della musicologa Edith Gerson-Kiwi, «è un'amplicazione della parola su un ristretto numero di suoni, regolata dal ritmo verbale in frasi libere da qualunque struttura metrica»⁶². Questa tecnica equivale a una recitazione, eventualmente preceduta da una formula di intonazione, interrotta da una serie di frasi melodiche corrispondenti ai periodi letterari del brano: non si tratta dunque di una vera composizione musicale, poiché il testo viene pronunciato con la stessa fluidità che contraddistingue la lingua parlata⁶³.

Per questo, fin dalla più antica tradizione ebraica, la recitazione vocalizzata ricopriva un ruolo fondamentale nelle celebrazioni liturgiche: i *Salmi di David* rappresentano il capolavoro e il modello di cantillatio per queste epoche⁶⁴. Ancora oggi, sia nella religiosità ebraica che in quella cristiana, la “parola” si carica di una valenza semantica e mistica e viene a costituire il fulcro del culto: nel rituale giudaico la parola viene sempre cantillata per creare solennità, mentre nel rito cristiano l’assemblea liturgica è tenuta a proclamare la parola, e non soltanto a pronunciarla. Particolari strutture melodiche sono impiegate per evidenziare il testo e il grado di solennità del giorno liturgico; perciò ciascuna delle tre categorie dei libri biblici proclamati nella liturgia (Antico Testamento, Nuovo Testamento, Vangeli) avrà dei toni di cantillazione propri. Infine, anche tra i toni delle letture da proclamare al Mattutino o alla Messa possono sussistere delle differenze⁶⁵.

⁶² G. CATTIN, *Storia della Musica. Il Medioevo*, I 2, EDT, Torino 1979, p. 11.

⁶³ G. BAROFFIO e A.E.J. KIM, *Cantemus Domino Gloriose. Introduzione al canto gregoriano*, MusicaKantor, Cremona 2003, pp. 58-59.

⁶⁴ MICHELS, *Atlante di Musica*, p. 179.

⁶⁵ *Ibidem*.

e concertante di una composizione autonoma: Claudio Monteverdi, ad esempio, compose, sui testi liturgici, un capolavoro come il *Vespro della Beata Vergine* (1610)⁶⁶, mentre Wolfgang Amadeus Mozart elaborò le *Vesperae de Dominica*, K. 321, e le *Vesperae solemnes de Confessore*, K. 339⁶⁷.

Musica e Chiesa nell'età del Concilio di Trento: tra contrappunto, polifonia e canto fermo

È chiaro, pertanto, che la musica sacra accompagnava regolarmente ogni momento della liturgia religiosa e, se da un lato, a prima vista poteva apparire predominante in queste funzioni il ricorso alla modalità del *cantus firmus*, dall'altro verrebbe allora da chiedersi in che modo l'arte del contrappunto potesse essere accettata dalla Chiesa, impegnata all'epoca ad arginare la rapida diffusione delle eresie, finanche musicali. In effetti, il contrappunto - tecnica affermatasi già dal XIV secolo e che, come si è anticipato, prevedeva di combinare simultaneamente, o “nota contro nota”, due o più suoni di differente altezza - permetteva di realizzare delle composizioni plurivocali, secondo uno svolgimento melodico orizzontale⁶⁸. Più precisamente occorre dire che, oggi come allora, se nel contrappunto prevale la dimensione verticale, si ha l’omofonia, basata sulla successione ritmicamente concorde delle parti (una voce-guida predomina e le voci inferiori svolgono un ruolo di accompagnamento accordale); al contrario, se il contrappunto si sviluppa prevalentemente in senso “orizzontale”, la partitura assume un aspetto polifonico, ossia dà spazio a voci fra loro indipendenti e destinate a melodie diverse, pure fra loro armonizzate⁶⁹.

D'altra parte una delle forme di contrappunto maggiormente uti-

⁶⁶ CD - Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*. Esecutori: Taverner Consort, Taverner Choir, Taverner Players, dir. Andrew Parrot - EMI Records 1984. Sul Vespro di Monteverdi cfr. *Storia della Musica: l'Età del Rinascimento (1540-1630)*, IV 2, a cura di G. Abraham, Feltrinelli Editore, Milano 1980⁴, p. 563. Su Claudio Monteverdi (vita e opere) cfr. almeno *DEUMM, Le biografie*, V, 1987, pp. 160-177.

⁶⁷ Su W.A. Mozart (vita e opere) si vedano almeno *DEUMM, Le biografie*, V, pp. 223-278; G. PESTELLI, *L'Età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1979, in *Storia della Musica* (= vol. VII), a cura della Società italiana di Musicologia.

⁶⁸ MICHELS, *Atlante di musica*, p. 99. Sul contrappunto si vedano, ad esempio: B. CERVENCA, *Il contrappunto nella Polifonia vocale classica*, Ed. Bongiovanni, Bologna 1965; *DEUMM, Il lessico*, III, 1984, pp. 662-679.

⁶⁹ MICHELS, *Atlante di musica*, p. 95.

lizzate voleva proprio la presenza di un *cantus firmus* (solitamente una melodia gregoriana) posto al grave (il *tenor*), sopra al quale si sovrapponevano le altre voci secondo la tecnica contrappuntistica⁷⁰. Ciò detto, s'intuisce che l'impiego dell'arte del contrappunto, specie nella liturgia, poteva eventualmente apportare una certa difficoltà e artificiosità ai brani, giungendo addirittura a far perdere intellegibilità alle parole pronunciate: un'emergenza che venne fin da subito portata all'attenzione del Concilio di Trento⁷¹.

Infatti il primo '500 aveva visto l'affermarsi del pensiero riformatore di Martin Lutero, seguito ben presto da Ulrich Zwingli e da Giovanni Calvino. La Chiesa si era trovata costretta allora a indire un Concilio (1545-1563), che storicamente aprì la fase della cosiddetta Controriforma, durante la quale ci si prefisse di combattere la diffusione delle nuove idee riformiste promuovendo un ritorno alla purezza originaria della Chiesa stessa e delle sue celebrazioni liturgiche. Questi intenti non risparmiarono né il mondo della stampa che, come si è visto, subì aperte censure, né tantomeno la musica religiosa, che tuttavia non risentì in verità molto di questi nuovi freni imposti dalla Santa Sede⁷². In effetti, una delle prescrizioni più chiare, per quanto riguarda il campo musicale, emanate dal Concilio, verteva sull'inammissibilità che i brani liturgici presentassero «*alcunché di lascivo e d'impuro*»; più esattamente, la sessione XXII dei Decreti del Concilio di Trento recitava: «*ab Ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum, aut impurum aliquid miscetur [...]*», ossia «*tengano poi lontano dalle Chiese quelle musiche dove, o con l'organo o col canto, si frammischia qualche cosa di lascivo ed impuro*»⁷³.

Questa ordinanza, però, seguiva molto da vicino l'appello di Giovanni Calvino: il riformatore d'oltralpe, nella prefazione della liturgia della chiesa di Ginevra, pubblicata nel 1542 con il titolo *La forme des chantz et prières ecclésiastiques*, aveva sottolineato come la completa comprensione della liturgia fosse una condizione imprescindibile per

⁷⁰ *Ivi*, p. 97.

⁷¹ SURIAN, *Manuale di storia della musica*, p. 241.

⁷² Riflessione sul ruolo dei decreti conciliari in relazione alla polifonia, forse meno incisivo rispetto a quanto si sia portati a pensare, in O. MISCHIATI, *Il Concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura*, in CatMostra *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, pp. 19-30.

⁷³ *Il sacro Concilio di Trento con le notizie più precise risguardanti la sua intimazione a ciascuna delle sessioni. Nuova traduzione italiana con testo latino a fronte*. Venezia: Francesco Tosi, 1800, p. 184.

avvicinarsi al vero culto di Dio.⁷⁴ Tuttavia la Riforma aveva ben presto portato le chiese protestanti a differenziarsi notevolmente dalla Chiesa romana, anche per quanto riguardava l'esecuzione dei brani musicali durante le celebrazioni: se da un lato, in generale, Zwingli aveva bandito la musica dalle funzioni religiose, il protestantesimo luterano aveva dato ampio spazio agli inni, tradotti però in lingua volgare (Lutero stesso avrebbe composto circa 36 inni sacri in tedesco), mentre ancora gli aderenti alla fede calvinista cantavano solo i salmi, tradotti nella lingua locale e messi in rima, su una base melodica rigorosamente monodica. La teoria dottrinaria di fondo delle chiese riformate affermava che la musica sacra, una volta resa più semplice e accessibile a tutti, dovesse rivolgersi non più ai cori di cantori professionisti, ma all'intera comunità dei fedeli, chiamati dunque a intonare i canti all'unisono⁷⁵.

Ciò che accomunava la Chiesa cattolica alle chiese protestanti era comunque l'idea sottesa, ereditata dal filosofo greco Platone, secondo la quale non potevano essere consentite, in uno Stato ideale, delle *harmoniai* che potessero turbare gli animi dei cittadini con la loro polifonia e con l'uso di strumenti musicali a molte corde, capaci di produrre diverse melodie⁷⁶. Infatti, i principi enunciati dal Concilio, in riferimento alle esecuzioni musicali della liturgia, si declinarono soprattutto nella proibizione degli artifici contrappuntistici, dell'uso contemporaneo di più testi, delle libere elaborazioni o dell'utilizzo smodato delle dissonanze; in altre parole, si condannarono tutti quegli espedienti musicali che potevano oscurare la corretta comprensione della parola di Dio⁷⁷. La polifonia complessa pareva, perciò, non essere più giudicata accettabile dal Concilio⁷⁸. Lo stesso Orazio Tigrini, professando di approfondire la tecnica del contrappunto secondo le modalità consentite dalla Chiesa, si dimostrò ben consci delle regole imposte dai padri conciliari, pur senza sottomettersi del tutto ai dettami tridentini, a favore piuttosto

⁷⁴ E. FIUME, *Il Salterio ugonotto, storia e fortuna*, s.d. Risorsa condivisa su *academia.edu*.

⁷⁵ G. LONG, *I protestanti e la musica*, in *Enciclopedia Treccani Online*; M. KUNZLER, *La liturgia della Chiesa*, X, Jaca Book, Milano 2003, pp. 188-189.

⁷⁶ PLATO, *Republic, Volume I: Books 1-5*, edited and translated by C. Emlyn-Jones e W. Preddy, Loeb Classical Library 237, MA: Harvard University Press, Cambridge 2013, part. III 399c-d.; cfr. P. GRIFFITHS, *Breve storia della musica occidentale*, Einaudi, Torino 2007, p. 72.

⁷⁷ SURIAN, *Manuale di storia della musica*, pp. 241-242. Si veda inoltre B. BAROFFIO, *Il Concilio di Trento e la musica*, in CatMostra *Musica e liturgia nella riforma tridentina (Trento 1995)*, a cura di D. Curti e M. Gozzi, Servizio Beni Librari e Archivistici, Trento 1995, pp. 9-18.

⁷⁸ MISCHIATI, *Il Concilio di Trento e la polifonia*.

di una certa “onestà intellettuale”; infatti così avrebbe affermato nel *Compendio*⁷⁹:

«Se bene da i Musici moderni non sono quasi più usate certe sorti di compositioni fatte sotto alcune Proportioni, & Segni, da i quali non nasce veramente altro, che difficultà, ò per dir meglio, uno intricamento, & una confusione nella mente, dei poueri Cantori, senza frutto, ò utilità alcuna; & il più delle volte anco con molto scandalo degli Vditori; le quali anco da santa Chiesa sono prohibite; nientedimeno, [...] pare ancora honesto che si vegga il modo & l'ordine che si dee tenere volendosi fare una Compositione sotto varij segni.»

Tuttavia, mentre ancora si avvicendavano le diverse fasi dei lavori conciliari, le fonti - quasi creandovi attorno una leggenda - raccontano di come l'operato di Giovanni Pierluigi da Palestrina⁸⁰, massimo esponente della scuola romana, poté influire sull'esito di quella difficile situazione: nel 1555, componendo una messa polifonica in sei parti, la *Missa Papae Marcelli*, riuscì a dimostrare che il contrappunto, e, in altre parole, la polifonia, era davvero compatibile con le dottrine della Controriforma. L'episodio è così ricordato, con dovizia di particolari, nell'*Enciclopedia dell'ecclesiastico* (1845)⁸¹:

«PALESTRINA: si adopera questo vocabolo per indicare quella musica da Chiesa semplice e dignitosa, tutta vocale e senza instrumentazione, quale si usa in Roma nella cappella pontificia. Il nome di palestrina viene da Gio. Pierluigi da Palestrina compositore famoso del 16° secolo, il quale ne fu l'inventore. È noto che il Papa Marcello II era in procinto di abolire affatto la musica di Chiesa, attesi i grandi abusi degli artifici del contrappunto, introdottisi in quei tempi nella medesima. Gio. Pierluigi pregò il pontefice che, prima di emanare il decreto di soppressione, si benignasse di ascoltare una messa composta da se, a sei voci senza strumenti. Questa famosa Messa, detta *Missa papae Marcelli*, distinguendosi con uno stile

⁷⁹ *Il compendio della musica*, p. 132.

⁸⁰ Su Giovanni Pierluigi da Palestrina (vita e opere) si veda almeno *DEUMM, Le biografie*, V, pp. 525-552.

⁸¹ *Enciclopedia dell'Ecclesiastico, ovvero Dizionario della teologia dommatica e morale, del diritto canonico, delle principali nozioni bibliche, della storia della chiesa...*, Opera compilata sulla Biblioteca sacra dei PP. Richard e Giraud, sul Dizionario encyclopedico della teologia di Bergier e su altre opere di scrittori chiarissimi, III, Napoli 1845, s.v. *Palestrina*, p. 170.

semplice, nobile, grave ed espressivo meritossi l'applauso generale, riconciliò il pontefice colla musica di Chiesa, e il concilio di Trento stabilì tale canto senza strumenti per l'unico conveniente alla chiesa. Gio. Pierluigi era nato a Palestrina [...] da parenti poveri nel 1529, e morì il 9 febbraio del 1594.»

Lo straordinario successo della Messa in onore di papa Marcello sembra dunque aver portato la Santa Sede ad approvare la polifonia, ormai “in pericolo” di fronte agli ultimi provvedimenti conciliari emanati in quegli anni. La messa a sei voci di Palestrina, composta tra il 1562 e il 1563, ben rappresenta «*lo stile palestriniano, che unisce alla perfetta padronanza della tecnica contrappuntistica l'apollinea architettura della linea melodica e armonica, assunse a ideale delle composizioni a cappella*»⁸². Inoltre il compositore, con notevole maestria, aveva saputo unire l’arte contrappuntistica con un’ottima intelligibilità delle parole e con una sonorità ordinata, tesa a evitare che testi diversi venissero pronunciati nello stesso momento⁸³. D’altra parte, le linee melodiche esibivano il tipico andamento del canto gregoriano, che rimaneva una delle tipologie di canto maggiormente richieste dalle disposizioni conciliari⁸⁴. In conclusione, la polifonia equilibrata di Giovanni Pierluigi da Palestrina⁸⁵ (detta anche “stile antico”, oppure “stile osservato”, o ancora “alla Palestrina”), così accettata e apprezzata dal Concilio, divenne ben presto il modello esemplare di scrittura contrappuntistica cui riferirsi⁸⁶.

Di lì a poco infatti, presso la cappella papale di Roma, molti compositori iniziarono a raccogliersi intorno a Palestrina e a seguirne il fortunato esempio, scegliendo di dedicarsi prevalentemente al genere sacro (perlopiù messe e mottetti), fondendo gli elementi tipici della polifonia franco-fiamminga con la sonorità e la melodia italiane, avvalendosi soprattutto dell’organico vocale per le esecuzioni *a cappella* (composizioni ideate per la cappella Sistina) e preferendo infine le melodie gregoriane in funzione di *cantus firmus*. La scuola romana realizzava appie-

⁸² MICHELS, *Atlante di musica*, p. 275.

⁸³ SURIAN, *Manuale di storia della musica*, pp. 242-245; GRIFFITHS, *Breve storia della musica occidentale*, p. 71.

⁸⁴ SURIAN, *Manuale di storia della musica*, p. 242. Si veda inoltre M. GOZZI, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*, in *CatMostra Musica e liturgia nella riforma tridentina*, pp. 39-56.

⁸⁵ Su Palestrina e la polifonia vocale classica, D. DE LA MOTTE, *Il contrappunto. Un libro di studio e di lettura*, Ed. Ricordi, Milano 1991 (rist. 1999), pp. 180-227.

⁸⁶ SURIAN, *Manuale di storia della musica*, p. 242.

no gli ideali estetici e le esigenze liturgiche della musica sacra della Controriforma formulate dal Concilio di Trento e tra i suoi esponenti di maggior rilievo, contemporanei di Palestrina, spiccarono i veronesi Vincenzo Ruffo, Giovanni Matteo Asola e Marc'Antonio Ingegneri (maestro del grande Claudio Monteverdi), il cremonese Costanzo Porta e lo spagnolo Tomás Luis de Victoria⁸⁷.

In particolare anche Giovanni Matteo Asola si distinse per una ferma adesione ai dettami della Santa Sede sulle celebrazioni religiose; nel dedicare la sua *Psalmodia* a otto voci (1574) al canonico Pier Francesco Zini disse: «*In primis... extitisti, ut ego mea musicae studia ab inanibus mundi compositionibus ad pios et sacros usus ex Sancti Tridentini Concilii sententia converterem et accommodarem*», ossia «*in primo luogo tu ti presentasti affinché io convertissi e adattassi i miei studi sulla musica dalle vane composizioni mondane agli usi pii e sacri, secondo la sentenza del Santo Concilio Tridentino*»⁸⁸. Asola, inoltre, curò l'edizione e la pubblicazione di una raccolta di sedici salmi scritti da quattordici diversi compositori dell'epoca (quali ad esempio, Giovanni Croce e Carlo Porta), dedicandola come omaggio proprio a Giovanni Pierluigi da Palestrina⁸⁹. Noto comunque più per la sua ampia produzione di musica sacra, ancora oggi eseguita e apprezzata, Asola fu maestro di cappella della cattedrale di Vicenza dal 1578 al maggio del 1582 e successivamente, presso la chiesa di San Severo a Venezia, ricoprì l'incarico di cappellano⁹⁰ ed ebbe come collega lo stesso Gioseffo Zarlino, dedicatario del *Compendio della musica* del Tigrini.

D'altra parte è stato affermato che «*la musica di Palestrina è l'incarnazione sonora dell'opera teorica del suo contemporaneo Gioseffo Zarlino (1519-1590), che con le Institutioni harmoniche (1558) donò alla sua epoca il massimo trattato musicale*»⁹¹: la scuola romana, con i diversi compositori che vi aderirono, attingeva a piene mani dalla teoria di Zarlino, il quale propugnava, in linea con il dettato tridentino, un trattamento efficace della parola, pronunciata su armonie sempre consonanti sia nei modi

⁸⁷ MICHELS, *Atlante di musica*, p. 275. Su Palestrina, lo stile “a capella” e la scuola romana si veda *Storia della Musica: l'Età del Rinascimento (1540-1630)*, IV 1, pp. 331-393. In particolare, su Tomás Luis de Victoria: DEUMM, *Le biografie*, VIII, 1988, pp. 226-233.

⁸⁸ O. MISCHIATI, *Asola, Giovanni Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Istituto della Encyclopedie Italiana, Roma 1962, pp. 404-409.

⁸⁹ *Ivi*, 408.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ GRIFFITHS, *Breve storia della musica occidentale*, p. 71.

maggiori che minori⁹². Così la storia musicale della cappella Sistina a Roma non poteva che intrecciarsi strettamente con la Cappella Ducale della Basilica di San Marco a Venezia, di cui, lo si ricordi, il chioggiotto Gioseffo Zarlino fu direttore per ben venticinque anni, dal 1565 fino alla morte, che lo colse nel 1590. Per inciso, nel XVI secolo la cappella ducale di San Marco era tra le più ampie e rinomate d'Europa: il suo organico contava almeno 30 cantori, due organisti e due gruppi di strumentisti; inoltre offriva al maestro e ai musicisti non solo un'ottima posizione sociale, ma anche un salario fisso a vita⁹³. E, a riprova del fatto che Venezia attraeva grandi personalità provenienti da diverse regioni europee, basti solo rammentare che lo stesso Zarlino si era formato, a Venezia, alla scuola del fiammingo Adrian Willaert, il quale aveva diretto la cappella ducale per ben trentacinque anni.

Fu probabilmente grazie all'influenza fiamminga che la polifonia veneziana andò differenziandosi, a poco a poco, dalla polifonia più rigorosa della scuola romana: i maestri veneziani presentavano brani contraddistinti da un uso vivace dei colori, da un gusto brillante per il cromatismo e soprattutto dall'antifonia, ossia dall'opposizione dei gruppi vocali. È stato ipotizzato, infatti, che questa precisa tecnica, detta anche "policorale" o dei "cori spezzati", sia nata proprio dalle esecuzioni intonate nella basilica di San Marco, che presentava due absidi adibite per i cori poste l'una di fronte all'altra: la conformazione architettonica della basilica avrebbe fornito allora un naturale supporto all'attività artistica dei compositori veneziani. Si aggiunga il fatto che i musicisti di San Marco dovevano occuparsi non solo della musica per le liturgie, che avevano luogo presso la basilica stessa, ma anche della musica di palazzo, proprio perché la basilica era alle dirette dipendenze del Doge, il quale apprezzava certamente la magnificenza delle musiche policoriali, che ben si adattava al lustro della Venezia dell'epoca⁹⁴. La scrittura a più cori, detta anche poi "a cori battenti", divenne la cifra stilistica più rappresentativa della scuola veneziana, che ebbe come suoi massimi esponenti Andrea Gabrieli (1533-1585), Giovanni Gabrieli (1557-1612) e Giovanni Croce (1557-1609).

Quest'ultimo, nativo di Chioggia e per questo soprannominato Chiozzotto, fu allievo proprio di Gioseffo Zarlino e ricoprì a sua vol-

⁹² *Ibidem*.

⁹³ SURIAN, *Manuale di storia della musica*, p. 221.

⁹⁴ *Ibidem*.

ta il ruolo di maestro di cappella a San Marco a Venezia dal 1603 al 1609⁹⁵. Sull'esempio del contemporaneo Giovanni Gabrieli (organista a San Marco dal 1585), molte sue composizioni presentarono lo «*stile concertante*», dove al coro e ai solisti vennero aggiunti i colori strumentali e il basso continuo: esempio di questo tipo di esecuzione è il *Laudate pueri*, dove si ricorre a ben tre cori, un coro solista, un «*choro ripieno*» e un «*choro grave*», più altri strumenti musicali fra cui tre tromboni⁹⁶.

La frequente omofonia, la ripetizione delle parti corali, il vigore creativo e l'impiego simultaneo di diversi gruppi di cantori, dell'organo e di altri strumenti, promossi dalla scuola veneziana, ricreavano allora una tessitura contrappuntistica ormai ben lontana dal rigore di Palestrina⁹⁷; soprattutto, fu il musicista e compositore Giovanni Gabrieli, sulle orme dello zio, a condurre il discorso melodico a una tale vivacità coloristica che la polifonia parve “esplodere” in una ricchezza di tinte e di chiaroscuri paragonabile solo alla pittura veneziana dell'epoca⁹⁸. Fra gli altri, furono influenzati dall'operato di Gabrieli Heinrich Schütz, uno dei massimi rappresentanti della musica sacra protestante, e Claudio Monteverdi, ad esempio nella composizione del *Vespro della beata Vergine* del 1610⁹⁹.

Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto di Orazio Tigrini rappresenta perciò un eccellente specchio delle tendenze musicali di un'intera epoca, fra tardo Cinquecento e primo Seicento, in cui i decreti della Santa Sede, promossi attraverso il Concilio di Trento, interessarono non solo la diffusione dei libri (e il loro controllo), ma anche l'esecuzione musicale delle liturgie. Grandi personalità emersero in questo complesso tessuto storico-artistico, dettando dei modelli cui ispirarsi nei secoli a venire, nonostante il clima di crisi generale diffusosi nella seconda metà del '500 o proprio grazie a esso: fu questa l'epoca che si lasciò alle spalle il Rinascimento dorato e che vide non solamente l'affermarsi delle idee luterane e calviniste, o di un crescente senso di perdita dei riferimenti centrali (quando si comprese, ad esempio, che le nuove scoperte geografiche

⁹⁵ P. CARABA, *Croce, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, Istituto della Encyclopedie Italiana, Roma 1985, pp. 210-212, part. p. 210.

⁹⁶ *Ivi*, p. 212.

⁹⁷ CARABA, *Croce, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, pp. 210-212.

⁹⁸ *Encyclopedie Treccani online*, s.v. *Gabrieli, Giovanni*.

⁹⁹ SURIAN, *Manuale di storia della musica*, p. 254.

avevano minato il secolare pensiero che l'Europa fosse collocata al centro del mondo), ma che si identificò in una volontà di rinnovamento insita nella società stessa.

Sicuramente gli Eremiti del convento del monte Summano, allora, avranno avuto modo di conoscere le nuove teorie musicali provenienti non solo dal mondo romano, più prossimo alla Santa Sede, ma anche dall'ambito veneziano, in cui spiccarono, ad esempio, le straordinarie personalità di Gioseffo Zarlino e di Giovanni Croce, entrambi nativi di Chioggia, o di Andrea e Giovanni Gabrieli (nati nella città di S. Marco), che tante novità introdussero nel campo della polifonia.

Bibliografia

- ABRAHAM, Gerald (a cura di), *Storia della Musica: l'Età del Rinascimento (1540-1630)*, IV 1-2, Feltrinelli Editore, Milano 1980⁴ (ediz. orig. *The New Oxford History of Music*, Oxford University Press, Oxford 1968. Trad. dall'inglese di F. Bussi).
- AGOSTINI, Filiberto, *Istituzioni ecclesiastiche e potere politico in area veneta (1754-1866)*, Istituto per le ricerche di storia sociale e religiosa, Marsilio, Venezia 2002.
- Antiqueae Constitutiones Ordinis Eremitarum S. Hieronymi, congregationis B. Petri de Pisis, [...] promulgatae anno 1444, primo Venetijs impressae anno 1488. [...], Monaco: Joannem Jacobum Vötter, 1744.
- APEL, Willi, *Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione modalità e tecniche composite*, con due capitoli dedicati al canto ambrosiano e al canto romano antico di R. Jesson e R.J. Snow. Ediz. tradotta, riveduta e aggiornata da M. Della Sciucca. Introduzione all'edizione italiana di G. Baroffio, LIM, Lucca 1998 (orig. 1958).
- BAROFFIO, Giacomo e KIM, Anastasia Eun Ju, *Cantemus Domino Gloriose. Introduzione al canto gregoriano*, MusicusKantor, Cremona 2003.
- BAROFFIO, B. Giacomo, *Il Concilio di Trento e la musica*, in CatMostra *Musica e liturgia nella riforma tridentina (Trento 1995)*, a cura di D. Curti e M. Gozzi, Servizio Beni Librari e Archivistici, Trento 1995, pp. 9-18.
- BERENGO, Marino, *La società veneta alla fine del Settecento*, Sansoni, Firenze 1956.
- BOCCHETTA, Monica, *Biblioteche scomparse. Le librerie claustrali della Congregazione di San Girolamo degli Eremiti del Beato Pietro da Pisa. Ricostruzione storico-bibliografica*, tesi di dottorato, La Sapienza, Roma 2012.
- BORRACCINI, Rosa Marisa - GRANATA, Giovanna - RUSCONI, Roberto, *A proposito dell'inchiesta della S. Congregazione dell'Indice dei libri proibiti di fine '500*, in «Il capitale culturale» VI, Università di Macerata 2013, pp. 13-45. ISSN 2039-2362 (online): <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/400/434>>. Consultato il 27 giugno 2016.
- BORRACCINI, Rosa Marisa e RUSCONI, Roberto (a cura di), *AttiConv Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice (Macerata 2006)*, Città del Vaticano 2006.
- CARABA, Pietro, *Croce, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 210-212.
- CATTIN, Giulio, *Storia della Musica. Il Medioevo*, I 2, EDT, Torino 1979.
- CECCHETTI, Bartolomeo, *La Repubblica di Venezia e la Corte di Roma nei rapporti della religione*, II, Naratovich, Venezia 1874.
- CERVENCA, Bruno, *Il contrappunto nella Polifonia vocale classica*, Ed. Bongiovanni, Bologna 1965.
- CINCIARINO, Fra Pietro, *Introduttorio abbreviato di musica piana, o vero Canto fermo*, Vene-

- zia: Domenico dei Farri, 1555.
- DE BUJANDA, Jesús Martinez, *Indice dei libri proibiti, Cinquecento*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, II, diretto da A. Prosperi, con la collaborazione di V. Lavenia e J. Tedeschi, Edizioni della Normale, Pisa 2010, pp. 775-778.
- DE BUJANDA, Jesús Martinez (par), *Index de Rome: 1557, 1559, 1564. Les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, in *Index des Livres interdits* (= vol. VIII), avec l'assistance de R. Davignon et E. Stanek, Sherbrooke: Centre d'études de la Renaissance, Librairie Droz, Genève 1990.
- DE BUJANDA, Jesús Martinez (par), *Index de Rome: 1590, 1593, 1596. Avec étude des index de Parme 1580 et Munich 1582*, in *Index des Livres interdits* (= vol. IX), avec l'assistance de R. Davignon, E. Stanek, M. Richter, Sherbrooke: Centre d'études de la Renaissance, Librairie Droz, Genève 1994.
- DEL COL, Andrea, *L'inquisizione in Italia. Dal XII al XXI secolo*, Arnoldo Mondadori, Milano 2006.
- DE LA MOTTE, Diether, *Il contrappunto, Un libro di studio e di lettura*, ed. Ricordi, Milano 1991 (rist. 1999).
- DEUMM = BASSO, Alberto (diretto da), *Dizionario Encicopedico della Musica e dei Musicisti, Le biografie*, V e VIII, UTET, Torino 1987 e 1988.
- DEUMM = BASSO, Alberto (diretto da), *Dizionario Encicopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Il Lessico*, III e IV, UTET, Torino 1984.
- EMLYN-JONES, Christopher e PREDDY, William (a cura di), *Plato, Republic, Volume I: Books 1-5*, Loeb Classical Library 237, MA: Harvard University Press, Cambridge 2013.
- Encyclopedie dell'Ecclesiastico, ovvero Dizionario della teologia dommatica e morale, del diritto canonico, delle principali nozioni bibliche, della storia della chiesa...*, III, s.v. Palestrina, Napoli 1845.
- Encyclopedie Treccani online*, s.v. *Gaffurio*: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/franchino-gaffurio/>>. Consultato il 27 giugno 2016.
- Encyclopedie Treccani online*, s.v. *Gabrieli, Giovanni*: <<http://www.treccani.it/encyclopedie/giovanni-gabrieli/>>. Consultato il 7 luglio 2016.
- FERRAROTTO, Gianlorenzo, *Il convento di S. Maria Maddalena. Uomini e fatti a Maddalene di Vicenza dal 1300 al 1900*, Egida ed., Vicenza 1992.
- FIUME, Emanuele, *Il Salterio ugonotto, storia e fortuna*, s.d. Risorsa condivisa online su *academia.edu*.
- FREZZA DALLE GROTTE, Giuseppe, *Il cantore ecclesiastico per istruzione de' Religiosi Minorì Conventuali, e benefizio comune di tutti gli ecclesiastici, tomo primo*, Padova: stamperia del seminario (Giovanni Manfrè), 1733.
- GALLICO, Claudio, *L'Età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, EDT, Torino 1978, in *Storia della Musica* (= vol. III), a cura della Società italiana di Musicologia.
- GIORDANO, Eusebio, *Monte Summano repurgato e consecrato alla inclita città di Vicenza, ovvero Saggio de' miracoli e gracie della Beatiss. Vergine Maria adorata sopra quel Sacro Monte*, Padova: Pietro Luciani, 1652.
- GOZZI, Marco, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*, in *CatMostra Musica e liturgia nella riforma tridentina (Trento 1995)*, a cura di D. Curti e M. Gozzi, Servizio Beni Librari e Archivistici, Trento 1995, pp. 39-56.

- GRIFFITHS, Paul, *Breve storia della musica occidentale*, Einaudi, Torino 2007.
- Il sacro Concilio di Trento con le notizie più precise risguardanti la sua intimazione a ciascuna delle sessioni. Nuova traduzione italiana con testo latino a fronte*. Venezia: Francesco Tosi, 1800.
- KUNZLER, Michael, *La liturgia della Chiesa*, X, Jaca Book, Milano 2003.
- La Storia, 9. Il Settecento: l'età dei lumi*, la Biblioteca di Repubblica, UTET, Novara 2004.
- LEBRETON, Maria Magdalena - FIORANI, Luigi (a cura di), *Codices Vaticani Latini. Codices 11266-11326: inventari di biblioteche religiose italiane alla fine del Cinquecento*, Città del Vaticano 1985.
- LONG, Gianni, *I protestanti e la musica*, in *Enciclopedia Treccani online*, <<http://www.treccani.it/scuola/tesine/protestantesimo/long.html>>. Pubblicato il 01/10/2009 e consultato il 27 giugno 2016.
- MCKENZIE, Donald F., *Bibliography and the Sociology of Texts*, London 1986 (ed. It. *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano 1999).
- MICHELS, Ulrich, *Atlante di musica. Edizione italiana a cura di Giovanni Acciai*, Mondadori Editore, Milano 1982.
- MISCHIATI, Oscar, *Asola, Giovanni Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1962, pp. 404-409.
- MISCHIATI, Oscar, *Il Concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura*, in *Cat-Mostra Musica e liturgia nella riforma tridentina (Trento 1995)*, a cura di D. Curti e M. Gozzi, Servizio Beni Librari e Archivistici, Trento 1995, pp. 19-30.
- PARROT, Andrew (dir.), *Monteverdi, Vespro della Beata Vergine*. Esecutori: Taverner Consort, Taverner Choir, Taverner Players, dir. Andrew Parrot, CD Audio - EMI Records 1984.
- PESTELLI, Giorgio, *L'Età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1979, in *Storia della Musica* (= vol. VII), a cura della Società italiana di Musicologia.
- PETROCCCHI, Massimo, *Il tramonto della Repubblica di Venezia e l'assolutismo illuminato*, Deputazione di storia patria per le Venezie, Venezia 1950.
- PEZZELLE, Annica, *La biblioteca dei Girolimini dell'eremo di monte Summano nell'anno 1600*, in *Sentieri culturali in Val Leogra*, 12, Comunità montana Leogra Timonchio, Menin edizioni, Schio 2012, pp. 149-166.
- PROSPERI, Adriano, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Giulio Einaudi editore, Torino 2001.
- PUGLIARO, Giorgio, *Canto*, in *L'Enciclopedia*, III, UTET, Torino 2003, pp. 812-813.
- Regulae et Constitutiones Fratrum Eremitarum ordinis S. Hieronymi Congregationis B. Petri de Pisis*, Monaco: Mariæ Magdalenæ, Rauchin, Viduæ, 1697.
- REBELLATO, Elisa, *Congregazione dell'Indice*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, I, diretto da A. Prosperi, con la collaborazione di V. Lavenia e J. Tedeschi, Edizioni della Normale, Pisa 2010, pp. 386-389.
- RUSCONI, Roberto, *Le biblioteche degli ordini religiosi in Italia intorno all'anno 1600 attraverso l'inchiesta della Congregazione dell'Indice. Problemi e prospettive di una ricerca*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di E. Barbieri e D. Zardin, Università Cattolica, Milano 2002, pp. 63-84.
- SANTORO, Marco, *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento, con un percorso bibliografico*, Vecchiarelli editore, Roma 2002.

- SARDI DE LETTO, Antonio, *Gaffurio, Franchino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, pp. 214-216.
- SURIAN, Elvidio, *Manuale di storia della musica*, vol. 1, *Dalle origini alla musica vocale del Cinquecento*, Rugginetti editore, Milano 1991⁴.
- TABACCO, Giovanni, *Andrea Tron e la crisi dell'aristocrazia senatoria a Venezia*, Del Bianco, Udine 1957.
- TIGRINI, Orazio, *Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto, diviso in quattro libri*, Venezia: Ricciardo Amadino, 1588.
- ZANARINI, Gianni, *Esperimenti armonici e origine della rivoluzione scientifica*. Contributo online presso il sito *Scienza in rete*: <<http://www.scienzainrete.it/contenuto/articolo/Esperimenti-armonici-e-origine-della-rivoluzione-scientifica?page=show>>. Consultato il 27 giugno 2016.
- ZIRONDA, Renato, *Dall'eremo di Santa Maria del Summano al santuario dell'Angelo. Storia del culto e della tradizione mariana a Piovene Rocchette*, Piovene Rocchette 2000.

