

STUDI E CATALOGHI
Collana dell'Istituto di Bibliografia Musicale
XXXIII

TIENTALORA

Studi per Francesco Luisi
in occasione del suo 80° compleanno

A cura di
SALVATORE DE SALVO FATTOR e GIANCARLO ROSTIROLLA

con la collaborazione di LIVIA MUSCATELLO

TOMO I

ROMA
IBIMUS MMXXIII

LA PUBBLICAZIONE È STATA REALIZZATA GRAZIE
AL CONTRIBUTO DELLA DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE, RICERCA E ISTITUTI CULTURALI



In copertina: Un gruppo di musicisti canta 'a libro', in una tarsia del 1480 di Cristoforo Rocchi. Stalli del Coro nell'abbazia di San Nicola a Rodengo (Brescia).

In 4ª di copertina: Una schola gregoriana. Miniatura da un Antifonario del 1469, conservato nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (ms 11D, c. 158v)

Immagini tratte da: *Il Coro delle Monache: cori e corali*, a cura di E. Lucchesi Ragni, I. Gianfranceschi e M. Mondini, Milano, Skira, 2003.

Editing: LIVIA MUSCATELLO

Impaginazione e grafica: GIUSEPPE FILIPPI

Stampa: GIULIANO MEGLIO

© 2023 IBIMUS

Istituto di Bibliografia Musicale

c/o Biblioteca Nazionale Centrale

Viale Castro Pretorio, 105 - 00185 Roma

tel. 371 162 4313 - E-mail: ibimus@libero.it

ISBN 978-88-88627-55-7

SOMMARIO

	Pag.	
Introduzione	Pag.	VII
Biografia di Francesco Luisi	»	IX
Pubblicazioni di Francesco Luisi	»	XI
Tabula gratulatoria	»	XXXI
Contributi	»	1
GIACOMO BAROFFIO DAHNK, Leggere il libro liturgico:		
analisi rigorosa per spaziare oltre il testo	»	3
ANGELO RUSCONI, « <i>Ad te (domine) levavi</i> ».		
Un singolare esempio di interrelazioni liturgico-musicali	»	11
MARIA GRAZIA BIANCO, Comporre la vita?	»	27
GABRIELE GIACOMELLI, Musica e mito nei dipinti di villa Marmorì a La Spezia	»	35
FEDERICA ZALABRA, Saturnino Gatti a Tornimparte.		
La musica degli angeli, il canto degli uomini	»	49
MARCO BEGHELLI, Il sesso del soprano	»	55
FRANCO MUSARRA, A Francesco Luisi: un ricordo	»	59
NICOLA TANGARI, Alberico di Montecassino, le Muse e una nuova fonte del trattato Anonymus Vaticanus: Città del Vaticano,		
Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 1354	»	73
MARCO CAPRA, « <i>Et in ecclesiis et in plateis</i> ».		
Sulle tracce della musica nella « <i>Cronica</i> » di Salimbene de Adam ...	»	79
GIOIA FILOCAMO, Due laude inedite da un codice quattrocentesco dimenticato (Bologna, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, MS 4883) ...	»	87
CECILIA CAMPA, <i>Rithmomachia vs. jeu des échecs?</i> Scienza armonica, musica e ‘scienza politica’ nello <i>speculum principis</i> da alcune miscellanee intorno a Carlo V ...	»	91
DANIELE V. FILIPPI, Gli attrezzi letterari e musicali di un catechista cinquecentesco. Appunti sulla miscellanea braidense Musica.B.39 ...	»	115
MARIA ANTONELLA BALSANO, Musica alla corte dei Barresi a Pietrapertina: Di Cataldo e Havente tra Martoretta e Vinci	»	129
RODOBALDO TIBALDI, Le « <i>Passioni</i> » di Paolo Antonio del Bivi, ovvero Paolo Aretino	»	143
MARINA TOFFETTI, « <i>Con artificiosi passaggi e soavi accenti</i> ». Note sullo stile canoro milanese fra Cinquecento e Seicento e sui termini usati per descriverlo	»	161

MICHAEL KLAPER, La lettera dedicatoria di Giacomo Badoaro a Claudio Monteverdi: una nuova trascrizione e rilettura	»	167
CINZIA ZOTTI, Adriano Banchieri maître de musique: la pédagogie, la morale et l'esthétique musicale	»	175
GIANCARLO ROSTIROLLA, Maestri di cappella, organisti e cantori attivi nella romana cappella musicale di San Lorenzo in Damaso (XVII sec.)	»	187
NICOLA BADOLATO, «Il Cesare amante» di Dario Varotari e Antonio Cesti: drammaturgia dell'opera veneziana a metà Seicento	»	217
PATRIZIO BARBIERI, Le «Toccate e correnti» di Michelangelo Rossi: nuovi documenti sulla ristampa di Carlo Ricarii (1657)	»	229
GALLIANO CILIBERTI, Giacomo Carissimi e la musica a Sant'Apollinare a Roma nel Seicento: le testimonianze di viaggiatori e residenti francesi coevi	»	239
MARGARET MURATA, «Per uscir dall'ordinario»: Ottaviano Castelli satirico	»	249
LUIGI VERDI, Un 'autografo musicale' di Giacomo Carissimi	»	263
ENRICO CARERI, «La Verità in cimento» di Antonio Vivaldi. La partitura autografa, i libretti, le altre fonti.	»	273
FRANCO ROSSI, «Engelberta» di Albinoni	»	281
ELISABETTA PASQUINI, La teoria musicale nel «concavo della luna»? Padre Martini e il concetto di 'scuola'	»	295
PAOLO GOZZA, Preliminari allo studio delle origini della storiografia musicale europea	»	305
FRANCESCO PASSADORE, «Questo è il passo dei violini». Origini e peregrinazioni di un'aria contesa	»	313
MARINA ESPOSITO, Chopin e Bellini: Riflessioni su un'affinità elettiva . .	»	325
ANTONIO CAROCCIA, Respighi e i contemporanei nei documenti archivistici dell'Accademia d'Italia	»	331
MAURO CASADEI TURRONI MONTI, Il 'lungo silenzio' del canto gregoriano e la sua rinascita nell'opera di Ugo Sesini	»	355
CRISTINA SANTARELLI, La «Fedra indimenticabile» di D'Annunzio e Bakst	»	367
PAOLO RUSSO, Musica in movimento. A ridosso della cornice scenica . .	»	377
Riletture. Alberto Cametti, due conferenze (Roma, 1918-1919)	»	385
ALBERTO CAMETTI, Frottole e villanelle	»	387
ALBERTO CAMETTI, La musica vocale da camera nel Cinquecento	»	399
Elenco degli autori	»	411
Elenco degli abstract	»	419

DANIELE V. FILIPPI

Gli attrezzi letterari e musicali
di un catechista cinquecentesco.
Appunti sulla miscellanea braidense Musica.B.39

Aprire una minuscola cinquecentina è a volte come varcare la soglia di un microcosmo culturale e spirituale. Specialmente se, come nel caso presente, si tratta di una miscellanea che lega insieme una scelta non casuale di opere a stampa e alcuni fascicoli di carte manoscritte. Il volume, conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano con la segnatura Musica.B.39 (*olim ZX.I.43*), comprende tre libretti connessi con l'insegnamento del catechismo pubblicati negli anni Settanta del Cinquecento, a cui sono stati appositamente uniti, in capo e in coda, fascicoli di carte contenenti giunte manoscritte vergate da una stessa mano, con testi poetici e laudistici, passi biblici e altri materiali – giunte eterogenee, sì, ma come vedremo congrue con un progetto, anzi una missione.¹

I. *La struttura e il compilatore-proprietario*

Il volumetto misura circa 130 × 72 mm (rilegatura), e consta di cinque unità: un primo blocco di testi manoscritti, tre libretti a stampa, e un secondo blocco di testi manoscritti.

1) Giunte manoscritte; il blocco è formato a sua volta da due fascicoli (due ternioni: il primo, cc. 1r-6v, con un foglio aggiunto, 7r-v; il secondo, cc. 8r-13v), le cui pagine sono leggermente più strette che nel resto del volume (ca 128 × 65 mm).

2) Diego de Ledesma, *Modo per insegnar la dottrina christiana*, Roma, eredi di Antonio Blado 1573 (ca 128 × 68 mm così come i successivi libretti a stampa).

3) Diego de Ledesma, *Dottrina christiana, a modo di dialogo del maestro, et discepolo, per insegnare alli fanciulli*, Milano, Pacifico Da Ponte 1576.

4) *Lodi e canzoni spirituali per cantar insieme con la dottrina christiana*, Milano, Pacifico Da Ponte 1576.

5) Giunte manoscritte; il blocco (ca 128 × 67 mm) è formato da due fascicoli (un ternione, cc. 1r-6v; e un quinione mutilo dell'ultimo foglio,² cc. 7r-15v).

1 Hanno segnalato e brevemente discusso le particolarità del volume DANILO ZARDIN, *Donna e religiosa di rara eccellenza: Prospera Corona Bascapè, i libri e la cultura nei monasteri milanesi del Cinque e Seicento*, Firenze, Olschki 1992, pp. 81 e 115-116; DANILO ZARDIN, *L'arte dell'apprendere «soave». Poesie e canti religiosi nell'Italia del Cinque-Seicento*, in GIANCARLO ROSTIROLA - DANILO ZARDIN - OSCAR MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, a cura di Giuseppe Filippi et alii, Roma, IBIMUS 2001, pp. 695-739: 716-717; e LICIA SIRCH, *Aspetti dell'editoria musicale bresciana dopo il Concilio di Trento*, «Fonti Musicali Italiane», VIII, 2003, pp. 7-30: 11-13. Ringrazio Danilo Zardin per aver messo a mia disposizione una riproduzione delle carte manoscritte, con le proprie annotazioni, e una loro trascrizione commentata, realizzata dalle studentesse Paola Fantolini e Maria Silvia Riccardi nel settembre 1995, per un'esercitazione del corso di Filologia italiana condotto dal professor Giuseppe Frasso presso l'Università Cattolica di Milano. Questi materiali inediti sono stati uno strumento di lavoro prezioso. Ringrazio inoltre Marina Zetti della Biblioteca Nazionale Braidense per la sua assistenza durante le ricerche.

2 Di cui è rimasto solo un 'moncherino' di pochi millimetri con tracce di scrittura. Probabilmente a un certo

Il volume è rilegato in pergamena, con rinforzi che osservati in controluce rivelano almeno un frammento liturgico-musicale con notazione neumatica e righe rosse. Nei tre libretti a stampa non si notano chiose o segni.

Se la varietà di inchiostri, le microvarianti paleografiche, la presenza di carte rimaste bianche e alcuni aspetti della *mise en page* indicano che i fascicoli manoscritti furono riempiti in vari momenti, è possibile che essi fossero almeno in parte già compilati prima della rilegatura: lo suggerisce la scrittura che raggiunge i margini interni ed esterni senza alcuna apparente deformazione dovuta alla scomodità materiale di scrivere su un libretto di piccolo formato già rilegato. La collocazione dei fascioletti manoscritti in due blocchi distinti, anziché in uno solo, non è semplice da spiegare, considerato che non c'è maggiore o minore attinenza coi contenuti dei vari libretti a stampa, ma potrebbe rispecchiare un intento pratico di più rapida reperibilità dei testi raccolti.

Quanto alla datazione, essa va collocata latamente nell'ultimo quarto del Cinquecento: termini *post quos* sono la data del 1571 riportata nelle note biografiche di cui parleremo fra poco e la data di stampa 1576 dei volumi più tardi con cui i fascicoli manoscritti sono legati. Se non c'è un *ante quem* chiaramente riconoscibile, è però vero che l'età dell'autore desumibile dalle note e la temperie in cui si muove sembrano suggerire un periodo più prossimo al 1576 che al 1600.

In mancanza di nomi, note di possesso o altro, l'unico indizio riguardo al proprietario del volume, che si può senz'altro ipotizzare sia colui che ha compilato i fascicoli manoscritti e commissionato la rilegatura unitaria dei vari blocchi, deriva da alcune essenziali annotazioni biografiche inserite in fondo a c. 15r:

Nat[us] 13 aug[usti] 1535 · In[gressus] 13 dec[embris] 1559 ·
Mis[sio?] 1562 / Pro[fessus] 18 novem[bris] 1571.

Si tratta evidentemente di un religioso, nato il 13 agosto 1535, entrato in un ordine il 13 dicembre 1559, ventiquattrenne, e che fece la sua professione dodici anni dopo, il 18 novembre 1571. Non del tutto certa è l'interpretazione della terza data: l'abbreviazione 'Mis': non sembra riferibile a 'Missa', intesa come data di ordinazione sacerdotale, tantopiù che vi è solo il riferimento a un anno (1562), senza indicazione di giorno e mese; più probabile che si riferisca a 'Missio',³ o 'Missus', ossia all'invio nelle cosiddette missioni interne (o popolari). Quest'ultimo dato, unito alla presenza del volume nella collezione della Biblioteca Braidense (già Collegio gesuitico), ma soprattutto al legame manifesto dei tre libretti a stampa con l'attività catechetica della Compagnia di Gesù rende, a mio avviso,⁴ molto probabile che il nostro religioso sia stato proprio un gesuita. Nei vari cataloghi dei membri della Compagnia venivano riportate date come queste (nascita, ingresso, professione, oltre ad altre informazioni come l'eventuale ordinazione sacerdotale). Se non è abituale trovarvi l'indicazione 'Mis[sio]', è pur vero che l'attività delle missioni popolari era, come è noto, una delle prerogative della Compagnia. Purtroppo i cosiddetti 'Cataloghi brevi' della Provincia milanese

punto le carte 15 e 16 furono incollate tra loro lungo il margine esterno (lungo il quale infatti il residuo di 16 tuttora aderisce in parte a 15v), poi c. 16 fu rifilata lungo il margine interno e asportata, mettendo allo scoperto 15v, salvo per la porzione di 16 che rimase aderente strappandosi lungo l'incollatura.

3 Questo è anche lo scioglimento che si trova in ADRIANO CAPPELLI, *Lexicon abbreviaturarum*, Leipzig, J.J. Weber 1928².

4 E con il conforto di vari esperti interdisciplinari di «Jesuit Studies» che ringrazio per i loro consigli: in particolare Mauro Brunello dell'Archivum Romanum Societatis Iesu, Cristiano Casalini e Bernadette Majorana.

sono conservati solo a partire dal 1615,⁵ e nel *Catalogo dei gesuiti d'Italia* di Scaduto⁶ non sembrano esserci soggetti le cui date coincidano esattamente. Vi sono però casi quantomeno affini, a conferma che le tappe del nostro compilatore-proprietario sono compatibili con quelle della formazione gesuitica di allora: ad esempio il valtellinese Leonardo Beriolati, nato a Bormio nel 1539, che fece il suo ingresso in Compagnia nel 1559 e la professione a Napoli nel 1571, o il padovano Paolo Candi, entrato anche lui nello stesso anno, ordinato nel 1560, e professore sempre nel 1571 proprio a Milano.⁷

II. I contenuti

Esaminiamo dapprima i libretti a stampa: si tratta di opere ben note a quanti si occupano del rapporto fra musica e catechesi nel periodo posttridentino, per cui non occorrerà dilungarsi. Il *Modo per insegnar la dottrina christiana* di Ledesma è forse il più celebre manualetto pratico per il catechista d'ambito gesuitico in cui si propone di integrare all'insegnamento tramite ripetizione e dialogo anche il canto di preghiere e laude, con tanto di esempi in notazione.⁸ La *Dottrina christiana a modo di dialogo* dello stesso autore, stampata a Milano nel 1576, attesta la recezione milanese dei metodi di Ledesma, all'insegna di un'evidente sinergia fra la rinnovata enfasi borromaica sulle scuole della dottrina cristiana e il *know-how* dispiegato dalla Compagnia di Gesù (il cui 'logo' campeggia sul frontespizio).⁹ Significativamente, il libretto, che nella sua organizzazione complessiva manifesta, secondo Grendler, l'influenza dei catechismi milanesi pregesuitici,¹⁰ propone proprio all'inizio il canto «O cari cristiani / vi prego ascoltate...», ossia una variante dei preamboli alla dottrina che i gesuiti avevano importato dalla tradizione spagnola,¹¹ e poi un catechismo in dialogo che tocca le quattro preghiere fondamentali (*Credo*, *Pater noster*, *Ave Maria* e *Salve Regina*, in latino e in volgare) e altre tipiche liste facilmente memorizzabili (i dieci comandamenti, i cinque precetti della Chiesa, i peccati e le loro virtù contrarie, i sacramenti, e così via). Per quanto riguarda poi le *Lodi e canzoni spirituali per cantar insieme con la dottrina christiana*, il titolo ne spiega con chiarezza la funzione: siamo di fronte a una raccolta concepita sempre in ambito gesuitico (il frontespizio riporta il medesimo emblema del volumetto precedente) al servizio della catechesi, e che comprende, come già ampiamente illustrato da Giancarlo

5 Cfr. ALESSANDRO CORSI, *La rete culturale dei professori gesuiti nella Provincia Mediolanensis durante il XVII secolo: docenze, mobilità e scambi eruditi nell'élite intellettuale della Compagnia di Gesù tra Piemonte, Liguria e Lombardia in Età barocca (1615-1730)*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo 2022.

6 MARIO SCADUTO, *Catalogo dei gesuiti d'Italia: 1540-1565*, Roma, Institutum historicum S.I. 1968.

7 *Ibidem*

8 Se ne veda una descrizione in GIANCARLO ROSTIROLA - DANILO ZARDIN - OSCAR MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, pp. 291-314; si veda inoltre DANIELE V. FILIPPI, *A Sound Doctrine: Early Modern Jesuits and the Singing of the Catechism*, «Early Music History», XXXIV, 2015, pp. 1-43: 8-13, anche per ulteriore bibliografia.

9 Alcuni inventari di cartolai-librai milanesi dell'epoca mostrano che la *Dottrina* di Ledesma e altri testi catechetici erano disponibili e circolavano a Milano in un gran numero di copie: si veda KEVIN M. STEVENS - PAUL F. GEHL, *Giovanni Battista Bosso and the Paper Trade in Late Sixteenth-century Milan*, «La Bibliofilia», XCVI/1, 1994, pp. 43-90: 56-57.

10 PAUL F. GRENDLER, *Fifteenth-Century Catechesis, the Schools of Christian Doctrine, and the Jesuits*, «Studia Borromaica», XXVI, 2012, pp. 291-319: 317-319.

11 Tradizione legata in particolare a Juan de Ávila: si veda D.V. FILIPPI, *A Sound Doctrine*, specialmente pp. 7-9. Idem dicasi per il successivo canto *Del segno del christiano* («Ogni fedel christiano / è molto obligato...»), derivato dal *Todo fiel christiano* di Ávila (*ibid.*).

Rostirolla,¹² una significativa premessa sull'utilità del canto e oltre una trentina di testi laudistici raggruppati in sezioni in base all'utilizzo di sei melodie-tipo (riportate in notazione), da utilizzarsi secondo la diffusa ed efficace pratica del 'cantasi come'.¹³

Il *kit* così assemblato sembra insomma costituire per un catechista degli anni Settanta-Ottanta del Cinquecento un repertorio di strumenti aggiornati, tanto teorici quanto pratici, per organizzare e condurre la propria attività. Ma veniamo alle giunte manoscritte. Le tabelle 1 e 2 elencano i vari testi inclusi, riportando sia le indicazioni apposte nel manoscritto (come «Canzone» o «Sonetto del Petrarca»), sia l'identificazione dell'autore, ove possibile, e dell'incipit o titolo.¹⁴

Tabella 1: contenuto delle giunte manoscritte anteposte ai testi a stampa

carte	tipologia testuale	rubrica nel ms.	[autore,] incipit o titolo e note
1r	[bianca]		
1v	pericope biblica (in latino)	«Deteronomij cap. XI»	«Si ergo obedieritis mandatis meis...» (Dt 11, 13-15)
2r-2v	lauda	«Canzone»	<i>Senza te mio Salvatore</i>
2v-4r	lauda	«Canzone»	<i>Hor su pigro peccatore</i>
4r	sonetto	«Sonetto del Petrarca»	Petrarca, <i>Tennemi Amor anni vent'uno ardendo</i> (RVF 364)
4v	sonetto	«Sonetto del Petrarca»	Petrarca, <i>I' vo piangendo i miei passati tempi</i> (RVF 365)
4v-5r	terza rima	«Cavato dal triumpho della morte»	Petrarca, «Miser chi speme in cosa mortal pone...» (dal <i>Triumphus Mortis</i> , I, 85-99)
5r-6v	terza rima	«Del Triumpho della Divinità»	Petrarca, «Dapoi che sotto 'l ciel cosa non vidi...» (dal <i>Triumpus Eternitatis</i> , 1-84)
6v	terza rima	—	Petrarca, «Tal biasma altrui che se stesso condanna...» (dal <i>Triumphus Cupidinis</i> , I, 118-120)
6v-9r	canzone	—	Petrarca, <i>Vergine bella</i> (RVF 366)
9r	sonetto	«Sonetto della Penitenza del Pet[arcarca]»	B. Tomitano, <i>Qual timido nochier che a parte a parte</i>

12 GIANCARLO ROSTIROLLA, *Laudi e canti spirituali nelle edizioni della prima 'controriforma' milanese*, in G. ROSTIROLLA - D. ZARDIN - O. MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, pp. 563-594: 571-576. La raccolta è registrata come '1576b' nella *Bibliografia delle fonti a stampa della Lauda post-tridentina (1563-1952)* di Mischiati e Rostirolla inclusa nel medesimo volume alle pp. 741-784.

13 In coda, dopo il *colophon* di c. 36v, sono aggiunte con paginazione diversa (ossia passando dal metodo con recto e verso alla numerazione di ogni facciata) le litanie dei santi e quelle della Madonna, nonché una tavola con il possibile ordinamento liturgico delle lodi e un indice alfabetico.

14 Grazie soprattutto alle risorse elettroniche oggi disponibili, ho potuto aggiungere alle identificazioni proposte da Fantolini e Riccardi nell'esercitazione già ricordata in una nota precedente quelle di Tolomei, Della Casa, Turchi, Minturno e Castellani, e ricondurre le ottave «Contra l'amor carnale» alle cosiddette *Stanze della Pudicizia*.

9v	lauda	«+. Queste due sequenti lodi si cantano sopra il tuono de vergine degna: che è il canto 4°»	<i>Signor[e] mio Giesù sei tanto bello</i>
9v-10r	lauda	[vedi sopra]	<i>Donna del ciel regina alma Maria</i>
10r-10v	lauda	«La sequente lode si canta sopra il tono della loda chiamiam il buon Giesù: che è il canto 2°» [cancellata con fregghi]	<i>Non voglio mai Signor lasciarti non</i> [l'intero testo è cancellato con fregghi]
10v-11r	lauda	«La sequente lode si canterà sopra il canto de vergine degna. canto 4»	<i>Dolce Giesù d'ogn'armonia più grato</i>
11v-13r	[bianche]		
13v	prosa	«Dalla superbia nascono li 7 peccati capitali et da essi le figliole secondo S. Greg[orio] nelli morali, 31»	«1. Vanagloria è un appetito disordinato di laude...» (prob. da un volgarizzamento dei <i>Moralia in Job</i> di san Gregorio Magno, libro 31)

Tabella 2: contenuto delle giunte manoscritte posposte ai testi a stampa

1r-7v	ottave	«Le Lagrime di S. Pietro»	L. Tansillo, dalle <i>Le lagrime di S. Pietro</i> (quarantadue ottave)
8r-9v	ottave	«Contra l'amor carnale»	«Amor è viziosa ingorda voglia...» (dieci ottave dalle c.d. <i>Stanze della Pudicizia</i> di dubbia attribuzione)
9v	sonetto	«Sopra l'Ave Maria»	C. Tolomei, <i>Dio ti salvi Maria di gratia piena</i>
10r	sonetto	«+ A Dio della Penitenza»	G. Della Casa, <i>Io che l'età solea viver nel fango</i>
10r	sonetto	—	F. Turchi, <i>Ecco, Padre del ciel e della terra</i>
10v	sonetto	«A Dio»	A. Sebastiani detto il Minturno, <i>Mira Signor il bel terreno adorno</i>
10v-11v	capitolo ternario	«Sopra la Passione di Cristo»	J. Sannazaro, <i>Se mai per meraviglia alzando il viso</i> («Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali»)
11v-13r	dialogo in ottave	[sopra ciascuna ottava è riportato il nome del personaggio che la pronuncia]	«Misera gioventù che così presta...» (nove ottave) [personaggi: Sartorio, El Zane e El Magnifico; le ottave di quest'ultimo sono cancellate con leggeri fregghi]
13r-13v	lauda	«+.»	C. Castellani, <i>Non fu mai più dolce amor</i>
13v-14v	lauda	—	<i>Dove sei tu Giesù mio</i>

14v	lauda	[con notazione su pentagrammi tracciati a mano libera]	<i>Disposto ho di seguirti</i> (solo prima strofa)
14v	lauda	«si può cantar nel soprascritto tono»	<i>Leviamo i nostri cuori</i> (solo incipit)
15r	poesia in distici elegiaci (in latino)	«Ad + Christum»	<i>Cur sic despectus rigidaque sub arbore pendens</i>
15r	poesia in distici elegiaci (in latino)	«Responsio»	<i>Huc me sidereo descendere iussit olimpo</i>
15r	note biografiche	[annotazioni e date]	
15v	lauda	«[illeggibile] Canzone»	C. Castellani, <i>S'io mori' in croce per te</i>

Tenendo presenti le due tabelle, percorriamo i contenuti più in dettaglio, non tanto per allestire un apparato completo di rimandi letterari e culturali (operazione potenzialmente di estremo interesse, ma che per le molteplici ramificazioni andrebbe oltre lo spazio e il carattere di questo contributo), quanto per cogliere le principali suggestioni che la scelta dei passi evoca, verificarne la coerenza tematica, e individuare alcuni collegamenti di particolare rilievo nel contesto catechetico-devozionale cui facciamo riferimento.

Le giunte si aprono con un breve passo biblico, dal libro del Deuteronomio (*Dt* 11, 13-15), il cui elemento tematico saliente sembra essere l'obbedienza: obbedienza ai precetti divini di amore e servizio come premessa a una vita prospera. È l'unica pericope biblica riportata in queste note: la posizione in apertura può suggerire un carattere quasi emblematico del passo scelto, e certo l'obbedienza ai precetti era un valore fondativo nella catechesi dell'epoca. Va altresì detto che la collocazione del passo nella parte superiore della c. 1v, con il resto della pagina che rimane vuoto, e le indicazioni 'inaugurali' 'yhs' e 'M^a' (ossia «Jesus» e «Maria») apposte in alto a c. 2r, fanno pensare che il testo iniziasse originalmente sulla seconda carta, e che il brano veterotestamentario (vergato del resto in un inchiostro più scuro) possa essere stato aggiunto a fronte in un secondo momento.

I primi due testi poetici riportati a cc. 2r-4r, *Senza te mio Salvatore* e *Hor su pigro peccatore*, sono due laude (con numerose strofe) riconducibili al repertorio delle *Devotissime compositioni* germogliato nel Quattrocento fra le clarisse bolognesi e poi divulgato, sotto il titolo di *Thesaurus de la sapientia evangelica*, in svariate edizioni, anche milanesi, del sedicesimo secolo.¹⁵ Danilo Zardin ha magistralmente dipanato le complesse vicende testuali e spirituali con cui un repertorio del genere attraversa varie stagioni nella vita religiosa italiana del periodo e giunge in contatto con il mondo borromaico e gesuitico:¹⁶ è per altro significativo che una delle poche laude esemplate dallo stesso Ledesma nel *Modo* provenga proprio da questo repertorio.¹⁷ Dal punto di vista tematico, il primo testo insiste sulla confessione del peccato («Io confesso il mio peccato / a te, Dio, con gran speranza») e sulla confidenza nel perdono di Gesù «Buon Pastore»; il secondo sulla necessità di un'immediata conversione («... non è tempo da star più...») dinanzi all'imminenza dei Novissimi.

¹⁵ Rispetto alla versione 'originale', i due testi sono volti al maschile, come ha notato D. ZARDIN, *L'arte dell'apprendere «soave»*, p. 716.

¹⁶ D. ZARDIN, *L'arte dell'apprendere «soave»*, in G. ROSTIROLLA - D. ZARDIN - O. MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, pp. 695-739

¹⁷ Si tratta di *O Gesù mio redentore*: cfr. Ivi, p. 717.

A queste prime due laude segue una piccola e significativa antologia petrarchesca (cc. 4r-9r), in cui agli ultimi due sonetti dei *Rerum vulgarium fragmenta* e alle *Vergini* che ne costituiscono l'altissima conclusione vengono interposti passi scelti dai *Trionfi* (rispettivamente *della Morte, dell'Eternità e dell'Amore*). La coerenza tematica è forte, e imperniata sulla costellazione *vanitas* e fuggevolezza del tempo, pentimento per gli errori passati, invocazione della grazia e devoto affidamento a Dio per quel che rimane della vita, speranza e contemplazione della beatitudine eterna.¹⁸ Ancora a Petrarca¹⁹ il compilatore attribuisce il sonetto successivo (c. 9r), *Qual timido nochier che a parte a parte*, che in realtà è di Bernardino Tomitano (1517-1576):²⁰ torna anche qui, comunque, il tema della fragilità umana nelle procelle del mondo e del proposito di conversione: «convien che 'l poco viver che m'avanza / lagrimando ver te converta e giri».

L'ultima sezione delle giunte anteposte (cc. 9v-11r) è dedicata invece al repertorio laudistico, questa volta con diretti riferimenti all'esecuzione musicale. «Queste due sequenti lodi», ci informa il religioso, «si cantano sopra il tuono de *Vergine degna*: che è il canto 4°». *Vergine degna d'ogni laude e honore* è in effetti il «canto quarto, che ha quattro lodi», ossia la quarta melodia-tipo – su cui se ne possono cantare (quattro) altre – nelle *Lodi e canzoni* del 1576, incluse, come detto, proprio nella nostra miscellanea.²¹ Pur in tutt'altra temperie stilistica rispetto ai testi precedenti, e con un focus più positivo sulla contemplazione della divina bellezza, anche in queste due laudi (una rivolta al Salvatore, *Signor[e] mio Giesù sei tanto bello*, e una a sua Madre, *Donna del ciel regina alma Maria*) riscontriamo i temi ricorrenti della conversione dal «mondo fello» e del desiderio di perdono. Segue un'altra lauda, cancellata con freghi in un secondo momento, che stavolta «si canta sopra il tono della loda *Chiamiam il buon Giesù* che è il canto 2°» (anche qui il rimando trova corrispondenza in *Lodi e canzoni* 1576):²² si tratta di *Non voglio mai Signor lasciarti non*, una lauda attestata solo in successive pubblicazioni gesuitiche torinesi (*Lode e canzoni spirituali*, 1579 e 1580),²³ il cui tema è l'amore per Cristo e la volontà di non abbandonarlo mai, collocando addirittura il proprio cuore nel suo costato («Tutt' il mio cor Signor a te dar vo' / ... / nel tuo costato qui l'ascondo mo'»).

La lauda successiva non è stata invece cassata, e riporta la medesima indicazione di «cantasi come *Vergine degna* già vista sopra. Il testo, *Dolce Giesù d'ogn'armonia più grato*, ha toni più positivi rispetto ai precedenti (con anche riferimenti musicali all'«armonia» e al

18 Il breve passo dal *Triumphus Cupidinis*, una sola terzina di stampo gnomico-proverbiale, astratto dal suo contesto sembra un invito a non accusare gli altri e di fatto a seguire la cosiddetta regola d'oro (nella versione passiva: «non fare agli altri...»): «Tal biasma altrui che se stesso condanna, / ché, chi prende diletto di far frode, / non si de' lamentar s'altri lo 'nganna» (cito qui dall'edizione dei *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia 1988).

19 Che del resto è l'unico autore nominato nelle nostre giunte: tutti gli altri testi sono riportati senza indicazione di paternità.

20 Lo si veda ad esempio nel *Libro primo delle rime spirituali*, Venezia, al segno della Speranza 1550, p. 21r.

21 Le due laude per la cui esecuzione si rimanda alla medesima melodia-tipo hanno schemi metrici diversi, ma si può ritenere che in un repertorio tanto pragmatico e proteiforme problemi del genere trovassero soluzioni empiriche; si veda ad esempio la didascalia proprio al medesimo «canto quarto» *Vergine degna* in *Lode e canzoni spirituali*, Torino, 1580 (G. ROSTIROLLA - O. MISCHIATI 1580/1b): «Le stanze delle lodi e sonetti di questo canto quarto che hanno quattro versi, il primo e secondo si canta all'istesso modo in loco della repetitione del primo».

22 Il testo di *Non voglio mai Signor lasciarti non*, però, non figura nella raccolta milanese del 1576, bensì in quelle torinesi del 1579 e 1580, con le medesime strofe qui riportate (e poi cassate).

23 Per l'edizione del 1579 si veda G. ROSTIROLLA - D. ZARDIN - O. MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, p. 339. Ringrazio Danilo Zardin per il riconoscimento del brano nonostante la difficile lettura del manoscritto.

«cantar»), e propone una professione di amore, lode e fede cristocentrica. Alla luce di quanto vedremo nelle giunte posposte ai testi a stampa, è significativo che nelle strofe di questa lauda trovi spazio la contemplazione di «Giesù che per mio amor sei morto in croce / ... / dal cui morir è nato il viver mio».

Il rimanente di c. 11r, dopo il «Laus D[eo]» apposto all'ultima lauda, e le cc. 11v-13r restano bianchi. Sull'ultima carta (13v) antistante il frontespizio del *Modo* di Ledesma, tuttavia, il compilatore aggiunge un passo dei *Moralia in Job* di san Gregorio Magno,²⁴ tratto però da un volgarizzamento cinquecentesco non identificato: è un elenco dei sette peccati capitali che, tutti derivanti dalla superbia, generano a loro volta un'insidiosa progenie di «figliuole», dalla «disobedientia ai superiori» alla «rissa», a formare un dettagliato e micidiale campionario di vizi. La disposizione in elenco dei sette peccati e l'apposizione di numeri progressivi nel margine sinistro sembrano manifestare l'intento mnemotecnico e didattico di uno specchietto del genere (si confrontino gli elenchi «Delli peccati capitali» e delle virtù contrarie in *Dottrina christiana a modo di dialogo*, cc. 21v-22r).

Veniamo alle giunte poste in coda ai testi a stampa. La prima, e più sostanziosa (cc. 1r-7v), consta di una scelta di quarantadue ottave delle *Lagrima di S. Pietro* di Luigi Tansillo.²⁵ Il tema dominante è naturalmente quello del pentimento di san Pietro per aver rinnegato Gesù durante la notte del suo arresto, pentimento che deflagra in tutta la sua amarezza quando «s'incontrar gli occhi suoi con quei di Cristo». Alle ottave di Tansillo ne seguono altre («Amor è viziosa ingorda voglia...», cc. 8r-9v), etichettate come «Contra l'amor carnale» e derivanti dalle cosiddette *Stanze della Pudicizia*, un poemetto variamente attribuito a Egidio da Viterbo e, con più probabilità, all'accademico senese Giovan Battista Lapini.²⁶ L'argomento è il binomio fra sprezzo dell'amore mondano e aspirazione all'amore divino.

Segue a c. 9v un sonetto «Sopra l'Ave Maria», *Dio ti salvi Maria di gratia piena*, di Claudio Tolomei (1491/92-1556). Come per molti altri testi analoghi dell'epoca (alcuni anche con *incipit* simile), si tratta di una parafrasi poetica dell'*Ave Maria*, dunque di una delle quattro preghiere principali su cui si basava la catechesi fondamentale (esattamente come nella *Dottrina christiana, a modo di dialogo* della nostra raccolta). Non serve, dunque, insistere troppo sul tema di questo componimento, se non per rilevare come nella parte finale della sua parafrasi Tolomei metta in luce il tema del peccato («Prégal per noi, che di peccati carichi / sollevar non possiam l'alma da terra») e dell'aspirazione a che l'anima sia 'trapiantata' in paradiso («... accioché varchi / a lieta pace da quest'aspra guerra / l'anima fatta in ciel novella pianta»).

Seguono, a c. 10r, due sonetti che insistono sui temi della confessione del peccato, della conversione, del perdono e della grazia: *Io che l'età solea viver nel fango*, rubricato «A Dio, della Penitenza» e riconducibile a Giovanni Della Casa (1503-1556), ed *Ecco, Padre del ciel e della terra*, del carmelitano Francesco Turchi da Treviso (1515-1599). Il sonetto successivo, invece, genericamente etichettato «A Dio» (c. 10v), si distingue alquanto dagli altri perché è una preghiera (carica di echi biblici) riguardo alla Chiesa come 'vigna del Signore', del quale invoca l'aiuto per gli operai che vi lavorano.

Se già nelle *Lagrima* di Tansillo lo sguardo del peccatore, immedesimato in Pietro, si

24 Libro 31, cap. XLV, secondo *Patrologia Latina*, vol. LXXVI.

25 Forse rispecchiante, in realtà, una versione breve antecedente all'espansione del poema in quindici canti, la cui *princeps* risale del resto al 1585: si veda TOBIA R. TOSCANO, *Note sulla composizione e la pubblicazione de «Le lagrima di san Pietro» di Luigi Tansillo*, in *Rinascimento meridionale e altri studi: in onore di Mario Santoro*, a cura di Maria Cristina Cafisse et alii, Napoli, Società Editrice Napoletana 1987, pp. 437-462.

26 Cfr. MIKAËL ROMANATO, *Una risposta di Perottino: le «Stanze della Pudicizia»*, «Studi e problemi di critica testuale», XCIV/1, 2017, pp. 67-131.

incrociava a quello di Gesù *patiens*, il successivo capitolo ternario «Sopra la Passione di Cristo» (cc. 10v-11v), *Se mai per meraviglia alzando il viso* di Jacopo Sannazaro (1457-1530), propone una contemplazione visiva e affettiva del Salvatore crocifisso, di cui percorrere, secondo una fortunatissima tradizione devozionale e poetica, le varie membra: il volto, le chiome, il capo, le mani, i piedi, fino alle «braccia aperte» in una suprema e redentrice accoglienza. Se questa accesa pietà cristocentrica dominerà, come vedremo, anche l'ultima parte delle giunte, può essere sorprendente notare che il testo immediatamente successivo (cc. 11v-13r) ha tutt'altra atmosfera e ben diversa configurazione stilistica. Si tratta infatti di un dialogo plurilingue a ottave alternate fra tre personaggi da *Commedia dell'Arte*: lo Zanni («El Zane»), il Magnifico e un non meglio identificato «Sartorio». Mentre quest'ultimo si esprime in italiano *standard*, gli altri due utilizzano due diversi dialetti settentrionali (che in attesa di più competenti analisi linguistiche possiamo provvisoriamente ricondurre all'area lombarda per lo Zanni e a quella veneta per il Magnifico). Il tema del loro dialogo si ricollega però a vari testi della prima sezione delle nostre giunte: è chiaramente una meditazione sul tempo che fugge e sulla necessità di spenderlo in modo saggio. Sartorio la propone con austeri toni moraleggianti («Misera gioventù che così presta / vinta dal rio costume al suo mal corre...»), i suoi interlocutori la chiosano in maniera più ironica, con le scanzonate coloriture della parlata dialettale («O pover garzonet turlururù...», «... e 'l tempo fuge e nu ghe andem de drio...»).²⁷

Con i testi laudistici successivi si torna, seppur con toni diversi, a una pietà cristocentrica: *Non fu mai più dolce amor* (c. 13r-v) di Castellano Castellani è una contemplazione, più immediata e dinamica, del Crocifisso, mentre *Dove sei tu Giesù mio* (cc. 13v-14v) ripropone il tema del peccato che allontana dal Redentore, della *vanitas* e della rinuncia al mondo in cui «il tempo ho perduto», nonché della ricerca amorosa del Cristo. A c. 14v ci attende poi un'altra sorpresa, che conferma al di là di ogni ragionevole dubbio lo stretto legame di queste giunte con un contesto pratico-performativo: la prima strofa della celeberrima lauda *Disposto ho di seguirti* è corredata di notazione musicale, in una serie di tre pentagrammi tracciati a mano libera ma con una certa competenza – si nota la presenza di chiavi di soprano (c1), bemolle in chiave, custos a fine rigo, corona sulla nota finale; l'Esempio 1 ne fornisce una trascrizione moderna. La melodia, diversa da quella di altre intonazioni, è semplice (sillabica, di modesta estensione, ritmicamente piana), ma ben strutturata (con efficace gioco di contrasto e parallelismo fra le coppie di versi): si sposa bene, e con naturale cantabilità, al testo della strofa iniziale. Subito al di sotto, il compilatore aggiunge che anche la lauda «*Leviamo i nostri cuori ij / si può cantare nel soprascritto tono*»: stando a *Lodi e canzoni*, dove compare per esteso e con la medesima indicazione di cantasi come, è una lauda in onore di tutti i Santi.

27 Le ottave del Magnifico, va detto, sono state poi sistematicamente cancellate con freghi.

Esempio 1 – Trascrizione moderna della prima strofa di *Disposto ho di seguirti*

Passando alla carta successiva, assistiamo a un nuovo cambio di registro: viene qui riportata una duplice preghiera in distici elegiaci latini, «Ad Christum» (*Cur sic despectus rigidaque sub arbore pendens*) e relativa «Responsio» (*Huc me sidereo descendere iussit olimpo*). Tornerò più avanti sulle particolari suggestioni di questa coppia di testi; basti qui annotare che il primo, riportato in varie sillogi devozionali fin dal Quattrocento,²⁸ non ha ancora trovato un'attribuzione, mentre il secondo, ben noto anche in ambito musicologico per le intonazioni polifoniche di Josquin des Prez e altri, è attribuito all'umanista lodigiano Maffeo Vegio (1407-1458).²⁹ Il tema di entrambi è la contemplazione del Crocifisso che patisce al posto del peccatore e che, rispondendo nel secondo carne alle domande postegli dal fedele nel primo, ne implora l'amore.

Nello spazio residuo al piede di questi due testi, il compilatore aggiunge le concise annotazioni autobiografiche di cui si è già parlato. Sul verso della pagina, infine, trova posto ancora una lauda, *S'io mori' in croce per te* di Castellano Castellani (1461-1519), solo parzialmente leggibile (salvo esaminando la carta in controluce) a seguito dell'incollatura di cui si è detto: ben in linea contenutisticamente con i precedenti, il testo è una sorta di *improperium* rivolto dal Crocifisso al peccatore. Per quel che è possibile vedere osservando il frammento residuo in controluce, la carta 16r conteneva in testa un frammento (relativo all'invidia) del medesimo passo volgarizzato dei *Moralia in Job* riportato nel primo blocco di giunte a c. 11r.

III. Attrezzi e strumenti multimodali di un catechista

Come valutare, insomma, il corpus di testi presenti nelle giunte manoscritte? Al di là della presenza delle note autobiografiche verso la fine, non mi pare si possa parlare genericamente dell'uso di un libro (o una miscellanea) a stampa come zibaldone di annotazioni assortite. Il

28 Ad esempio in BERNARDINO DE BUSTI, *Tesaurus spirituale*, Milano, U. Scinzenzeler 1494, c. 135r-v, con due ulteriori distici inseriti dopo il quarto verso, e quattro distici aggiuntivi alla fine.

29 Cfr. LUIGI RAFFAELE, *Maffeo Vegio. Elenco delle opere. Scritti inediti*, Bologna, Zanichelli 1909, p. 229 e *passim*; e poi, con ampia risonanza musicologica, EDWARD E. LOWINSKY, *Josquin des Prez and Ascanio Sforza*, in *Il Duomo di Milano: congresso internazionale*, Milano, Museo della scienza e della tecnica, 8-12 settembre 1968. *Atti*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano, La Rete 1969, vol. 2, pp. 17-22: 18. Va notato che l'attribuzione sembra basarsi primariamente sull'inclusione del carne in un'edizione di opere del Vegio promossa dal suo concittadino, il teorico e compositore Franchino Gaffurio, o dalla sua cerchia: *Maphei Vegij Laudensis Pompeana. Epigrammata in rusticos. Conuiuuium deorum...*, Milano, G. Castiglione impensis Andreae Calvi 1521. Sul ruolo effettivo di Gaffurio in questa edizione si veda però ALESSANDRO CARETTA - LUIGI CREMASCOLI - LUIGI SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Lodi, Edizioni dell'Archivio storico lodigiano 1951, pp. 179-182.

compilatore-proprietario, ossia colui che fa raccogliere in un'unica rilegatura i tre libretti e i propri fascicoli autografi, mostra invece un deliberato intento di costruirsi uno strumento di lavoro per la catechesi. Lasciando a storici della spiritualità e della letteratura di trarre più articolate conseguenze sulla presenza dei vari testi e su ciò che le specifiche lezioni possano eventualmente dirci rispetto alla tradizione di ciascuno di essi, mi limiterò a sottolineare tre aspetti.

In primo luogo, non può non colpire l'accostamento di materiali testuali appartenenti a tradizioni e livelli letterari differenti, che forse di per sé saremmo portati a considerare incompatibili fra loro (il Petrarca più austero e le ottave di uno Zanni?!) e almeno in parte lontani dal mondo della lauda e da quello della catechesi. Le deliberate scelte di semplicità stilistica dei promotori cinquecenteschi della lauda (specie oratoriani e gesuiti), che ne facevano uno strumento duttile e accessibile a vari contesti socioculturali, non devono del resto indurci ad appiattare tutta la variegata attività devozionale e catechistica sul cliché del 'popolare', del 'basso', per non dire dello stilisticamente sciatto. Nella prassi, nell'utilizzo concreto, nella *performance* dei testi c'era evidentemente spazio per abbinamenti che a noi possono sembrare sorprendenti, e i colti catechisti gesuiti potevano attingere, se il contesto lo richiedeva, alla più alta tradizione lirica, 'antica' e recente, come a laudi facilmente cantabili, a poesie morali come a carmi latini quattrocenteschi improntati alla *Devotio moderna*. Sono poi ben note (anche se non ancora adeguatamente studiate) le tendenze a teatralizzare la dottrina, sia tramite le famose dispute, sia con più o meno sviluppate rappresentazioni recitate e cantate,³⁰ costruite a volte partendo da laudi dialogiche.³¹ È opportuno, per altro, notare che diversi dei testi qui copiati si trovavano all'epoca già raccolti in fortunate antologie di poesia spirituale: nei *Salmi penitentiali, di diversi eccellenti autori*, più volte ristampati a Venezia da Giolito de' Ferrari a partire dal 1568, si ritrovano ad esempio³² *Vergine bella* di Petrarca, le *Stanze della Pudicizia* (li attribuite a Egidio da Viterbo), il sonetto di Della Casa *Io che l'età solea viver nel fango*, quello di Francesco Turchi (curatore della giolitina) *Ecco, Padre del ciel e della terra*, e quello del Minturno *Mira Signor il bel terreno adorno*.

Una seconda osservazione riguarda, com'è forse ovvio, il canto: e qui importa notare non solo la presenza nella nostra raccolta di testi esplicitamente destinati alla fruizione cantata (tanto per alcune laudi manoscritte, come indicano inequivocabilmente le rubriche e l'esempio riportato in notazione, quanto per quelle comprese nei volumetti a stampa), ma anche, in senso più lato, l'inclusione di poesie che nel corso del Cinquecento furono sottoposte a un'intonazione polifonica, vuoi sempre nell'ambito della lauda, vuoi in quello del madrigale spirituale. Senza pretendere di ricostruire qui nei dettagli la fortuna musicale di ciascuno di questi testi, basti notare che fra quelli di ambito laudistico si distinguono testi appartenenti a tradizioni e stratificazioni diverse:³³ a parte i due testi provenienti dal *Thesaurus de la sapientia evangelica* di cui non sono note intonazioni, abbiamo laudi attestate nel *Primo*

30 Cfr. FEDERICO PALOMO, *La doctrine mise en scène: Catéchèse et missions intérieures dans la Péninsule Ibérique à l'époque moderne*, «Archivum historicum Societatis Iesu», LXXIV, 147, 2005, pp. 23-55, e DANIELE V. FILIPPI, 'Catechismum modulans docebat': *Teaching the Doctrine through Singing in Early Modern Catholicism*, in *Listening to Early Modern Catholicism: Perspectives from Musicology*, a cura di Daniele V. Filippi e Michael Noone, Leiden, Brill 2017, pp. 129-148: 138-141.

31 Un esempio di 'montaggio' di laudi per creare una piccola rappresentazione (con tanto di «Intermedio») in occasione della festa della Compagnia della Dottrina cristiana si ha in *Lode e canzoni spirituali*, Torino, 1580, alle cc. 49v-50r.

32 Mi riferisco per praticità all'edizione 1572.

33 Traccio il seguente bilancio a partire soprattutto da uno spoglio degli indici di G. ROSTIROLLA - D. ZARDIN - O. MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, integrato con altri controlli. Va da sé che, trattandosi di un repertorio complesso e poco mappato, tale bilancio è più indicativo che definitivo.

libro delle laudi di Giovanni Animuccia (Roma, 1563: Rostirolla e Mischiati 1563/2),³⁴ laudi presenti solo nelle raccolte gesuitiche milanesi e torinesi degli anni Settanta del Cinquecento,³⁵ o presenti in quelle ma con attestazioni ulteriori,³⁶ e infine una lauda tra le più fortunate dell'intero repertorio, *Disposto ho di seguirti*, che si ritrova, con varietà di intonazioni, sia in numerose raccolte gesuitiche, sia in Animuccia, sia in altre raccolte pubblicate a Roma dagli oratoriani, e (quasi a chiudere il cerchio) perfino in varie riprese tardocinquecentesche del *Thesaurus della sapientia evangelica*.³⁷ Sul fronte madrigalistico, oltre ai testi di Petrarca, la cui recezione musicale è prevedibilmente vasta,³⁸ anche altri brani furono musicati: il sonetto di Tomitano (intonato da Matteo Rufilo nel 1561), quello di Della Casa (messo in musica da Philippe de Monte nel 1583 e poi, monodicamente, da Giulio Caccini nelle *Nuove musiche* del 1614), le *Lagrima* di Tansillo (otto ottave intonate da Antonio Dueto nel 1594 e venti, famosamente, da Lasso nel 1595), e pure le *Stanze della pudicizia* (di cui alcune ottave furono musicate da Lodovico Agostini, Iacopo Corfini, Bartolomeo Spontone, Giulio Zenaro e altri, fra gli anni Sessanta e Ottanta del Cinquecento).³⁹ Senza minimamente voler suggerire che il nostro religioso fosse a conoscenza di queste intonazioni (salvo, è ovvio, per alcuni dei casi laudistici), accennarvi serve a dimostrare l'appartenenza dei testi in questione a un complesso patrimonio poetico-spirituale che trovò in quei decenni multiformi modalità di fruizione e *performance*. In tal senso da una piccola e apparentemente poco significativa miscellanea come la nostra si dipartono innumerevoli nassi con un repertorio di testi, di pratiche di lettura e fruizione personali e collettive, di attività didattiche ed esercizi devozionali che segnarono fortemente la spiritualità e la cultura del tempo.

Il terzo e ultimo rilievo riguarda proprio un altro esempio dei processi 'multimodali' cui erano destinati, o che a volte ispiravano, testi spirituali come alcuni di quelli qui raccolti. La preghiera latina *Cur sic despectus rigidaque sub arbore pendens* e la sua 'risposta' *Huc me sidereo descendere iussit olimpo* hanno forse origini distinte (seppure, nel caso della prima, tuttora non ben acclamate)⁴⁰ e come tali viaggiano in diversi contesti e su diversi 'veicoli' fra Quattro e Cinquecento: la seconda fu tra l'altro messa in musica da Josquin des Prez, ma poi anche da Adrian Willaert, Orlando di Lasso, Leonhard Lechner e Jacobus Vaet. La combinazione dei due testi, però, non è una prerogativa del nostro compilatore: con l'attribuzione

34 *Dove sei tu Giesù mio, Non fu mai più dolce amor e S'io mori' in croce per te.*

35 *Non voglio mai Signor lasciarti non e Signor[e] mio Giesù sei tanto bello.*

36 *Dolce Giesù d'ogn'armonia più grato, Donna del ciel regina alma Maria e Leviamo i nostri cuori* (quest'ultima presente ad esempio anche in Serafino Razzi, *Libro primo delle laudi spirituali*, Venezia, 1563).

37 Per quest'ultimo aspetto, si vedano *Laudario Giustiniano*, a cura di Francesco Luisi, 2 voll., Venezia, Fondazione Levi 1983, vol. 1, p. 250 e tavola 37, e D. ZARDIN, *L'arte dell'apprendere «soave»*, pp. 721 e 730. Come annota Rostirolla, si tratta di una lauda dalla vita lunghissima, attestata in alcune aree fino al ventesimo secolo: G. ROSTIROLLA - D. ZARDIN - O. MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, pp. 528-529.

38 In particolare per *I'vo piangendo i miei passati tempi* e per *Vergine bella*; ma è interessante notare che anche il passo del *Triumphus Eternitatis* riportato dal nostro compilatore è stato più volte parzialmente musicato fra gli anni Cinquanta e i primi del Seicento: si vedano EMIL VOGEL - ALFRED EINSTEIN - FRANÇOIS LESURE - CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia, Staderini-Minkoff 1977, e *RePIM*, «Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700», base dati a cura di Angelo Pompilio, Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, <http://repim.muspe.unibo.it/>. Un'unica intonazione (di Lasso, nel suo Quarto Libro a 5 v. del 1567) risulta per il passo dal *Triumphus Mortis*, e due per *Tennemi Amor anni vent'uno ardendo* (Bartolomeo Sorte, Primo Libro a 4-6 vv. del 1573, e Bartolomeo Spontone, terzo a 5 v. del 1583).

39 Per le *Stanze della Pudicizia*, si vedano le segnalazioni di M. ROMANATO, *Una risposta di Perottino*, pp. 84-85, nota 2.

40 La seconda è, come ricordato, correntemente attribuita a Maffeo Vegio, seppur oggetto di riscritture e attribuzioni conflittuali: alla luce di una tradizione complessa, tipica di testi di ambito devozionale, la questione dell'attribuzione andrebbe forse riconsiderata.

a san Cipriano di Cartagine, essi figuravano già in una elegia *ad Crucifixum* inclusa in *D. Caecilii Cypriani ... Opera. Quibus nuper adiecimus eiusdem carmina quaedam de cruce Redemptoris atque ad Crucifixum elegantissima, nec usquam antea impressa* (Venezia, al segno della Speranza 1547, pp. 815-816).⁴¹ Ma ancor più interessante è notare che, se già in raccolte devote quattrocentesche il *Cur sic despectus* è sottoposto all'immagine del crocifisso,⁴² e lo stesso accade, più tardi, per il secondo carne,⁴³ in alcune incisioni del secondo Cinquecento i nostri due testi sono accostati sotto un'elaborata raffigurazione del Calvario (con Cristo crocifisso fra i due ladroni, Maria confortata dalle Pie Donne, il centurione a cavallo, soldati e altri personaggi sullo sfondo di Gerusalemme). È così in particolare in un'incisione realizzata da Domenico Zenoi su *inventio* di Giulio Clovio e stampata a Roma da Antoine Lafréry nel 1563,⁴⁴ e in un'altra, eseguita da Jacob Bos su *inventio* di un artista anonimo e stampata l'anno successivo dallo stesso Lafréry;⁴⁵ entrambe riportano una dedica al notissimo cardinale Otto Truchsess von Waldburg e le rubriche «Divi C. Cypriani ad Christum crucifixum carmen» per il primo testo e «CHRISTI crucifixi responsio» per il secondo.⁴⁶ Anche qui, il punto non è tanto osservare come nella *Dottrina christiana, a modo di dialogo* di Ledesma inclusa nella nostra miscellanea vi sia, sul verso del frontespizio, proprio la xilografia di una crocifissione, quanto renderci conto che testi come quelli qui raccolti non abitavano semplicemente lo spazio della pagina scritta e la dimensione della lettura individuale: erano parte, invece, di una complessa, stratificata tradizione, entro cui potevano passare da una raccolta di preghiere a un'edizione monografica d'autore, da una stampa devozionale a un libro musicale, da un catechismo a una miscellanea devota, di volta in volta interagendo con immagini, suoni, oggetti devozionali, atti di meditazione, pratiche collettive. È, dunque, in un'ottica interdisciplinare, aperta e sensibile alla considerazione di molteplici orizzonti performativi e interpretativi, che questo repertorio e le sue singole attestazioni andranno compresi: anche quando ci si presentano sotto la forma, apparentemente dimessa e trascurabile, di una minuscola cinquecentina.

41 Anche qui, esattamente come nel *Tesaurus spirituale* tardo-quattrocentesco del francescano Bernardino de Busti citato sopra, il primo testo è più ampio che nella nostra versione (dodici distici anziché sei).

42 Ad esempio sempre nel *Tesaurus spirituale* di de Busti, con la significativa rubrica «Oratio et contemplatio boni religiosi ante imaginem crucifixi».

43 Lo si ritrova ad esempio incluso al principio del *Pontificale romano*, Venezia, Giunti 1582, sotto l'iscrizione «In Nomine IESU omne genu flectatur», con il Crocifisso fra Maria, Giovanni e la Maddalena, e ai lati ventidue piccoli riquadri con scene della vita di Cristo: https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/7379366/Bottega+Giunti+%281582%29%2C+Ges%C3%B9+Cristo+crocifisso._

44 Un esemplare è conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, volume 35H2, inventario S-FC36688: www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC36688.

45 Un esemplare è al British Museum, inventario Nn.7.13.3: www.britishmuseum.org/collection/object/P_Nn-7-13-3.

46 Su queste incisioni e i loro rapporti con altre immagini, si vedano ALESSIA ALBERTI, *L'Indice di Antonio Lafrery: origini e ricostruzione di un repertorio di immagini a stampa nell'età della Controriforma*, tesi di dottorato, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2008-2009, pp. 311 e 313, e ALEXANDRA KOCSIS, *The Functions of Texts in Printed Images: Text and Image in Reproductive Prints by Hieronymus Cock, Antonio Salamanca, and Antonio Lafreri*, Ph.D. dissertation, University of Kent-Freie Universität Berlin, 2017, pp. 160-162.

