

L'ANTIPHONARIUM ROMANUM DI VILLA BORLETTI DI ORIGGIO

MICHELANGELO GABBRIELLI

L'antifonario di Villa Borletti di Origgio. Caratteristiche degli antifonari

Recentemente Villa Borletti di Origgio (Varese) è entrata in possesso, in seguito a una donazione, di un antifonario del 1829. Si tratta di una fonte che, sebbene non particolarmente preziosa, costituisce nondimeno una significativa testimonianza di come, nei secoli – nel caso specifico, dal secondo Cinquecento alla fine dell'Ottocento – si sia tramandato parte del repertorio monodico liturgico che va sotto il nome di canto gregoriano.

In particolare questo antifonario segue sostanzialmente la redazione dei libri liturgici-musicali di canto gregoriano di questo genere. In un antifonario sono raccolti i canti dell'Ufficio, che consistono negli invitatori, nelle antifone, nei responsori e in certi casi negli inni; questi, se presenti in un antifonario, sono riportati però in una sezione a parte posta a conclusione dell'antifonario stesso. Le due grandi parti nelle quali si suddivide un antifonario sono il *Temporale* ed il *Sanctorale*. Gli antifonari si distinguono quindi dai gradualisti che contengono invece il repertorio riguardante i canti della Messa (*Proprium Missae* e *Ordinarium Missae*). Ugualmente gli antifonari si distinguono da altri libri liturgici-musicali quali i Salteri, gli Innari e i Processionali.

Questa distinzione in tipologie riguardanti la specificità liturgica e rituale si è affermata nel tempo. In origine infatti il termine «antifonario» (l'esatta denominazione era però *Antiphonale* o *Liber antiphonarius*) raccoglieva testi – e, un po' più avanti, anche testi con notazione musicale – riguardanti i vari momenti dell'azione liturgica. In un secondo momento si provvide a distinguere gli antifonari contenenti i canti dell'Ufficio da quelli che riportavano i canti della Messa: il primo si chiamò *Antiphonale Officii* – l'antifonario che conosciamo –, il secondo *Antiphonale Missarum*, ossia il graduale.

Gli antifonari inoltre si configurano in due ampie categorie: quelli monastici e quelli secolari, gli uni diversi dagli altri riguardo al numero dei brani presenti, e ciò a seconda della diversa officatura dei due ambiti (quelli secolari riguardano anche gli Ordini mendicanti). Un antifonario può essere diviso al suo interno in Diurnale (anche *Antiphonale*) o Notturnale (anche *Responsoriale*), a seconda che riporti, nelle rispettive sezioni, i canti delle Ore canoniche del giorno o quelle dei Mattutini.

L'antifonario di Villa Borletti nel contesto storico della riforma dei libri liturgici-musicali all'indomani del Concilio di Trento

L'antifonario adesso di proprietà di Villa Borletti ci trasmette versioni melodiche diverse da quelle autentiche del *corpus* gregoriano antico, così come oggi le conosciamo in seguito agli approfonditi studi sul repertorio plurisecolare del canto gregoriano iniziati nella seconda metà dell'Ottocento e condotti incessantemente fino ai giorni nostri. Una ricerca che continua tutt'ora, quindi, e che, a sua volta articolata al suo interno in diverse discipline, costituisce un settore specifico degli studi musicali e della ricerca storica-musicologica.

Nelle fonti dei secoli passati sono intervenute modificazioni sostanziali – anche molto pesanti – che hanno riguardato la melodia originale – sebbene il profilo della melodia antica autentica venga a grandi linee mantenuto – e quindi le altezze dei suoni, la tipologia dei neumi e il tipo di raggruppamenti neumatici. Senza considerare che l'aspetto ritmico delle melodie gregoriane, già alterato in sé nel passaggio dalla notazione adiaستمatica, ossia con i neumi scritti in campo aperto, a quella diastemata, quindi su un sistema di righe e di spazi – fenomeno avvenuto già nell'alto Medioevo – veniva così ulteriormente e gravemente manomesso. Pesanti e arbitrari interventi hanno

riguardato in certi periodi storici, nei secoli del Medioevo, aspetti specifici delle melodie autentiche, quali il taglio di sequele di lunghi melismi e trasposizioni di segmenti melodici più o meno ampi.

Tutto ciò va inquadrato storicamente. La trasmissione stessa delle antiche melodie nel tempo – si tratta oltre tutto di un repertorio vastissimo e in costante divenire nei secoli, nel senso che nuove melodie, nuovi testi e nuovi generi liturgici-musicali furono introdotti nell’arco di secoli in base all’istituzioni di diversi ordinamenti liturgici e di nuove festività e all’istituzione di nuovi Ordini religiosi – subì però a un certo punto un processo specifico che operò in profondità, alterando sensibilmente tutto il repertorio monodico preesistente.

Significative a questo proposito furono la “revisione” e “la riforma”, in seno alla Congregazione cistercense, del repertorio gregoriano volute e attuata da Bernardo di Clairvaux, che nell’ottica di austerità e di povertà intervenne in modo arbitrario sul repertorio monodico liturgico proprio in riferimento a una presunta restaurazione delle melodie in ordine a una loro supposta semplicità. Ne derivò il fenomeno per cui melodie riccamente ornate vennero ridimensionate ad andamenti semi ornati e con conseguenti dimensioni più ridotte. Ma anche la presenza del Sib fu da Bernardo affrontata in modo da limitare più che possibile questa alterazione, sia erroneamente considerandola non “autentica” nell’ambito del repertorio antico, sia in quanto esprime, a suo dire, una presunta “mollezza”. L’opera di Bernardo è rimasta inalterata in seno alla Congregazione cisterciense nei secoli, tanto da costituirsi come un repertorio specifico in seno al *mare magnum* del patrimonio gregoriano.

Le alterazioni e le manipolazioni più gravi si ebbero però successivamente. Ciò avvenne in seguito al Concilio di Trento (1545-1563) in seno al quale la questione della musica sacra fu affrontata al termine dei lavori e in modo decisamente sommario (XXII e XXIV sessione, 1562-1563). All’indomani della conclusione dei lavori del Tridentino sulla base delle direttive – a dire il vero non univoche né chiare, talvolta soggette a diverse e contrastanti interpretazioni – emanate dai padri conciliari, si provvide alla riforma dei libri liturgici principali, ossia il breviario e il messale. Il procedimento si presentò fin dall’inizio problematico e passarono anni, e in non pochi casi decenni, prima che i dettami conciliari nel loro insieme fossero recepiti in modo più organico e sostanzialmente definitivo. Tuttavia usi locali, ormai sedimentatisi nei secoli, perdurarono anche dopo il Concilio tridentino, in certe aree più che in altre.

Per quanto attiene alla musica, soprattutto in riferimento alla polifonia, ci furono parecchie difficoltà e non poche resistenze da parte dello stesso clero e dei musicisti operanti nelle numerose istituzioni religiose. Peraltro ciò rientrava nel quadro più generale dello stesso svolgimento dei lavori del Concilio, lavori che conobbero anni di travagli e di prese di posizione anche molto diverse. Più volte le sedute furono sul punto di interrompersi senza arrivare all’obiettivo prefissato – quello di una profonda riforma della Chiesa – a causa di contrasti, anche molto accesi, fra i cardinali. Fin dall’inizio furono sostanzialmente due i partiti che si delinearono: da un lato quanti avrebbero voluto un allineamento, o comunque la ricerca di un’intesa con il mondo della Riforma, dall’altro quanti, maggiormente vicini ai papi succedutisi in quegli anni e aderenti all’intransigenza della temperie romana, rifiutavano qualsiasi compromesso o dialogo. Accentuate divergenze riguardarono anche le proposte di riforme interne alla Chiesa inerenti alla vita ecclesiale nel suo insieme, e investendo aspetti quali i rapporti con i fedeli, l’insegnamento dei fondamenti dottrinali, l’amministrazione dei sacramenti, e molte altre questioni.

Si dovranno poi considerare le profonde influenze politiche esercitate da Stati e principi, l’intromissione di interessi nazionali e locali che scandirono in modi diversi, ma sempre con profonda incidenza, i lavori del Concilio in quasi venti anni, con prelati che cambiarono nel corso degli anni – non pochi, anche fra i più eminenti, lasciarono i lavori proprio per i contrasti sopra accennati all’interno del collegio cardinalizio – e il diverso porsi, dinanzi ai grandi problemi di una riforma cattolica estremamente complessa e articolata, dei pontefici, il cui ruolo non era soltanto quello di capi spirituali della Chiesa, ma anche quello di capi politici dediti sia ai rapporti con i grandi Stati europei che alle variegate realtà locali: da un lato quindi soggetti a pressioni di vario genere, dall’altro essi stessi artefici di decisioni e prese di posizione vincolanti a più livelli.

Quelli del Concilio tridentino furono quindi anni turbolenti e drammatici per molteplici aspetti. Ma soprattutto furono anni nei quali non solo cambiò il corso della Chiesa ma la storia stessa dell'Occidente. Si trattò infatti di un evento che determinò radicali mutamenti nel pensiero e nell'agire della società occidentale, i cui effetti in molti casi durano ancora oggi. Se si considera che la riforma cattolica tridentina – comunemente, ma concettualmente in modo errato, definita Controriforma – è durata quattro secoli è inevitabile che in certi ambiti, in modi sia pure inconsci, essa faccia parte della nostra quotidianità, o meglio, delle Nazioni e delle società dell'Europa del sud che molto più delle altre sono state plasmate e permeate da questo evento, tanto da indurre a identificare la Chiesa tridentina con il cattolicesimo *tout court*.

Non si può però non mettere nel giusto risalto il fatto che il Concilio di Trento, con le sue direttive riguardanti l'arte e dunque anche la musica, abbia determinato e in certi casi favorito il sorgere di un nuovo sentire, di nuove idealità e dunque di nuove estetiche: in ambito musicale ciò si è concretizzato in generi e forme nuove: dalla sontuosa e magniloquente policoralità a gran parte della stessa musica strumentale, ma anche riguardo a quei generi – che sorgono appunto in epoca controriformista – per poche voci e strumenti di ambito precipuamente devozionale. Gli ideali della Controriforma si diffusero in ogni ambito del sentire artistico, compreso forme e linguaggi anche non specificamente destinati alla sfera religiosa.

La riforma dei due principali libri ecclesiastici, il breviario e il messale, comportò l'adeguamento di tutti i libri liturgici, dunque anche di quelli contenenti i repertori musicali-liturgici in canto gregoriano (antifonari e graduali). Direttive quali quelle emanate nel 1568 e nel 1570 erano volte a dare una direzione chiara alle norme liturgiche e musicali che il Concilio aveva di fatto solo affrontato in termini generici. Reazioni a queste disposizioni non mancarono e alcune chiese chiesero di poter mantenere usi e repertori locali (una questione spinosa fu quella delle sequenze che, presenti in numero molto alto nella liturgia preconciliare, furono ridotte dal Tridentino a cinque soltanto, le stesse in uso ancora oggi: in non pochi casi alcune chiese ne mantennero comunque molte, come testimoniano appendici ai libri liturgici ufficiali postconciliari che ne riportano le musiche).

Nel 1577 papa Gregorio XIII incaricava Giovanni Pierluigi da Palestrina e Annibale Zoilo di provvedere alla “revisione” dei repertori monodici. Dopo molti anni e non poche vicissitudini l'impresa giunse a conclusione per opera di altri due musicisti romani, Francesco Soriano e Felice Anerio, incaricati da una commissione cardinalizia appositamente istituita con un breve di Paolo V nel 1608. Questo lavoro si concretizzò, nella seconda decade del Seicento, con la pubblicazione del graduale dell'*editio medicea* (*Graduale de Tempore*, Roma, 1614; *Graduale de Sanctis*, Roma, 1615), edizione di riferimento per secoli, tanto da essere riproposta da Friedrich Pustet nel 1871 (il nome dell'impresa editoriale deriva dalla «Typografia Medicea» romana di Giovanni Battista Raimondi promossa da Gregorio XIII nel 1584 e finanziata da Ferdinando de' Medici, in quegli anni cardinale – prima di diventare, nel 1587, in seguito all'improvvisa morte del fratello Francesco, III Granduca di Toscana, e prima di lasciare la porpora cardinalizia nel 1589 – e poi, dopo la sua morte, legata a Cosimo II de' Medici). Sebbene questa edizione non trovasse l'approvazione ufficiale e differisse dai libri approvati dalle autorità ecclesiastiche, quali il pontificale e il rituale, essa rimase un punto di riferimento indiscusso, tanto da essere presa addirittura a modello per effettuare sconosciute “correzioni” su originali fonti antiche.

Nel frattempo, nel 1595, era apparso il nuovo pontificale, la cui parte musicale era stata curata da Luca Marenzio, Andrea Dragoni, Giovanni Maria Nanino, e, forse, Massimo Troiano.

Come si vede queste iniziative riguardavano Roma. Ma anche a Venezia si provvedeva ad “aggiornare” i repertori antichi. Frutto di questo fu il *Graduale* uscito a Venezia, per i tipi di Angelo Gardano, fra il 1585 e il 1586, di cui si occuparono Andrea Gabrieli, Orazio Vecchi e Ludovico Balbi. Gardano aveva incaricato i tre musicisti di rivedere il repertorio dell'*Ordinarium Missae* al fine di ripristinare la «vera ortografia» e l'«uso antico» del canto piano.

È indubbio che ciò che noi moderni avvertiamo come un'operazione arbitraria e deformante in modo grave – e questo di fatto è – le antiche melodie liturgiche, all'epoca era motivato non solo dalla presunta opera “restauratrice” di ciò che si vedeva come “barbarico” – *in primis* l'esuberanza

melismatica di molte melodie, come accennato – ma soprattutto da una visione prettamente umanistica della parola intonata, fosse essa inserita in un contesto polifonico – sacro e profano – sia essa inerente il repertorio gregoriano. Non è un caso che gli autori dell’opera di “revisione” (in realtà alterazione) delle melodie originali fossero grandi polifonisti, musicisti dunque molto attenti alla resa espressiva della parola in musica, al rapporto quanto più compiuto e stretto possibile fra testo e musica, rapporto che non investiva soltanto la dimensione più superficiale del testo – quello riguardante le singole immagini espresse dalle parole, ciò che si definisce «madrighalismi», ossia procedimenti di vera e propria pittura sonora – ma anche la sua più profonda valenza comunicativa, quella che si realizzava mediante i mezzi e le tecniche offerti dalla retorica: sappiamo del resto quanta parte abbia la retorica nell’intonazione di testi sacri e profani nella musica del Cinque-Seicento. La musica si appropria delle stesse tecniche della retorica classica per strutturare sé stessa, per amplificare in questo modo il portato espressivamente strutturato, appunto retorico, di un testo. Non è un caso se proprio nel Seicento questo aspetto diventi in musica l’asse portante del suo stesso essere, e questo sia che si tratti di repertori e forme sacre oppure profani.

Come si vede quindi intenti e ideali umanistici e istanze religiose controriformiste finirono a un certo punto per coincidere: gli uni e gli altri furono alla base di un’alterazione sicuramente grave e del tutto arbitraria riguardo al repertorio gregoriano autentico, ma alla luce di quanto si è qui sommariamente tracciato si ricava un quadro più preciso di questa ri-creazione, per noi oggi certamente inaccettabile e inconcepibile, ma nell’ottica del tempo, e inserita nel suo quadro storico di riferimento, pienamente comprensibile e spiegabile.

I contenuti liturgici e musicali dell’antifonario di Villa Borletti

Questo il frontespizio dell’antifonario in trascrizione diplomatica:

ANTIPHONARIUM ROMANUM / AD.^{UM} REUD.^O D. JOSEPH PIZZOGLIO / ECCLESIAE VIVERONI / PASTORI PERVIGILI BENEVOLO / HUIUS OPERIS AUSPICI / JOHANNES BAPTISTA TROVERO CARAVINI / ANTIGRAPHARIUS / D. D. D. / ANNO MILLESIMO OCTINGENTESIMO / VIGESIMO NONO / [immagine del pontefice Pio VIII con nome secolare, data e luogo di nascita e data di elezione al soglio pontificio] / EPOREDIÆ.

L’antifonario, dato in luce a Ivrea (la romana Eporedia), misura 30 cm. di larghezza per 47 e ½ cm. di altezza. Consiste di 8 cc. iniziali non numerate (comprese tre di indici), 258 cc. numerate (numerazione in cifre romane), seguite da 13 cc. bianche non numerate. La notazione è nera per le note su tetragrammi in rosso. Le rubriche sono scritte in rosso e nero; in rosso sono sempre riportate le iniziali dei brani.

L’antifonario proviene dalla Parrocchia di S. Maria Assunta di Viverone (Biella) e contiene le antifone per le celebrazioni vespertine delle seguenti parti liturgiche:

- il Commune degli apostoli e degli evangelisti (tempo ordinario e tempo pasquale)
- il Commune per un martire o più martiri (tempo ordinario e tempo pasquale)
- il Commune dei confessori pontefici
- il Commune dei confessori non pontefici
- il Commune delle ss. vergini e martiri
- il Commune dei ss. non vergini e non martiri
- il Commune della dedicazione della chiesa
- la Commemorazione di tutte le domeniche e feste mobili
- le Commemorazioni delle domeniche dopo Pentecoste
- le Commemorazioni dei santi
- l’Ufficio dei defunti.

Fra le Commemorazioni dei santi e l'Ufficio dei defunti si situano le quattro antifone mariane *Alma redemptoris mater*, *Ave regina caelorum*, *Regina caeli* e *Salve regina*. Di seguito compare l'invitatorio *Regem venturum Dominum: venite adoremus* (con rubriche indicanti l'alternanza di due cantori con il coro) prescritto per i vesperi dal 16 al 24 dicembre.

Alla c. 248 è riportata una *Regina caeli* in canto fratto («Altra Regina caeli, a misura») e a c. 250 una *Salve Regina* a due voci («Altra Salve a 2 Voci in f è fa ut, a misura»). L'una e l'altra sono specchio di una prassi esecutiva, quella appunto del canto fratto, che attraversa un periodo che va dal XIV a buona parte del XX secolo. In questi casi l'esecuzione delle melodie gregoriane avveniva in canto misurato, quindi i neumi ricevevano una durata ritmica determinata. Ciò, ovviamente, in contrasto con quanto avviene nell'interpretazione autentica del repertorio gregoriano. Eppure, questa lunghissima e diffusissima pratica, è oggetto da anni di studi specifici che molto ci dicono su un certo tipo di prassi esecutiva e in riferimento a determinati contesti regionali e religiosi, mettendo anche in evidenza reciproche influenze fra tradizioni musicali scritte e tradizioni orali.

La dicitura, per la *Salve regina* a due voci, «in f è fa ut» si riferisce all'antico sistema delle mutazioni, dunque al sistema esacordale e al modo di combinarsi dei tre tipi di esacordo (naturale, molle e duro) in una stessa melodia e al *gamut*, ovvero l'ambito melodico esplicitato nella cosiddetta «mano guidoniana», elementi base di tutta la formazione musicale dal Medioevo alla prima età moderna (intendendo fino a tutto il Seicento). In Italia, nella trattatistica teorica, lo studio dell'antico sistema e della doppia denominazione dei suoni (lettura alfabetica e sillabe guidoniane) è attestato fin verso la metà degli anni Quaranta dell'Ottocento. Fonti musicali ottocentesche, riconducibili al repertorio gregoriano, ugualmente riportano le antiche indicazioni di *litterae-voces* pertinenti all'antica pratica della solmisazione, sebbene, ormai in questo periodo, più per fedeltà alla tradizione che per una usuale pratica coeva.

A conclusione dell'antifonario sono riportati alcuni toni salmodici (formule per il primo e per il quinto tono). Anche in questo caso ci troviamo davanti a una tradizione fortemente corrotta ma che contribuisce nondimeno a una visione a tutto tondo della trasmissione e dei modi esecutivi del repertorio gregoriano nei secoli seguenti al Concilio di Trento. In questi toni compaiono alterazioni di diesis e di bequadri (rispettivamente, DO# e SI naturale; per il quinto tono è riportato il SIb in chiave, alterazione riportata in chiave anche in altri brani dell'antifonario di Villa Borletti); dopo la chiave di DO e di FA è presente anche il semicircolo sbarrato che indica un andamento alla breve. Dunque ancora un'indicazione inerente la prassi esecutiva di parte del repertorio gregoriano, in questo caso riguardante le prime decadi dell'Ottocento, che stravolgeva arbitrariamente il ritmo libero tipico del canto gregoriano autentico, applicando alle melodie, già profondamente alterate, un andamento misurato del tutto estraneo a questo repertorio.

Un aspetto di particolare importanza, al quale ci riporta l'antifonario di Villa Borletti, è quello che riguarda la riproposizione delle melodie gregoriane non secondo la loro lezione autentica ma in base al periodo a cui risale una fonte scritta (antifonario graduale, salterio, innario). Qualora siano proposti repertori polifonici che prevedono la pratica dell'*alternatim*, ossia la pratica di alternare parti polifoniche a parti monodiche (ma l'*alternatim* si realizzava anche nell'alternanza di organo e canto gregoriano, organo e polifonia, polifonia e canto gregoriano; si tratta di una prassi esecutiva, particolarmente diffusa in Italia, che va dal Medioevo all'Ottocento) si dovrà tenere conto del periodo a cui risalgono i brani polifonici oggetto della ripresa in ambito concertistico. Antistorico sarebbe l'esecuzione di un inno polifonico scritto nel secondo Cinquecento – segnatamente negli anni seguenti la conclusione del Concilio di Trento – alternando i versetti in polifonia con quelli monodici delle versioni più aggiornate e storicamente fedeli delle moderne edizioni di canto gregoriano. La stessa cosa volendo eseguire una parte di Messa in *alternatim* polifonia / canto gregoriano composta nelle ultime decadi del Cinquecento o nella prima metà del Seicento. In questi casi si dovrà invece tenere conto proprio di quelle versioni melodiche “corrotte” e non autentiche trasmesse dai testimoni coevi e, insieme a queste, del modo esecutivo dell'epoca a cui risalgono queste fonti.

Allo stesso modo, volendo eseguire composizioni a più voci, o organistiche, del primo Ottocento italiano che prevedano inserti gregoriani, si dovrà tenere conto delle versioni monodiche liturgiche riportate in fonti quali quella di Villa Borletti.

In questo senso dunque va considerato nel suo intrinseco valore storico e nel suo contributo alla conoscenza di un determinato tipo di trasmissione di parte del repertorio gregoriano – nel caso specifico quello delle antifone dell’Ufficio – l’antifonario di Villa Borletti; con in più uno sguardo all’aspetto “locale” della realtà liturgica-musicale proprio di parte del Piemonte e, in generale, dell’Italia del nord del primo Ottocento.

MICHELANGELO GABBRIELLI