

Così come nella liturgia romana anche in quella ambrosiana possiamo dividere questi canti in:

- ANTIFFONE: Ingressa, Ant. ante e post evangelium, Confactorium e Transitorium.
- RESPONSORI: Psalmellus ed Offertorium, alcuni dei quali conservano uno o più versetti.
- CANTUS, che deriva dalla stessa fonte melodica del canto gregoriano (tractus).

Ogni manoscritto possiede una data ed un luogo di provenienza precisi, anche se non sempre ne siamo a completa conoscenza, e talora, pur dopo vari tentativi di ricerca, queste indicazioni rimangono incerte o completamente sconosciute. Inoltre non è possibile oggi affrontare un serio lavoro paleografico senza possedere la conoscenza di questi dati indispensabili.

Il fattore spazio è quello che più facilmente riusciamo ad identificare (anche se non con assoluta precisione), essendo ormai definito l'ambito entro il quale la liturgia ambrosiana era in vigore.

Questa zona comprende l'attuale diocesi di Milano più alcune zone del Canton Ticino. È da escludere che manoscritti ambrosiani possano provenire da zone dove, pur praticando parzialmente il canto milanese, non ci sarebbero state motivazioni per compilare un intero antifonario di canto ambrosiano.

Vi sono poi delle indicazioni contenute nei testi di alcune preces che ci permettono di individuare se la loro provenienza o forse meglio il luogo di destinazione, fosse un ambito cittadino o extra urbano.

Per quanto riguarda il fattore cronologico, i metodi di determinazione possono essere molteplici: il tipo di scrittura usato, la dimensione degli antifonari, la presenza di certe festività o la mancanza di esse ecc... Avremo modo successivamente di approfondire in un contesto reale questi criteri.

#### *Gli antifonari di Bedero*

Vorrei ora restringere le osservazioni ai quattro antifonari conservati attualmente presso l'archivio parrocchiale di Brezzo di Bedero in Valtravaglia. Essi presentano caratteri differenti, che vorrei riassumere in modo schematico nelle schede seguenti, prima di passare ad un'analisi più approfondita di due di essi in particolare.

#### CODICE A

- Dimensioni: 32,5 x 26 cm.
- n. fogli: 87
- n. linee per foglio: 8
- Datazione comunemente accettata: XIV-XV sec.
- Tipo di notazione: diastematica su linee a secco con linea rossa per il FA e gialla per il DO.
- Stato di conservazione: buono, rilegato in pelle (non originale), come gli altri tre restaurato nel 1966 presso l'Abbazia Benedettina di Praglia.

- Descrizione: Antifonario jemale formato da fogli pergamenei in buono stato numerati a penna dal 30 al 207.  
È il più grande dei quattro antifonari, propriamente definito come Corale, mutito all'inizio ed alla fine.

All'interno della copertina troviamo, così come negli altri tre, la segnatura «s.p.» che significa: Seminario di S. Pietro Martire (pro-segnatura apposta all'interno delle copertine dei manoscritti nel biennio 1930-31 ad opera dei profi Fortani, Nava, Moneta Caglio).

- Contenuto: Sulla prima pagina troviamo la seguente nota in inchiostro nero probabilmente databile alla fine del secolo scorso: «Antifonario jemale da coro anteriore al sec. XIII spettante alla canonica o chiesa plebana di S. Vittor della Valtravaglia».
- Inizia con l'ufficiatura della VI domenica d'Avvento e termina con l'ufficiatura della II feria della Settimana Santa.
- Non si trovano le *preces litaniche* nelle messe di Quaresima.

#### CODICE B

- Dimensioni: 24x16 cm.
- Spazio scritto: 18x13 cm.
- n. fogli: 165
- n. linee per foglio: 10
- Stato di conservazione: buono
- Datazione comunemente accettata: XII secolo (probabilmente seconda metà)
- Tipo di notazione: Diastematica su linee, a punti ingrossati collegati tra loro simile a quella del manoscritto di Londra ma nel nostro caso i punti sono più somiglianti a piccoli quadrati e rombi.
- Descrizione: Formato da fogli pergamenei conservati in buone condizioni
- Diverse pagine portano nodi e cuciture, evidentemente già esistenti al momento della compilazione del manoscritto, dato che non interrompono ne compiono la scrittura.
- I fogli sono stati numerati centralmente in matita, facciata per facciata, a pagina.
- Mutito di alcuni fogli all'inizio e alla fine.
- Contenuto: Contiene i canti della messa e l'ufficiatura, non contiene inni
- Comprende la pars aestiva, iniziando con i vesperi del Sabato Santo e terminando con la prima parte dell'Ufficio Mortuorum.
- Sulla prima pagina della rilegatura troviamo scritto in inchiostro nero: «Antifonario estivo corale del sec. XII ad uso della Chiesa Collegiata plebana di S. Vittore in Bedero della Valle Traviglia. Sono fogli 165 manca il resto. 1851 Agosto».

#### CODICE C

- Dimensioni: 26x20 cm.
- Spazio scritto: 20x16 cm.

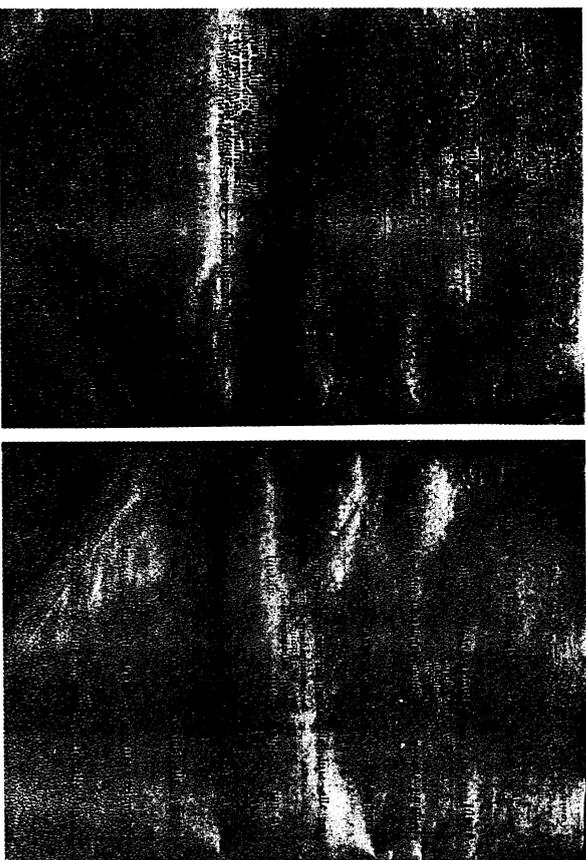
- n. fogli: 152
  - n. linee per foglio: 8
  - Datazione comunemente accettata: XIV sec.
  - Tipo di notazione: gotica su linee; linea verde per il bemolle
  - Stato di conservazione: complessivamente buono
  - Descrizione: i fogli di pergamena sono in buone condizioni, tranne alcune pagine piuttosto scolorite a causa dell'umidità e di difficile identificazione. I fogli sono stati numerati in matita azzurra sulla facciata in alto a destra.
  - Come per il B alcuni fogli portano fori e cuciture originali della pergamena che non compromettono il testo.
  - Contenuto: canti dell'ufficiatura e della messa, non contiene inni, raccoglie la pars estiva iniziando, molto mutilo, con la Messa dell'Ascensione e terminando con il Santorale di ottobre.
  - È inoltre mutilo tra i ff. 31-32; ff. 149-150 e ff. 150-151.
- Riporta sulla prima pagina la seguente nota in inchiostro nero: « Antifonario estivo corale della Chiesa Collegiata plebana di Bedero ossia di S. Vitore della Valle Travaglia, scritto o almeno trascritto da altro simile anteriore al sec. XIII non essendovi menzione del Corpus Christi e di altre feste istituite al principio 14° o nel 13° secolo ».

#### CODICE D

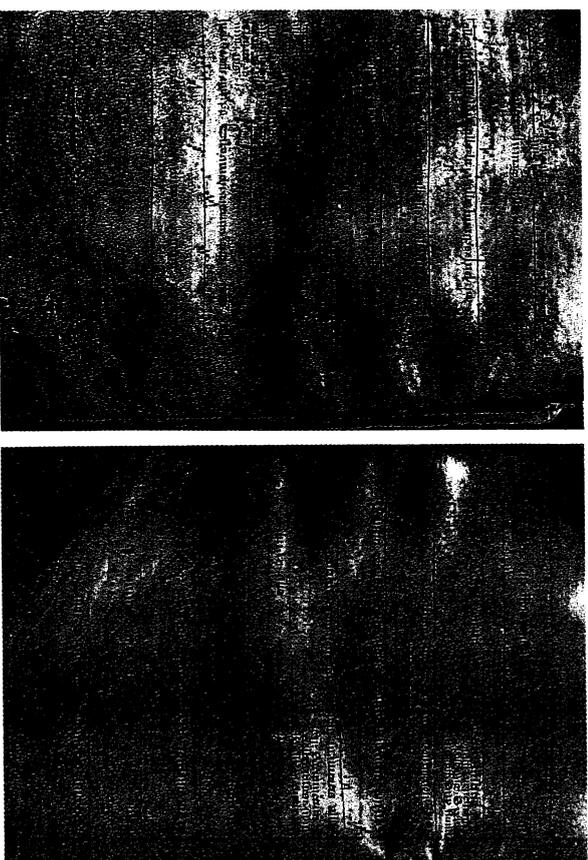
- Dimensioni: 17,5 x 12,5 cm.
- n. fogli: 156
- Spazio scritto: 14 x 9 cm.
- n. linee: 6.
- Datazione comunemente accettata: XIV-XV sec.
- Tipo di notazione: diastematica su linee a secco con la linea rossa per il FA e gialla per il DO. Non presenta la linea verde per il bemolle. La chiave di FA e indicata sia con i due soliti trattini paralleli, che nella forma classica dei tre punti.
- Descrizione: molto mutilo sia all'inizio che internamente, i fogli di pergamena rimasti sono comunque ben conservati.
- Le sue ridotte dimensioni fanno supporre sia un manuale, ricopiato da un antifonario, per uso personale.
- Contenuto: solo i canti della messa senza le ufficiature; contiene la *Messa del Corpus Christi* e la *Messa Pro Defunctis*.
- Inizia con l'offertaio della II domenica d'Avvento e termina con le preces liturgiche che lo collocano decisamente nell'ambiente extra-urbano: « *Pro plebe hac omnibusque habitantibus in ea...* ».

#### Il codice B

Affronteremo ora l'analisi di alcuni aspetti del codice B e del codice C, senz'altro quelli di maggiore interesse.



Fogli 51 e 52, nei quali manca la notazione musicale.



Fogli 49 e 50, contenenti gli stessi brani dei fogli 51 e 52, ma completi di notazione musicale.

Inanzitutto il codice B, risalente con tutta probabilità alla seconda metà del XII secolo merita un'ulteriore descrizione.

È difficile attribuire l'esatta provenienza di questo manoscritto anche se la sua presenza a Brezzo di Bedero non è certo casuale, come abbiamo già sottolineato precedentemente.

Questo manoscritto fu scoperto dal sacerdote Prof. Forlani e da lui più tardi segnalato a Dom Suñol che ne fece largo uso per la compilazione dell'*Antiphonale Missarum* e del *Vesperale*. Insieme all'*Antiphonarium Ambrosianum* del XII secolo, ora conservato a Londra al British Museum, Add. 34209 che raccoglie la parte *lemale*, il nostro antifonario, contenente la parte *estiva*, fornisce un quadro completo del canto nella liturgia ambrosiana risalente al XII secolo. Questi due manoscritti rimangono ad oggi i documenti musicali di canto ambrosiano su linee più antichi in nostro possesso.

Il codice B inizia con la liturgia pasquale e precisamente con la seconda parte della liturgia del Sabato Santo essendo andati perduti i primi fogli.

La scrittura fatta su linee a secco e colorate, permette, ad un'attenta osservazione, di dedurre il procedimento di scrittura adottato in quel periodo e come sia stato realizzato operativamente il manoscritto.

Inanzitutto il foglio di pergamena, usato sia nella faccia anteriore «r» (*recto*) che posteriore «v» (*verso*), veniva rigato a secco per tutta la pagina ad intervalli regolari. Nel nostro caso le linee a secco sono 50 dando la possibilità di realizzare 10 righe musicali di 5 linee ciascuno.

Una linea serve per la scrittura del testo, le altre quattro, di cui due successivamente colorate, per la notazione musicale.

Probabilmente era la stessa persona che portava avanti contemporaneamente i due tipi di scrittura oppure, se la compilazione doveva essere fatta da due mani differenti, la precedenza era data comunque al testo, tenendo conto della spaziatura necessaria per i melismi. Il manoscritto veniva copiato da un altro precedente (archetipo) e quindi non esistevano grosse difficoltà nel realizzare queste due stesure in momenti separati.

A questo proposito è possibile notare nei fogli 51 e 52 la presenza del testo, delle rubriche e le sole righe a secco in attesa della notazione musicale e della coloritura delle righe (vedi foto n. 5 a-b).

In queste due pagine le righe a secco sono difficilmente distinguibili, data l'estrema sottigliezza della pergamena divenuta quasi traslucida e che lascia intravedere la notazione presente sull'altra faccia del foglio.

Le chiavi all'inizio del rigo non sono state segnate, probabilmente perché il disegnatore dei neumi non era ancora intervenuto con il suo lavoro.

Questi due particolari fogli sono dovuti probabilmente ad una distrazione dell'amanuense che non si è accorto di aver già scritto i brani relativi nei precedenti fogli 49-50 (vedi foto n. 6 a-b); solo successivamente, al momento della stesura della melodia, il disegnatore dei neumi deve essersi accorto della ripetizione ed ha evitato di ritrascrivere anche la notazione musicale.

Successiva era invece la coloritura delle linee e la designatura delle iniziali ad opera del miniatore.

Nei nostri due manoscritti risulta infatti evidente la designatura posteriore della

riga rossa di FA e gialla di DO perché chiaramente sovrapposte al segno di notazione.

Per quanto riguarda le rubriche invece è probabile che fossero stilate già precedentemente dal copista che compilava il testo; questo è deducibile da un'osservazione attenta sia dei caratteri di scrittura, che nei manoscritti di Bedero proveno con tutta probabilità dalla stessa mano, sia dalle due pagine sopra menzionate che ci presentano le rubriche già in sede ancor prima della notazione musicale e della coloritura.

Questa pratica portava qualche disagio così come la possibilità di colorare una riga al posto di un'altra oppure di soverchiare la posizione dei due colori. Di questa eventualità parlerò più diffusamente riguardo al codice C.

Le linee colorate sono contrassegnate anche dalle relative chiavi: classica quella di DO a forma di C, particolare quella di FA rappresentata da due trattini obliqui comuni a tutti gli antifonari di Bedero.

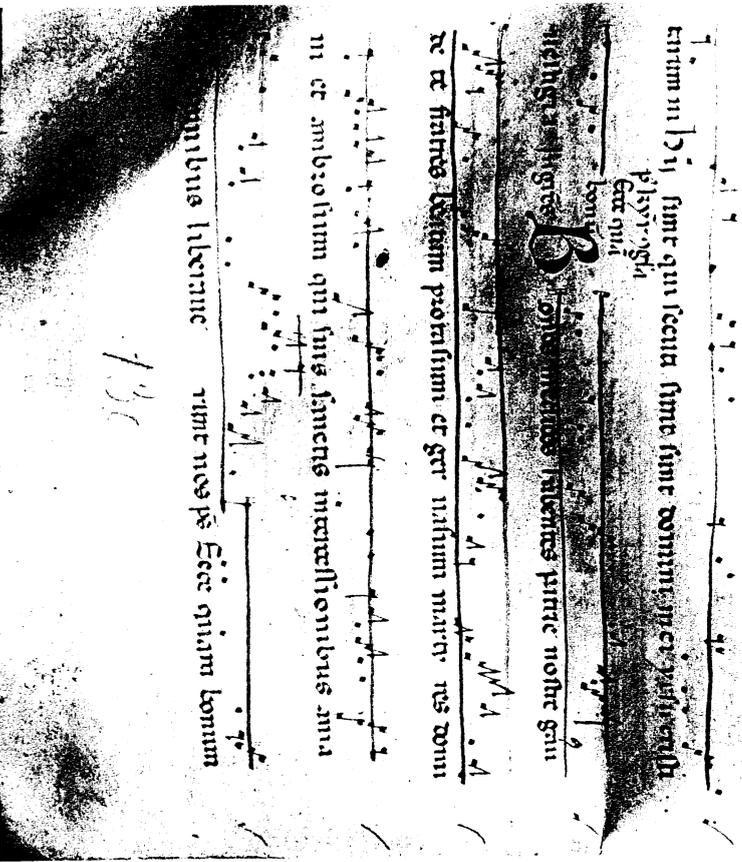
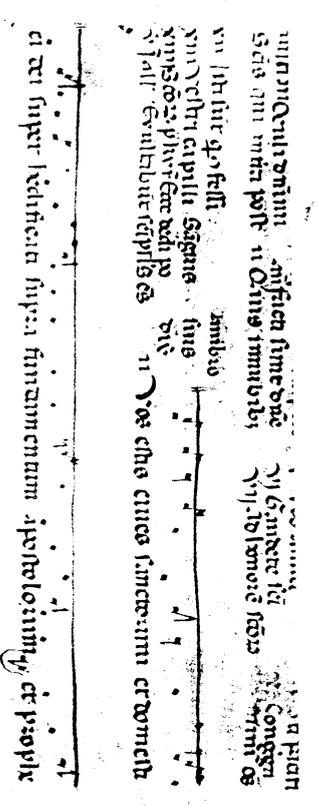
È questo un segno più di richiamo che di chiave vera e propria, comune nei manoscritti a partire da questo periodo in poi; è detto a forma di H e lo ritroviamo spesso graffiato nella pergamena, oppure disegnato con inchiostro nero come appunto nei codici B e C.

Probabilmente i due trattini venivano graffiati dal disegnatore dei neumi il quale non doveva confondersi nella stesura della scrittura musicale, ma d'altra parte non voleva neppure marcare in inchiostro nero una chiave disposta su di una linea che sarebbe stata successivamente colorata in rosso e quindi messa già sufficientemente in evidenza<sup>30</sup>.

Esisteva anche la possibilità di errori da parte del disegnatore di neumi: ne abbiamo un esempio nell'ingressa *Bonos medicos della messa dedicata ai SS. Protasio e Gervasio Martiri*, sulle parole «domini et ambrosium» (vedi foto n. 7, es. 1)<sup>31</sup>. Il disegnatore riprende la melodia sulla sillaba «et», due toni sotto alla melodia originale e cioè re invece di fa. Due parole più avanti, sulla sillaba «qui», cerca probabilmente di rimediare all'errore ma scambia la linea del FA con quella del DO superiore continuando questa volta la melodia una quinta sotto all'originale, do-fa-mi invece che sol-do-si (es. 1). Questo secondo errore viene trascinato fino in fondo alla riga tra altre incertezze melodiche come sulla sillaba *sanctis* dove ricrea la stessa impostazione melodica ottenuta precedentemente su «qui». Finalmente a fondo riga, andando a capo rimette le cose a posto sull'ultima sillaba di «amalis» con la posizione corretta della chiave di DO visibilmente sovrapposta a quella di FA (foto n. 8), aggiungendo un segno sottostante di difficile interpretazione, forse messo come richiamo a ritroso dell'errore precedente.

<sup>30</sup> È da escludere comunque quanto sostenuto da Huglo, e cioè che le due linee siano state «tracciate a secco da chi segnò le righe sulla pergamena, ovvero scritte in inchiostro dal copista del testo» (Ml. Huglo, *Fonti e Paleografia*, Milano 1961, p. 45). Nel primo caso il tracciante delle linee si trovava di fronte ad un foglio di pergamena, senza sapere di certo a quale canto fosse destinato e tanto meno in grado di stabilire la collocazione delle chiavi sul foglio stesso. Il secondo caso si sarebbe potuto verificare solo se il copista del testo ed il disegnatore dei neumi fossero stati la stessa persona, altrimenti non avrebbe avuto senso un'intromissione del copista nel lavoro del disegnatore; infatti, come abbiamo notato a proposito delle due pagine senza notazione, precedentemente ricordate, l'opera del copista è il conclusa, ma manca ogni segno di chiave.

<sup>31</sup> *Ant. Miss.*, p. 480, alla IX riga del f. 130 (codice C, foglio 51v).



*Ingressa Bonos medicos* dalla messa del SS. Provasio e Gervasio. Oltre agli errori già analizzati nell'esempio 1, si può notare la presenza del *punctum liquescentis sulla sillaba gaude*, al termine della quarta riga dal basso, ed il trattino, di incerto significato e di cui si è parlato precedentemente, sulla parola *sanctis*.

Cod. B f. 130  
 Cod. C f. 51 v  
 Mai. Hess. f. 481

Mat. ty	res do	mi ni	et	Am-	brō-	si-	uni
Mat. ty	res do	mi ni	et	Am-	brō-	si-	uni

Esempio 1: seconda parte dell'ingressa *Bonos medicos*.

Interessante notare in questo foglio anche il trattino a penna posto sulla seconda riga dal basso, tra le sillabe «sanc-tis», probabilmente come segno ritmico indicante il punto dell'articolazione sillabica della parola su quel gruppo di note non in perfetta corrispondenza con il testo.

Nel codice B troviamo anche alcune indicazioni che possono darci un'idea della sua provenienza<sup>22</sup>. Come è risaputo la presenza di parole come *civitas-murus* oppure *plebs-fines*, darebbero indicazioni probabili della provenienza o almeno della zona alla quale il manoscritto era destinato, cioè all'ambito cittadino oppure a quello extraurbano.

Purtroppo è impossibile avvalersi, per gli antifonari B e C, delle preces quarantenni ricche di informazioni in proposito, essendo questi due antifonari estivi e quindi privi di quella parte di liturgia. È possibile però notare qualcosa di interessante nel *Triduum Litaniarum* precedente la festa di Pentecoste.

Da un'analisi di queste preces verrebbe da concludere che la provenienza del B è senz'altro cittadina anche se l'uso del termine *fines* lascia qualche dubbio in proposito. Al foglio 70 esso recita: «Civitatem istam tu circumda Domine et angeli tui custodiant fines eius, populum ad te clamantem exaudi misericors». Perché l'uso di *fines* come confini del territorio indicato, quando la città prevederebbe l'uso del termine *murus*?

Rimane comunque evidente come l'uso frequente di *civitatis* starebbe ad indicare un'origine cittadina di questo manoscritto.

*Il codice C*

Questo codice, come il precedente, è tutt'ora conservato presso l'archivio parrocchiale di Brezzo di Bedero in Valtravaglia, ha dimensioni maggiori del precedente e conferma della teoria per la quale gli antifonari dal XII secolo in poi au-

<sup>22</sup> Come già ho accennato nella presentazione storica, non possediamo notizie riguardanti questi antifonari che ci possano confortare sulla loro presenza a Bedero; perciò dobbiamo ricercare questi suggerimenti all'interno dei manoscritti stessi.

mentano di dimensione e diminuiscono le linee musicali contenute, che in effetti in questo antifonario sono soltanto otto.

È un antifonario estivo attribuito al sec. XIV, ma a differenza del B inizia con la messa dell'Ascensione e quindi è da ritenere che sia mutilo di parecchi fogli iniziali.

La datazione richiede forse un'ulteriore precisazione anche alla luce di alcune considerazioni.

Innanzitutto l'uso del bemolle, qui indicato con la linea verde, è usato in abbondanza anche se a volte in modo un po' arbitrario, come vedremo in seguito; questo ci fa presupporre l'appartenenza del manoscritto al XIV secolo, periodo nel quale era ormai abitudine indicare il si bemolle.

Un'altra osservazione riguarda la mancanza in questo manoscritto della festa del Corpus Domini sia nella sua giusta collocazione, sia a fondo libro. L'iscrizione sulla prima pagina, di cui già abbiamo fatto menzione e che non è da ritenersi particolarmente attendibile, afferma che il manoscritto sia stato ricopiato da altro anteriore al sec. XIII perché vi mancano alcune feste e soprattutto quella del Corpus Domini.

Questa affermazione non è decisiva in sé, dato che il copista avrebbe potuto benissimo inserire questa festa se la stessa fosse già entrata nell'uso liturgico del luogo.

Sappiamo che la solennità del Corpus Domini fu istituita da Urbano IV nel 1264 e gradualmente si diffuse e si affermò. A Milano si presume che questa celebrazione venne ammessa tra il 1281 e il 1288. A Chiaravalle, quindi alle porte di Milano, la solennità fu celebrata per la prima volta nel 1318 e solo qualche anno dopo era presente nel calendario liturgico, come ci testimonia il lascio fatto per questa celebrazione dall'arciprete della cattedrale Roberto Visconti nel testamento redatto nel 1327.

La data 1335 adottata comunemente anche in Fonti e Paleografia, si riferisce alla prima processione pubblica di tale ricorrenza ma ciò non toglie che la liturgia della stessa fosse già da tempo affermata.

Se ora noi pensiamo al nostro manoscritto nella remota Valtravaglia, è plausibile che ci sia voluto un certo lasso di tempo perché anche lì si affermasse la tradizione di questa festa, anche se la conoscenza della stessa non sarà rimasta nascosta per molto.

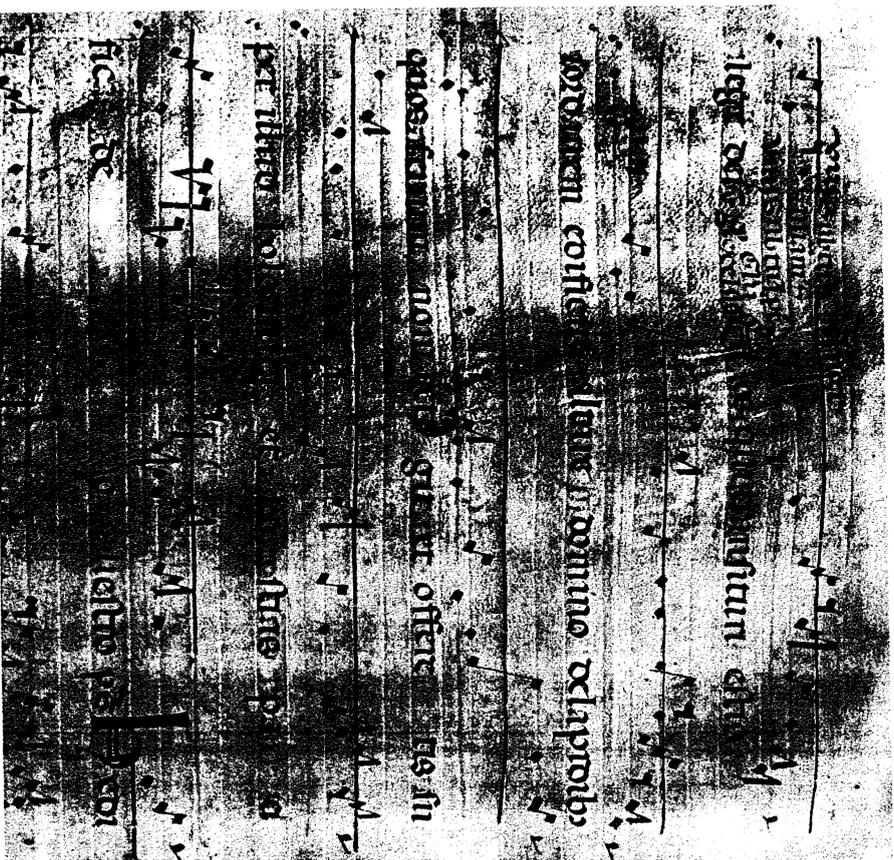
È quindi lecito presumere che la stesura possa essere avvenuta nella prima metà del XIV secolo quando ancora non si era consolidata questa tradizione. Questa data è ulteriormente anticipabile se la stesura dovesse essere stata eseguita in ambito cittadino e quindi più aggiornato sulle innovazioni liturgiche.

Viceversa, se la data della stesura non fosse anticipabile, questo concorrerebbe ad avvalorare la provenienza extrarubana del suddetto manoscritto, o comunque da un luogo lontano dall'eco delle novità.

Considerando infatti il quarto antifonario, il codice D (anch'esso per ora datato al XIV secolo e senz'altro di origine pievana), troviamo la liturgia del Corpus Domini al foglio 94r, cioè nella sua giusta collocazione. Questo fatto, oltre a dimostrarci la maggiore anzianità di C (confermata anche dalla grafia), ci riconferma che in quest'ultimo non può trattarsi di una dimenticanza nella stesura, ma proprio della non conoscenza della festività stessa.

Altra ipotesi, ma priva di elementi di riprova, potrebbe essere quella dell'aggiunta della festività sopraddetta negli ultimi fogli del manoscritto, ora andati perduti. Comunque, un'aggiunta negli ultimi fogli starebbe a significare che questi nuovi canti liturgici sarebbero sopraggiunti come novità, senza essersi ancora affermati nella pratica (il che si sarebbe potuto verificare con tutta probabilità prima dell'inizio della seconda metà del secolo). Tutto ciò porterebbe a collocare la data del manoscritto nella prima metà del XIV secolo.

Anche per questo antifonario si riconferma quanto detto per il precedente ri-



Ingressa Vos qui transisturi, della messa della Dedicatione, foglio 102 A/r. Oltre all'errore di impostazione, in questa pagina possiamo notare con chiarezza il tracciato delle linee a secco oltre alla presenza, a fine antifona, della linea verde per il bemolle ed un tratto di una seconda linea gialla per il do acuto.

Esempio 2: comparazione melodica della prima parte dell'ingressa *Vos qui transiuri*.

guardo al soverciamento delle linee colorate. Tenendo valido il procedimento di stesura già descritto, osserviamo la prima parte dell'ingressa *Vos qui transiuri* della festa della Dedicazione (foto n. 13)<sup>33</sup>.

Il disegnatore dei neumi ha scritto la melodia per tutta la prima parte del canto impostando la nota do d'inizio, sulla riga a secco (la piccola chiave posta all'inizio, seminascesta tra le rubriche, lo sta a dimostrare), ma non c'è traccia della chiave di FA e probabilmente sia questo che la successiva disposizione delle chiavi, indurrà il miniatore a colorare le linee seguendo l'impostazione precedente.

Questo fatto verrà a determinare la differenza di un tono dalla melodia originale per tutto l'inizio del brano (esempio 2). L'errore però proseguirà anche a fondo riga, dove il richiamo è giustamente un SI rispetto all'impostazione originale, ma viene vanificato dalla linea gialla e dalla chiave che riprende la nota come DO. Tutto si accomoderà sulla parola «*de lapidibus*» grazie all'impiego di un intervallo di terza invece che di quarta che rimetterà in tono la melodia.

Altra interpretazione che si potrebbe dare a questa strana impostazione potremmo trovarla nel tentativo di sfruttare il semitono naturale sul terzo intervallo, così come è dimostrato negli altri due manoscritti.

Ritengo però che questo sia poco probabile, sia perché così facendo si verrebbe a creare altri problemi di semitono su altri gradi, ed anche perché si sarebbe potuto sfruttare comodamente la linea verde appositamente istituita, così come la ritroviamo a conclusione del brano stesso.

Inoltre sarebbe stato più naturale in questo caso abbassare la melodia di una quarta, come è stato fatto nel codice D, senza creare così problemi di semitono su altri gradi della scala.

<sup>33</sup> Foglio 102 A/r, Ant. Miss., p. 331.

Un altro errore di soverciamento delle linee colorate e non solo quelle, è riscontrabile nell'offerorio della domenica dopo l'Ascensione *Curvati sunt* (foto n. 14)<sup>34</sup>.

Sin da prima dell'alleluia, sulle parole «*throni et Dominationes occurrent*», si presenta un errore dell'amanuense che, andando a capo, riprende la melodia sulla riga contrassegnata con la chiave di DO, nonostante che la nota guida della riga precedente indicasse FA. Il miniatore da parte sua colorerà le linee rispettando la posizione delle chiavi.

Arrivati all'alleluia finale il disegnatore dei neumi probabilmente si accorge di questo errore di impostazione e rimposta le chiavi in modo corretto ripartendo giustamente con un SOL, rispetto alle nuove chiavi e continuando correttamente fino al termine del canto.

A questo punto subentra il miniatore che, confuso da questa nuova impostazione, decide di cambiare l'ordine delle linee colorate attribuendo quella rossa alla chiave di DO e quella gialla alla chiave di FA, vanificando in questo modo la correzione precedente ed innestando un nuovo equivoco che verrà ripreso anche nella linea sottostante e trascinato fino al termine del canto.

Simili errori non sono rari da trovare, ma d'altra parte non creano grossi problemi se si ha la possibilità di un confronto con altri manoscritti.

Anche il C come il B riprende, nelle preces del *Triduum Litaniarum*, i termini *civitatem* e *finis*, ma c'è un punto particolarmente interessante.

Al foglio 21r di C ed al foglio 84 di B troviamo un'invocazione che ha due conclusioni differenti: «*Deus noster exaudi nos peccatores et ostende in nobis tuam misericordiam et conferta civitatem istam misericors intercessione genitricis tue ... civitatem tua (nel B) ... plebem istam (nel C)*» (vedi foto n. 15 e 16). Qui la differenza è esplicita: dopo un riferimento alla comune città dei fedeli, la conclusione di B risottolinea il termine città con specifico riferimento al luogo, mentre C differenzia l'invocazione riferendosi a *plebem istam*.

Ora sappiamo che in questo periodo, XIII-XIV secolo, il termine *plebem* assume lo specifico significato di «circostrizione ecclesiastica rurale» e viene quindi a riferirsi alle pievi già da tempo istituite. Inoltre i neumi posti sopra alle parole *civitatem* e *plebem* sono differenti, e questo conferma l'originalità dei due termini, già conati in questo modo sin dal primo momento della stesura.

Si potrebbero trarre due conclusioni: il B dovrebbe essere di origine cittadina, anche perché quel lontano XII secolo fu il periodo della ricostruzione della Collegiata sulle rovine della precedente chiesa ed è quindi impensabile un antifonario destinato già a quel luogo.

D'altra parte il C inviterebbe a confermare la sua origine extraurbana e quindi, anche se copiato da un antifonario cittadino, presenta particolarità che lo farebbero collocare in luogo pievano e comunque pensato per questa destinazione.

Quale fosse la pieve a cui fosse destinato non ci è dato di sapere, ma nulla ci impedisce di credere che possa essere proprio quella della Valtravaglia, identificata nella Collegiata di S. Vittore a Brezzo di Bedero.

<sup>34</sup> Ant. Miss., p. 246.

ascendit ad deos committens omnium terrae con-  
 cibus est numerus in celo cum laudant  
 um et dicentium quoniam sic i ste au  
 ctore in et committat nos occur runt al  
 le lina alle lu x in fide um  
 ue nent pam ctus spiritus uentia  
 re ue anguel munitu tepra fo et ce u

Offerorio Curvati suini della domenica dopo l'Ascensione, foglio 3v.

*Per una prima comparazione*

Tra i quattro antifonari conservatisi a Brezzo di Bedero, senz'altro il B ed il C meritano come detto la maggiore attenzione soprattutto sotto l'aspetto paleogra- fico oltre ad essere gli unici contenenti la pars aeterna.

Che cosa lega tra di loro questi manoscritti? Quali sono i loro punti di convergenza o divergenza? Quale è stata l'evoluzione semiografica in quei due secoli che li separano?

Aer cruci nos precatores et ostende in nobis tuam  
 nam et confusa civitatem istam miserabilem in ter  
 cellione genens omnia quibus quibus quibus  
 malo nunquam labii precet ino zeus ista d'

Codice B: l'invocazione del foglio 84, che si conclude con: «...salva civitatem tuam».

bis tuam misere recordam et confor ta civitate  
 istam misere recorda intercesso nem gemiti os  
 que falua ple tem istam S pem malo

Codice C: la stessa invocazione differente nella parte finale: «...salva plebem istam».

Ad una prima analisi esteriore essi appaiono differenti rivelando già subito la loro probabile datazione. L'antifonario B è di dimensioni più piccole rispetto al C e nonostante questo contiene un maggior numero di linee scritte: 10 rispetto alle 8 del secondo. Il numero dei fogli è di difficile confronto a causa delle mutilazioni subite da entrambi all'inizio ed al termine del manoscritto, comunque il numero attuale di fogli corrisponde, a causa della maggiore mutilazione del C nella sua parte iniziale.

Lo stato di conservazione dei due manoscritti è da considerarsi buono. Il codice B presenta maggiormente i segni del restauro fatto in modo egregio nel 1966 insieme agli altri tre antifonari A, C, D, presso il laboratorio dell'Abbazia Benedettina di Praglia, su segnalazione di Mons. Ernesto Moneta Caglio alla soprintendenza Bibliografica per la Lombardia con sede a Milano.

I fori, i difetti, le cuciture presenti nella pergamena sia del B che del C, non compromettono minimamente la scrittura dato che sono difetti già preesistenti alla stesura del manoscritto e dei quali gli amanuensi hanno saputo tenere debitamente conto (vedi foto n. 16, 17, 18).

La scrittura, in particolare quella musicale, appare più formata e definita nel C, avvicinandosi ai modelli di scrittura diastematica definitiva: segni ingrossati con forme regolari di rombi e quadrati. La scrittura del testo è molto simile, anche se più precisa e leggermente allargata in C. Vi sono piccole differenze in alcune lettere così come l'evoluzione della scrittura ci testimonia.

La grafia del testo ci mostra delle differenze nelle iniziali, il C è maggiormente ornato anche se con semplicità, rispetto al suo predecessore.

Nell'antifonario B non abbiamo nessun particolare abbellimento della lettera iniziale, se non all'inizio di ogni festività, tramite la maiuscola rossa (foto n. 7). Nel C invece ogni canto ha la prima lettera ingrossata di colore nero, preceduta, come nel B, dalle rubriche che ne indicano la collocazione. Inoltre all'inizio dell'ufficiatura di ogni festività, soprattutto se importante, l'iniziale è ornata ed eseguita con colori rosso ed azzurro, ancora perfettamente conservati (foto n. 16: vedi la riproduzione a colori in copertina della rivista).

Uno dei primi criteri comparativi è senz'altro l'analisi diastematica, che ci permette un confronto degli intervalli relativi a più linee melodiche appartenenti allo stesso canto.

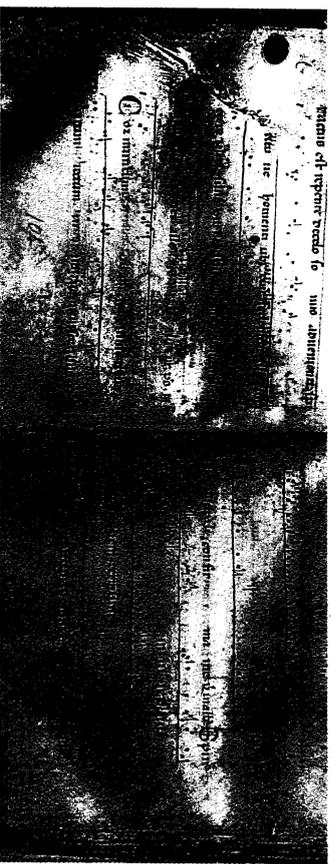
I manoscritti da noi considerati, così come tutto il repertorio ambrosiano, rivelano una particolare attenzione alla disposizione delle note sul rigo e di conseguenza il repertorio non presenta particolari differenze melodiche tra un manoscritto e l'altro, salvo qualche errore occasionale di sovrapposizione delle linee colorate, o le differenze, sorte nel corso dei secoli, dalla diversa prassi esecutiva.

È importante sottolineare quella consuetudine già descritta nell'analisi del Bederò B, di coinvolgere nella stesura del manoscritto più di una persona, dando così adito ad errori di incomprensione tra disegnatore dei neumi, rubricatore e miniatore.

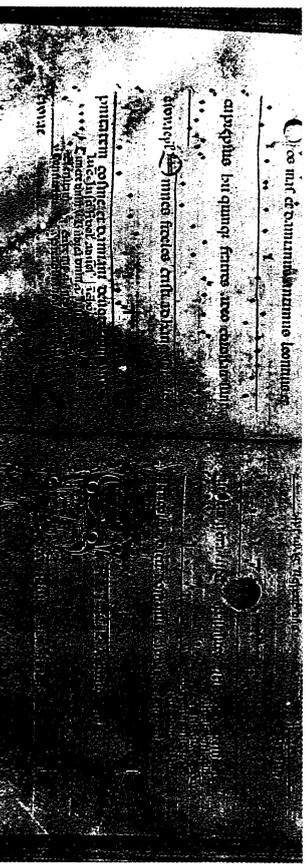
Questa consuetudine si instaura dal secolo XII in avanti quando, sia per un arricchimento estetico dei manoscritti, che per una loro maggiore richiesta da parte delle chiese, si rende necessaria una accelerazione dei tempi di produzione degli stessi.



Codici B, B, C. Cuciture e fori nella pergamena non compromettono il testo.



Codice B. L'iniziale è in minio rosso.



Codice C. L'iniziale è più elaborata.

Ciò che permette comunque di non considerare questi errori di trascrizione come degli errori di interpretazione, è appunto il confronto con altri manoscritti che contengono lo stesso repertorio, essendo improbabile che tutti siano incorsi nel medesimo errore di trascrizione. Questo potrebbe verificarsi solo se tutti provenissero da un unico archetipo.

### Conclusioni

La comparazione tra questi due codici potrebbe spingersi molto oltre coinvolgendo criteri paleografici e semiologici che richiederebbero uno spazio eccessivo e troppo specifico che esulerebbe dagli scopi di questo breve lavoro.

È possibile comunque trarre delle brevi conclusioni. L'analisi dei testi che compongono il repertorio sia dell'antifonario B che C mette in luce la straordinaria analogia tra i due manoscritti. Naturalmente si possono riscontrare piccole differenze testuali nei due repertori, ma sono differenze di scrittura e stile letterario, inerenti al diverso periodo di appartenenza, che non incidono sul contenuto.

Oltre alla conservazione quasi assoluta dei testi, si possono anche notare alcune aggiunte o detrazioni avvenute.

Analizzando in particolare le *preces* del *Triduum Litianum* notiamo alcune differenze che potrebbero essere significative<sup>35</sup>.

Vorrei segnalare solo una particolarità nel testo delle *preces* contenuta nel codice B ma non più riscontrabile nel C e tanto meno nella trascrizione del Magistretti, e che potrebbe essere ulteriormente approfondita.

In B. f. 99 leggiamo: «Pastor magne ambrosi sancte te deprecamur ora pro nobis». Questa è pure la formula dell'antifona che ritroviamo attualmente sul *Liber Vesperalis* p. 472 nell'ufficio «In natali Pontificis et confessoris» naturalmente senza l'indicazione del nome.

Nel nostro caso quest'antifona è stata usata come invocazione inserendola in un altro momento liturgico ed attribuendogli un nome specifico «ambrosi» che potrebbe assumere un significato particolare visto il repertorio da cui è tratta e per il fatto che la stessa non è riscontrabile sia sul precedente manuale che all'interno del successivo antifonario C.

Rimane comunque un dato di fatto e cioè che l'analogia testuale dei due codici oltre alla quasi completa concordanza melodica dei singoli brani, mette in luce nuovamente quella già comprovata tenacia della tradizione liturgica ambrosiana nello scorrere dei secoli, anche se certamente l'antifonario B non è stato il modello di C.

Altro punto di notevole interesse è la storia che accompagna i luoghi che tuttora ospitano questi codici. Molti autori si sono cimentati per far luce su questo

oscuro ma avvincente passato offrendo il loro contributo di ricerca e di interpretazione personale. Questo lavoro, che dai precedenti prende origine, vuole essere il contributo per un ulteriore passo verso la conoscenza della nostra storia, o comunque porre alcuni interrogativi e proposte di approfondimento sulla conoscenza di questi stupendi luoghi che ancora oggi ci parlano della tenacia dell'uomo, della sua fede e del suo gusto per la bellezza.

Fede, tenacia e gusto per la bellezza che gli uomini di allora hanno saputo tramandarci anche attraverso gli Antifonari di Brezzo di Bedero, muta ma eloquente testimonianza della loro realtà.

Aldo Roscio

<sup>35</sup> È da notare come il Magistretti, nella sua già menzionata trascrizione della liturgia ambrosiana del XII secolo riferita alla Valtravaglia, si sia basato solo sul manuale dell'XI secolo di Bedero, senza confrontarlo con gli antifonari. Se fossero stati consultati, avrebbero potuto fornire utili indicazioni alla sua restituzione.