

IL SANTO

RIVISTA FRANCESCANA
DI STORIA DOTTRINA ARTE

XXXVI, 1996, fasc. 1-2

ESTRATTO

ANTONIO LOVATO

Tradizioni liturgico-musicali
del culto antoniano



CENTRO STUDI ANTONIANI
PADOVA

Direttore responsabile
Giacomo Panteghini *ofmconv*

Direttore
Luciano Bertazzo *ofmconv*

Comitato di redazione
Luca Baggio, Giovanna Baldissin, Francesca Castellani,
Paolo Floretta *ofmconv*, Vergilio Gamboso *ofmconv*, Donato Gallo,
Isidoro L. Gatti *ofmconv*, Antonio Rigon, Andrea Tilatti

Segreteria
Lucia Vaglio

ASSOCIAZIONE
CENTRO STUDI ANTONIANI
Piazza del Santo, 11
I - 35123 PADOVA
Tel. 049/66.39.44 - Fax 049/66.46.02

Autorizzazione del Tribunale di Padova: 22 aprile 1961, n. 204

Cod. Fisc./Part. IVA: 02643240282 - C.C.P.: 15326358
Abbonamento annuale: Italia: L. 60.000 - Estero: L. 80.000 (US \$ 70.00)
Annate arretrate: L. 70.000 (fasc. doppio: L. 50.000; unico L. 20.000)

Spedizione in abbonamento postale - Comma 27 Art.2 Legge 549/95
Taxe perçue - Tassa riscossa - Padova C.M.P.

ISSN 0391-7819

INDICE DEL FASCICOLO

XXXVI, 1996/1-2

PRESENTAZIONE	5
CONVEGNO: « <i>Vite</i> » e <i>vita di Antonio di Padova</i>	7
Saluto delle Autorità	9
ANTONIO RIGON « <i>Vite</i> » e <i>vita di Antonio nella storiografia tra Ottocento e Novecento</i>	15
CLAUDIO LEONARDI <i>L'Antonio delle biografie</i>	31
ANDREA TILATTI <i>L'«Assidua»: ispirazione francescana e funzionalità patavina</i>	45
CLAUDE CAROZZI <i>Jean Rigauld biographe de saint Antoine</i>	71
STEFANO BRUFANI <i>Agiografia antoniana e francescana</i>	89
ROBERTO PACIOCCO « <i>Nondum post mortem beati Antonii annus effluxerat</i> ». <i>La santità romano-apostolica di Antonio e l'esemplarità di Padova nel contesto dei coevi processi di canonizzazione</i>	109
LUIGI PELLEGRINI <i>Itineranza antoniana e francescanesimo primitivo</i>	137
FERNANDA SORELLI « <i>Ad terram Sarracenorum</i> »: <i>propositi e vicende dei primi francescani</i>	161
MARIA CÂNDIDA MONTEIRO PACHECO « <i>Antonio Lusitanus</i> »: <i>le radici di una nuova pastorale</i>	173

GRADO GIOVANNI MERLO <i>La santità di Antonio e il problema degli eretici</i>	187
JACQUES DALARUN <i>Miracolo e miracoli nell'agiografia antoniana</i>	203
ANNA BENVENUTI <i>Il «femminile» nella vita e nelle «Vite» Antonio di Padova</i>	241
GIUSEPPINA DE SANDRE GASPARINI <i>Proiezione civica del culto antoniano e processioni cittadine nel Quattrocento</i>	259
VERGILIO GAMBOSO <i>Dalle «Vite» ai panegirici: trasmissione di un modello</i>	285
ANTONIO LOVATO <i>Tradizioni liturgico-musicali del culto antoniano</i>	301
SERVUS GIEBEN <i>La componente figurativa dell'immagine agiografica. L'iconografia di sant'Antonio nel secolo XIII</i>	321
RÉGINALD GRÉGOIRE <i>Dimensione storica e costruzione agiografica nelle biografie antoniane</i>	335
Tavola rotonda	348
ANDRÉ VAUCHEZ <i>Conclusioni</i>	373

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

Basilica del Santo. Leoreficerie, a cura di M. COLETTA, G. MARIANI CANOVA, A.M. SPIAZZI; *Basilica del Santo. I tessuti*, di D. DAVANZO POLI; *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. LORENZONI e E.M. DAL POZZOLO, (Luca Baggio), 381-385; *SANT'ANTONIO DI PADOVA, I Sermoni*, traduzione di P.G. TOLLARDO (Laura Gaffuri), 385-386; *Antonio di Padova uomo evangelico. Contributi biografici e dottrinali*, a cura di L. BERTAZZO (Luigi Dal Lago), 387-388; *Ritratti per un Santo*, a cura di M. BINOTTO (Giovanna Baldissin Molli), 388-390; *DIZIONARIO FRANCESCANO, I mistici. Scritti dei Mistici Francescani, secolo. XIII. I* (Luciano Bertazzo), 391-392; J.M. CHARRON, *Da Narciso a Gesù. La ricerca dell'identità in Francesco d'Assisi* (Marzio Valerio Vaglio), 392-394; D.E. CELIGUETA, *I primi compagni di san Francesco* (Luigi Dal Lago), 394-396; A. ROTZETTER, *Chiara d'Assisi. La prima francescana* (Luigi Dal Lago), 396-398; W. MALECZEK, *Klara von Assisi. Das «Privilegium Paupertatis» und das Testament. Überlegungen zur Frage Ihrer Echtheit* (Luigi Dal Lago), 397-398, C. PAOLAZZI, *Francesco per Chiara*

(Luigi Dal Lago), 398-399; G.G. MERLO, *Intorno a frate Francesco* (Luigi Dal Lago), 399-400; G. PARISCIANI, *L'Inquisizione e il caso di san Giuseppe da Copertino* (Isidoro Liberale Gatti), 400-401; M. D'ALATRI, *I Cappuccini. Storia d'una Famiglia Francescana* (Isidoro Liberale Gatti), 401-402; G.M. LUISSETTO, P. Bernardino Rizzi. «*Il possente frate*» (Augusta Lena), 403-403; *Evangelizzare e lasciarsi evangelizzare*, a cura di G. PANTEGHINI (Luigi Dal Lago), 403-404; G. PANTEGHINI, *La religiosità popolare. Provocazioni culturali ed ecclesiali* (Luigi Dal Lago), 404-406.

BIBLIOGRAFIA ANTONIANA	407
RASSEGNA DELLE RIVISTE	411
LIBRI RICEVUTI	417
SOMMARI-ABSTRACTS	421
INDICE DEL FASCICOLO	437

ANTONIO LOVATO

TRADIZIONI LITURGICO-MUSICALI DEL CULTO ANTONIANO

Il presente contributo intende offrire alcune informazioni sulla trasmissione, la storia e le trasformazioni che interessarono i canti dell'ufficio ritmico per sant'Antonio, composto nella prima metà del sec. XIII e rimasto nella pratica liturgico-musicale fino al concilio Vaticano II. Le fonti confermano che i testi dell'ufficio scritti da Giuliano da Spira furono accolti universalmente nell'Ordine dei Minori e che per almeno cinque secoli costituirono l'espressione ufficiale del culto antoniano¹; meno scontata è la tradizione delle melodie che accompagnarono quella *historia*, per cui può essere utile approfondire l'esplorazione delle testimonianze musicali collegate alla vita di Antonio in canto.

Gli studi musicologici, dalle prime edizioni complete di testo e musica del Felder e del Weis (1900-1901)² fino ai più recenti risultati esposti dal Cambell (1971-72)³ e alle ultime acquisizioni della Scandaletti (1993)⁴, attribuiscono alla paternità di Giuliano da Spira anche l'originaria veste musi-

(1) GIULIANO DA SPIRA, *Officio ritmico e vita secunda*, a cura di V. GAMBOSO, Padova, Messaggero, 1985 (Fonti agiografiche antoniane), al quale si rinvia per i testi dell'ufficio e le vicende storiche, ma anche per l'utile addizione bibliografica.

(2) HILARIN FELDER, *Die liturgischen Reimoffizien die heil. Franziscus und Antonius gedichtet und komponiert durch f. Julian von Speier*, Freiburg, Universitätsbuchhandlung, 1901; JOHANN E. WEIS, *Julian von Speier († 1285). Forschungen zur Franziscus- und Antoniuskritik, zur Geschichte der Reimoffizien und des Chorals*, München, Verlag der J.J. Lentner'schen Buchhandlung, 1900 (Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München, III); ID., *Die Choräle Julian's von Speier zu den Reimoffizien des Franziscus- und Antoniusfestes*, München, Verlag der J.J. Lentner'schen Buchhandlung, 1901 (Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München, VI).

(3) JACQUES CAMBELL, *Le culte liturgique de saint Antoine de Padoue*, «Il Santo», XI, 1971, pp. 3-70, XII, 1972, pp. 19-63.

(4) TIZIANA SCANDELETTI, *L'ufficio di Giuliano da Spira per sant'Antonio. Problemi di ecdotica*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di G. CATTIN e A. LOVATO, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova, 1993 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXIV), pp. 93-114.

cale dell'ufficio, restituita sulla base di una serie di libri corali dei secoli XIII-XV, i quali documentano la lezione in canto piano rimasta tale nella pratica corale dei francescani fino alla metà del sec. XVIII⁵. Essa, tuttavia, costituisce solo la testimonianza principale di una vicenda complessa ed articolata, tanto che è possibile individuare più percorsi attraverso i quali la «fortuna» melica dell'ufficio di sant'Antonio si è affermata, dando luogo a tradizioni liturgico-musicali distinte, sebbene in varia misura dipendenti dal modello originario di Giuliano da Spira.

1. CANTO PIANO E COMPOSIZIONI POLIFONICHE

È solo il caso di ricordare che le forme e le caratteristiche della lezione musicale di Giuliano da Spira ci sono testimoniate da una serie di libri corali che datano, nella fascia più alta, dalla metà del sec. XIII al 1488⁶. L'analisi comparata di quei codici offre un dato d'indubbio interesse, poiché tutti i testimoni presentano una versione *longior* delle melodie, ad eccezione dell'Antifonario O della Biblioteca Antoniana di Padova (sec. XIV), che ha nei responsori una versione *brevior*, e dei due codici Fc 2 e Fc 6 del convento dei minori di Friburgo (sec. XIV-XV) che adottano la forma *brevior* soltanto nei primi due responsori⁷. Sulla scorta degli elementi finora acquisiti, la Scandaletti afferma che la versione *longior*, definita tale per l'abbondanza di incisi melismatici, sia da ritenersi quella originaria, mentre la *brevior* sarebbe un prodotto circoscritto agli ambienti conventuali padovani, forse motivato da particolari esigenze di destinazione liturgica⁸. È una

(5) Nel 1741 i Minori Conventuali sostituirono l'ufficio di Giuliano da Spira con quello composto da Antonio Maria Azzoguidi, che nel 1791 fu adottato anche dai Minori Cappuccini. I frati Minori, invece, rimasero in gran parte fedeli alla tradizione che, eccettuate alcune modifiche circoscritte ai testi, sopravvisse fino al concilio Vaticano II. Per un quadro completo della vicenda cf. l'introduzione a GIULIANO DA SPIRA, *Ufficio ritmico*, pp. 147-151, e la nota di T. SCANDALETTI all'appendice 1, *Giuliano da Spira. Ufficio ritmico antoniano*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di S. DURANTE e P. PETROBELLI, Vicenza, Pozza, 1990 (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova - Studi, 6), p. 268.

(6) Essi sono:

- codici Fc 2 e Fc 6 del convento dei minori di Friburgo (sec. XIV-XV);
- *Liber novarum historiarum* del monastero di S. Anna a Monaco (anno 1488);
- Antifonario 6432 della Bibliothéque Royale di Bruxelles (sec. XIV);
- Antifonario 5 della Biblioteca di S. Ruffino di Assisi (sec. XIII);
- Antifonario 4 dell'Archivio Capitolare di Vicenza (sec. XIV);
- Antifonario 122 della Biblioteca Universitaria di Budapest (sec. XIV);
- Antifonari O e P della Biblioteca Antoniana di Padova (sec. XIV). Questi testimo-

ni sono descritti negli studi di Felder, Weiss, Cambell e Scandaletti, citati alle precedenti note 2-4.

(7) Cf. nota 6.

(8) SCANDALETTI, *L'ufficio*, pp. 106-107.

conclusione che lascia aperti alcuni problemi, quali la paternità e il luogo di nascita della versione *brevior*: Padova o Friburgo?, e la reale consistenza dei rapporti allora esistenti fra le comunità minoritiche delle due città. In ogni caso, l'ipotesi più probabile è che alla versione *longior* di Giuliano da Spira abbiano fatto riferimento le diverse famiglie francescane nella pratica corale dell'ufficio di sant'Antonio in canto piano, almeno fino alla metà del Settecento quando furono rifatti tutti gli uffici propri dell'Ordine⁹.

D'altra parte, la semplificazione operata nella versione *brevior* è meno arbitraria di quanto possa apparire ad una prima valutazione. Infatti, nelle sue composizioni Giuliano da Spira si dimostra abile manipolatore della tecnica formulare, soprattutto nei procedimenti per addizione, che si rivelano particolarmente compatibili con ritmi prosodici semplici e regolari, come il giambico e il trocaico, e del tutto idonei per operazioni di adattamento o sostituzione. La stessa natura dei testi, dunque, potrebbe avere favorito la riduzione delle formule, in particolare quelle melismatiche, dell'ufficio di sant'Antonio, secondo un procedimento ricorrente nel tempo e che in contesti storici a noi più prossimi ha determinato interventi riduttivi ben più radicali e generalizzati della monodia liturgica, in nome dei principi propri della retorica umanistico-rinascimentale e delle regole della musica mensurale.

Un'implicita conferma dell'intrinseca funzionalità delle composizioni ritmiche di Giuliano da Spira alla logica mensurale è che, una volta codificate, le melodie in canto piano dell'ufficio antoniano furono utilizzate come *cantus firmus* ed elaborate contrappuntisticamente in numerose composizioni polifoniche dei secoli XIV-XVI, contribuendo ad alimentare il vasto fenomeno devozionale in onore del Santo. Nel Trecento, infatti, prese avvio una seconda tradizione melica, espressione degli ambienti colti e aristocratici; tramite il linguaggio della musica d'arte, la liturgia antoniana uscì dall'ambito circoscritto della pratica corale, assicurandosi un'ampia presenza nei circuiti europei della musica dotta. L'operazione fu promossa da musicisti presenti a vario titolo in Padova e nel Veneto. Si ricordino le composizioni di alcuni autori di fama europea: Johannes Ciconia su tutti, giunto a Padova alla fine del Trecento, «custos et cantor» della cattedrale e primo di una lunga serie di musicisti oltremontani attivi in città¹⁰. A Ciconia è attri-

(9) Cf. nota 5.

(10) Per la presenza di musicisti oltremontani a Padova e la loro attività nei secoli XIV-XV, cf. PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nelle cattedrali e nelle città, ed i suoi rapporti con la cultura letteraria*, in *Storia della cultura veneta*, 2: *Il Trecento*, Vicenza, Pozza, 1976, pp. 465-468; GIULIO CATTIN, *Formazione e attività delle cappelle polifoniche nella cattedrali. La musica nelle città*, in *Ivi*, 3/III: *Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, Vicenza, Pozza, 1981, pp. 277-282. Ulteriori indicazioni sui rapporti tra ambienti musicali padovani e la cultura cittadina del Trecento sono in *Id.*, *L'«ars nova» musicale a Padova*, in *I Dondi Dall'Orologio e la Padova dei Carraresi*, Padova, Edizioni 1+1, 1989, pp. 107-122.

buito un mottetto sulla melodia dell'antifona al Magnificat dei primi Vespri, *O proles Hispanie*¹¹, mentre Johannes de Lymburgia, impegnato intorno al 1430 tra Vicenza, Padova e Venezia, utilizzò l'antifona al Benedictus, *Gaude felix Padua*, per un mottetto a 3 voci¹². Guillaume Dufay, forse di passaggio a Padova nel 1450, dedicò al Santo varie composizioni su testi dell'ufficio, compreso il mottetto a 4 voci *O proles Hispanie - O sidus Hispanie*¹³, e una messa probabilmente plenaria. In alcune sezioni dell'Ordinario di questa messa per sant'Antonio è possibile osservare la presenza di *cantus firmus* al *discantus*, mentre il Proprio si configura come un'armonizzazione delle melodie gregoriane sulle quali sono costruiti i singoli movimenti: secondo un'ipotesi di David Fallows questa messa sarebbe stata eseguita in occasione della consacrazione dell'altare di Donatello¹⁴.

Agli inizi del sec. XVI (1520-1530), nella cattedrale di Padova era mae-

(11) *The Works of Johannes Ciconia*, a cura di M. BENT e A. HALLMARK, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XXIV), pp. 110-111. Il mottetto, incompleto, è testimoniato nel ms. 1106 della Biblioteca Universitaria di Padova.

(12) L'intonazione di Johannes de Lymburgia è nel celebre ms. Q 15 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna: cf. la descrizione catalografica in *Répertoire international des sources musicales* (= RISM), B IV⁵: *Manuscripts de musique polyphonique des XV^e et XVI^e siècles - Italie*, a cura di N. BRIDGMAN, München, G. Henle Verlag, 1991, p. 31, n. 288. A questa fonte di origine veneta fa riferimento anche ANTONIO GARBELOTTO, *Composizioni musicali ispirate a sant'Antonio*, «Il Santo», XXV, 1985, pp. 379-443: un contributo che raccoglie brevi indicazioni su numerose intonazioni di testi antoniani dal Medioevo ai giorni nostri, ma che necessita di una verifica complessiva.

(13) Questa ed altre intonazioni di Dufay per testi antoniani (l'antifona e le strofe pari dell'inno ai primi Vespri, *Sapiente filio* ed *En gratulemur hodie*, entrambi a 3 voci, e il responsorio *Si quaeris miracula*, pure a 3 voci) sono testimoniate nel ms. α. X. 1. 11 della Biblioteca Estense di Modena e nei mss. Tr 87 e Tr 88 del Museo Provinciale d'Arte di Trento: cf. RISM, *Manuscripts*, pp. 295-296, nn. 32, 46 e 64, p. 467, n. 87, p. 480, n. 143; edizione in GUILLAUME DUFAY, *Opera omnia*, a cura di H. BESSELER, American Institute of Musicology, 1947-1966 (Corpus Mensurabilis Musicae: = CMM, I/I e I/V). Nel ms. Tr 88 (RISM, *Manuscripts*, p. 473, n. 9, p. 479, n. 142) sono intonate l'antifona ai primi Vespri *Gaudeat ecclesia* a 4 voci, attribuita a Johannes de Quadris in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 76 (J. XL), Wien, 1933, e l'antifona *O sidus Hispanie* a 4 voci, di autore anonimo: una parafrasi del testo di Giuliano da Spira *O proles Hispanie*.

(14) L'Ordinario è edito in CMM, I/II, mentre il Proprio è in *Auctorum anonymorum missarum propria XVI quorum XI Gulielmo Dufay auctori adscribenda sunt*, Roma, Societas Universalis S. Caeciliae, 1947 (Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae, II, 1), pp. 135-138: cf. le ipotesi di DAVID FALLOWS, *Dufay, la sua messa per sant'Antonio da Padova e Donatello*, «Rassegna veneta di studi musicali», II-III, 1986/87, pp. 3-19, e la scheda in MARCO GOZZI, *Il manoscritto Trento Museo Provinciale d'Arte, cod. 1377 (Tr 90) con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93*, Cremona, Turrus, 1992 (Studi e testi musicali - I, 1), pp. 76-78. Nuovi riferimenti alla questione sono negli Atti, in corso di stampa a cura di P. WRIGHT, Convegno della giornata internazionale di studi sui codici musicali trentini del Quattrocento, Trento, 28 settembre 1994: cf. REBECCA L. GERBER, *Dufay's Style and the Question of Cycle Unity in the Trent 88 Mass Proper Cycle*.

stro di cappella il domenicano Giordano Pasetto, copista nel 1522 del ms. A 17 della Biblioteca Capitolare: un'antologia di mottetti polifonici che all'interno di un vasto repertorio internazionale contiene un'intonazione anonima a 4 voci dell'antifona *O proles Hispanie*¹⁵, musicata anche da Eliseo Ghibellini nel primo libro di mottetti a 5 voci «super plano cantu» (1546)¹⁶. Sulla medesima antifona compose un mottetto a 6 voci Adrian Willaert, il maestro di cappella in S. Marco (1527-1562) che proiettò Venezia ai vertici della cultura musicale europea¹⁷. Palestrina, infine, incluse l'inno dei primi Vespri, *En gratulemur hodie*, nella sua raccolta di inni a 4 voci per tutto l'anno (1589)¹⁸. La scelta è degna di nota perché la raccolta a stampa del Palestrina, che ha utilizzato l'*incipit* in canto piano secondo il principio imitativo, fu consacrata per certi aspetti dall'autorità e dagli ambienti ecclesiastici di Roma; e ciò può dare il peso del ritorno assicurato alla tradizione liturgico-musicale di sant'Antonio.

Sono alcuni nomi, ma sufficienti, data la personalità dei musicisti, a dare un'idea della risonanza impressa tra il Quattro e il Cinquecento all'*historia* di sant'Antonio e alle relative intonazioni negli ambienti culturali non soltanto della città di Padova. Queste constatazioni, tuttavia, ripropongono inevitabilmente un problema più volte discusso. Infatti, osservando l'eccezionale stagione polifonica vissuta nel Tre e nel Quattrocento dalla città di Padova, che anche in questo settore culturale costituiva un centro di richiamo internazionale, ha sempre colpito il fatto che, per incontrare auto-

(15) CRISTINA GUARNIERI, *La musica nella cattedrale di Padova durante il magistero di Giordano Pasetto (1520-1557)*, Padova, Università degli studi, a.a. 1984/85. Nel ms. A 17 è intonata a 4 voci anche l'antifona *O sidus Hispanie*, di autore anonimo (RISM, *Manuscripts*, p. 314, nn. 77, 80). Altri testi dell'ufficio antoniano in fonti polifoniche del sec. XVI sono: l'antifona *O proles Hispanie*, di autore anonimo, nel ms. E. 46 Inf. della Biblioteca Governativa di Lucca (*Ivi*, p. 233, n. 48); l'orazione ai primi Vespri *Ecclesiam tuam* a 4 voci, di Jachet de Mantua, nel ms. Q 19 del Civico Museo Bibliografico di Bologna (*Ivi*, p. 52, n. 21).

(16) ELISEO GHIBELLINI, *Motetta super plano cantu cum quinque vocibus ... liber primus*, Venezia, s.e., 1546 (cf. RISM, *Einzeldrucke vor 1800*, a cura di K. SCHLAGER, A/I/3, Basel, Bärenreiter, 1972, p. 228).

(17) Willaert intonò anche le strofe pari dell'inno *En gratulemur hodie* a 5 voci e compose il mottetto a 4 voci *Antoni pastor inclite*: cf. FRANCESCA FERRARESE-CRISTINA GALLO, *Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare del duomo di Treviso*, Roma, Torre d'Orfeo, 1990 (Cataloghi di fondi musicali italiani, 12), 7:36, 12:45. L'edizione dei due mottetti è in ADRIANO WILLAERT, *Opera omnia*, a cura di H. ZENCK, American Institute of Musicology, 1952 (CMM, 3/I e 3/IV). Si segnala anche il mottetto di Philippe Verdelot, *Antoni pastor inclite - O Pater Antoni* a 5-6 voci, nel ms. S' 35-40 della Biblioteca Vallicelliana di Roma, edito in PHILIPPE VERDELOT, *Opera omnia*, a cura di A.M. BRAGARD, American Institute of Musicology, 1973 (CMM, 28/II).

(18) GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Hymni totius anni, secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem quattuor vocibus concinendi, necnon hymni religionum*, Roma, Giacomo Torniero & Bernardo Donangelo, 1589 (cf. RISM, *Einzeldrucke*, A/II/6, p. 402).

ri di composizioni polifoniche associati alla basilica, occorresse attendere almeno il 1520 con Ruffino d'Assisi¹⁹; addirittura, per testi dell'ufficio antoniano musicati a più voci da compositori attivi al Santo, si deve guardare al Cinquecento inoltrato, per esempio a Costanzo Porta che intonò le strofe pari dell'inno *En gratulemur hodie* a 4 voci, impiegando la melodia gregoriana come materiale tematico²⁰.

Non deve stupire se le intonazioni polifoniche al Santo sono testimoniate in un periodo relativamente tardo rispetto a quanto accadeva in altri centri liturgici cittadini, per esempio in cattedrale, dove la polifonia fu accolta precocemente e vi si cimentarono compositori e teorici importanti, italiani e franco-fiamminghi, che musicarono volentieri testi giulianei in onore di sant'Antonio, spesso con intendimenti celebrativi nei confronti della città o delle sue istituzioni maggiormente rappresentative²¹. In uno dei suoi ultimi contributi, padre Leonardo Frasson ebbe modo di documentare le vicende della contrastata istituzione di una cappella musicale al Santo, dove furono persistenti le opposizioni alla pratica della musica polifonica²². Il convento del Santo, infatti, sembra essere rimasto a lungo estraneo alla nuova sensibilità musicale, tanto che prima della fine del sec. XV non vi si trova testimonianza di composizioni a più voci. Indubbiamente, le disposizioni dell'Ordine, dalla Regola di san Francesco fino alla lettera del 1492 di Giovanni da Capistrano, ribadirono un'opposizione abbastanza esplicita alle forme polifoniche²³, che per essere tecnicamente elaborate e destinate

(19) RUFFINO BARTOLUCCI D'ASSISI, *Opere sacre e profane*, a cura di G. CATTIN, F. FACCHIN e L. BERTAZZO, Padova, Centro Studi Antoniani, 1991 (Corpus Musicum Franciscanum - 2). Ruffino d'Assisi, attivo nella cattedrale di Padova dal 1510 e quindi al Santo (1520-1532), è ricordato per le composizioni a doppio coro, secondo la tecnica del coro spezzato, ma non ha lasciato intonazioni di testi antoniani.

(20) COSTANZO PORTA, *Opera omnia*, a cura di S. CISILINO e G. LUISETTO, Padova, Centro Studi Antoniani, 1966 (Corpus Musicum Franciscanum - 3/13), p. 56. Lo stesso Costanzo Porta ha musicato a 5 voci l'antifona antoniana *O sidus Hispanie* (*Ivi*, 3/5, p. 58), intonata a 5 voci anche da Jean Le Cocq nel ms. Q 27 I del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (RISM, *Manuscripts*, p. 65, n. 14), e pubblicata nell'antologia *Moteti de la Simia*, Ferrara, J. de Buglhat, H. de Campis, A. Hucher, 1539 (cf. RISM, *Recueils imprimés XVI-XVII siècles*, a cura di F. LESURE, München, G. Henle Verlag, 1960, n. 15397).

(21) La funzione encomiastica, già ravvisabile nell'antifona al *Benedictus Gaude felix Padua*, ricompare in componimenti successivi, come i mottetti di Marchetto da Padova, i madrigali di Bartolino da Padova, i mottetti di Ciconia in onore del clero e della città di Padova (cf. in particolare il mottetto *O Padua, sidus praeclarum*) o, infine, il saluto alla città del maestro di cappella della cattedrale Crispin van Stappen: «Vale, vale, di Padoa o santo coro» (cf. PETROBELLI, *La musica nelle cattedrali*, pp. 455-456, 462-463, 466-467; CATTIN, *Formazione e attività delle cappelle*, p. 278).

(22) LEONARDO FRASSON, *La cappella musicale nella basilica del Santo e i suoi primi cinquant'anni di vita*, «Il Santo», XXVII, 1987, pp. 159-239.

(23) Per una prima informazione su questa problematica, cf. ANTONIO LOVATO, *La*

alla perizia di pochi esperti ed abili cantori, apparivano lontane sia dalle caratteristiche dell'ufficiatura corale sia dalle esigenze devozionali dei fedeli. Anche se i ripetuti richiami lasciano intendere che la pratica polifonica era tutt'altro che ignorata, si deve constatare che la prolungata estraneità della comunità religiosa del Santo alla ricca fioritura polifonica presente nei diversi ambienti religiosi e civili di Padova rispondeva a precisi indirizzi ideologico-liturgici dell'Ordine francescano. Risale infatti soltanto al 28 dicembre 1486 la decisione della Veneranda Arca di assumere un maestro per istruire «fratres et pueros» nel canto figurato, per esecuzioni limitate alle feste solenni²⁴. Ne deriva che la monodia rimase a lungo preponderante nelle celebrazioni del Santo e a questa forma di canto occorre guardare per individuare gli ulteriori percorsi segnati dalla tradizione liturgico-musicale del culto antoniano.

2. CANTO FRATTO, *CANTUS BINATIM* E COMPOSIZIONI NEOGREGORIANE

Certamente le composizioni di Giuliano da Spira continuarono ad alimentare la musica d'arte, sia nelle forme polifoniche sia nelle espressioni proprie della monodia accompagnata dei secoli successivi. Al Santo, infatti, ne fecero uso numerosi maestri di cappella del Sei e del Settecento. Sono note, per esempio, le creazioni polifoniche di Francescantonio Vallotti nelle quali sono ripetutamente utilizzate le intonazioni gregoriane dell'ufficio ritmico di Giuliano da Spira soprattutto per la celebrazione del Transito, una cerimonia molto sentita dai fedeli per la sua natura devozionale²⁵. Analogamente, tra Otto e Novecento Oreste Ravanello musicò più volte gli stessi testi per organo e voce sola, in omaggio all'originaria intonazione gregoriana²⁶. Tuttavia, tra Cinque e Seicento le composizioni di Giuliano da Spira erano entrate anche in quel vasto fenomeno musicale che va sotto il nome di canto fratto e canto neogregoriano, generalmente trascurato dagli studiosi per la sua estraneità ai requisiti della musica d'arte, ma in realtà espressione di una vera e propria civiltà che si è affermata soprattutto nella pratica corale dei conventi e, successivamente, delle cattedrali, oltre che nelle devozioni popolari. Il canto fratto fu un prodotto coerente con la visione ritmico-prosodica tardorinascimentale e barocca, e nello stesso tempo coniugò l'esigenza espressa dalla riforma tridentina di salvaguardare il canto gregoriano

musica al Santo fino al Quattrocento, in *Storia della musica al Santo*, pp. 18-26.

(24) FRASSON, *La cappella musicale*, p. 192.

(25) GIULIO CATTIN, *Francescantonio Vallotti nella tradizione musicale della basilica del Santo. Le sue composizioni antoniane*, in *Francescantonio Vallotti nel II centenario della morte (1780-1980)*, a cura di G. CATTIN, Padova, Messaggero, 1981, pp. 393-416.

(26) Cf. la nota di E. GROSSATO e M.N. MASSARO all'appendice 3, *F.A. Vallotti-O. Ravanello. Liturgia antoniana fra Sette e Ottocento: due versioni del Transito e dell'inno «En gratulemur»*, in *Storia della musica al Santo*, pp. 339-370.

della tradizione con la mutata sensibilità dei fedeli che di quel repertorio musicale più non comprendevano il linguaggio e il messaggio.

Alle origini di questo fenomeno troviamo il minore osservante Lodovico Grossi da Viadana, già allievo di Costanzo Porta a Padova, il quale nel 1619 pubblicò i *Ventiquattro Credo in canto fermo*²⁷, una raccolta importante per più d'una ragione. In primo luogo, il Viadana agì sospinto dalla grave decadenza e dalla diffusa incertezza riscontrata nelle esecuzioni del canto piano. Il suo era un intento restauratore ed egli utilizzò un sistema rimasto esemplare per molto tempo, tanto che la sua raccolta venne ristampata ancora nel 1889²⁸. Per recuperare il canto piano e renderlo fruibile dai fedeli del suo tempo, il Viadana scelse degli inni dal repertorio gregoriano classico, ne enucleò alcuni motivi melodici e su di essi, riproposti in sede privilegiata (negli *incipit*, oppure dopo la *flexa*), costruì le sue composizioni, secondo la tecnica formulare e nel rispetto dei toni e delle «arie». Tra queste composizioni c'è anche un Credo sulla melodia originaria dell'inno *En gratulemur hodie*²⁹:

Esempio 1 - LODOVICO GROSSI DA VIADANA, *Ventiquattro Credo a canto fermo*, Venezia, 1619, p. 24.

A trem omni potentem, factorem celi & ter
ra visibilium omnium, & inuisibilium
T in vnum Domi nū Iesū Christū, filium Dei vnige nitum.
T ex patre na tum, ante omnia sa cula.

(27) LODOVICO GROSSI DA VIADANA, *Ventiquattro Credo a canto fermo sopra i tuoni delli hinni, che santa Chiesa usa cantare, col versetto Et incarnatus est in musica a chi piace. Con le 4 antiph. della Madonna in tono feriale*, Venezia, Bartholomeo Magni, 1619 (cf. RISM, Einzeldrucke, A/1/9, p. 87).

(28) *Zwanzig Choralcredo über die gregorianischen Melodien kirchlicher Hymnen komponiert von Fra Lud. Viadana aus dem Franziskanerorden (1619)*, Regensburg, New York & Cincinnati, Pustet, 1889.

(29) VIADANA, *Ventiquattro Credo*, pp. 24-25.

Le caratteristiche tecniche della composizione si possono così riassumere:

– disegno melodico sul primo esacordo naturale (che corrisponde al II esacordo: C fa ut), con ambito esteso dal Do1 al Fa2, di modo misto (V autentico - VI plagale);

– aggiunta di una o più note all'inizio della formula (protesi) e abolizione di ogni presenza melismatica (sono ammessi «passaggi» solo nell'Amen conclusivo);

– alternanza regolare della cadenza finale (fondamentale) con la «corrispondente» (dominante): solo in un caso ricorre la cadenza «partecipante» (mediante);

– uso di accidenti e di legature;

– esecuzione secondo la pratica *alternatim*;

– notazione quadrata di sole due figure: la breve ■ e la semibreve ◆, da eseguirsi in conformità alla visione prosodica allora teorizzata anche per il canto monodico della tradizione liturgica, cioè nel rispetto del ritmo fondamentalmente binario e della pronuncia accentuativa, sull'esempio del *Directorium chori* del Guidetti (1582)³⁰ e secondo i criteri di semplificazione delle melodie introdotti dalla *Editio Medicaea* (1614)³¹;

– brevi episodi costruiti sulla tripla (■ ◆ | ■ ◆ | ■ ◆) e sulla emiolia (◆ ◆ ◆ | ◆ ◆ ◆ | ◆ ◆ ◆), cioè su figure ternarie, con lo scopo evidente di rompere l'uniformità ritmica, secondo un procedimento che sarà fatto proprio dal canto fratto³².

Quando si parla di canto fratto, però, il pensiero corre inevitabilmente al minore conventuale Giuseppe Frezza Dalle Grotte di Castro, principale teorico di questo genere musicale e autore del fortunato trattato di canto fermo, *Il cantore ecclesiastico*, che egli pubblicò a Padova nel 1698, mentre

(30) *Directorium chori ad usum sacrosanctae basilicae Vaticanae et aliarum cathedralium et collegiarum ecclesiarum. Collectum opera Ioannis Guidetti Bononiensis, eiusdem Vaticanae basilicae clerici beneficiati, et sanctissimi domini nostri Gregorii XIII capellani*, Romae, apud Robertum Granion Parisiensem, 1582. Nella prefazione il Guidetti spiega la funzione delle note nel canto piano, secondo precisi rapporti di tempo: cf. ANTONIO LOVATO, *Teoria e didattica del canto piano*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Trento, Provincia autonoma di Trento – Servizio beni librari e archivistici, 1995, pp. 57-67: 60.

(31) *Graduale de tempore, iuxta ritum sacrosanctae Romanae Ecclesiae cum cantu, Pauli V. pontificis maximi iussu reformato*, Romae, ex typographia Medicaea, anno M. DC. XIII, e *Graduale de sanctis, iuxta ritum sacrosanctae Romanae Ecclesiae cum cantu, Pauli V. pontificis maximi iussu reformato*, Romae, ex typographia Medicaea, anno M. DC. XIII. L'*Editio Medicaea* fu curata da Felice Anerio, successore di Palestrina alla guida della cappella pontificia, e da Francesco Suriano, maestro di cappella in S. Pietro, i quali proseguirono il lavoro iniziato da Palestrina e Zoilo nel 1577, alterando e semplificando le melodie liturgiche tradizionali secondo lo spirito della prosodia umanistica e della musica mensurale.

(32) ANTONIO LOVATO, «*Disciplina musicae*» nel seminario di Padova (1822-1882). *Statuti e pratica del canto fratto, repertori locali e polifonie popolari*, in *Contributi*, pp. 315-326; ID., *Cantus binatim e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996.

era lettore di filosofia nello studio teologico del Santo³³. Chiarito che con la denominazione «canto fratto o semifigurato» si intende un compromesso tra canto piano e canto mensurale, molto comune nei secoli XVII-XIX soprattutto negli inni, nelle sequenze e nel Credo³⁴, notiamo come il Frezza dia numerosi saggi di questo genere nella raccolta *Symbolum apostolorum*, pubblicata sempre nel 1698 come appendice al trattato³⁵: una silloge che avrebbe svolto un ruolo molto significativo nella tradizione liturgico-musicale antoniana in tempi moderni. Richiamandosi esplicitamente al precedente del Viadana, il Frezza compone una serie di melodie per il Credo utilizzando melodie di inni del repertorio gregoriano classico. Dall'ufficio di sant'Antonio di Giuliano da Spira egli sceglie la melodia dell'antifona alle Lodi *Sono tubae*, introdotta da circa trent'anni anche nel rito del Transito, e ne compone un Credo tematico in tono VI, dove la melodia è impiegata nella forma originaria, oppure trasportata, o riproposta per imitazione, rielaborando *incipit* e cadenze per incisi³⁶.

Esempio 2 - GIUSEPPE FREZZA, *Symbolum apostolorum*, Padova, 1698, p. 41.

The image shows a musical score for the beginning of the Credo. It consists of three staves of mensural notation. The first staff begins with a large, ornate initial 'P' in a decorative frame. The lyrics are written below the staves. The first line of lyrics is 'A trē Om ni po ten tē, Fac tōrē Cē li, & Ter-'. The second line is 'rē, vi si bi li ū om ni um, & in vi si bi li um. Et in u nū Do mi nū Je sū Chri stū, Fi li um'. The third line is 'De i u ni ge ni tū. Et ex Pa tre na tum an ti m te om nia Sa cula.' The notation includes various note values, rests, and bar lines, characteristic of 17th-century mensural notation.

(33) GIUSEPPE FREZZA DALLE GROTTI, *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile ed essatta notizia del canto fermo per istruzione de' religiosi Minori Conventuali e beneficio commune di tutti gl'ecclesiastici*, Padova, stamperia del Seminario, 1698, pp. 117-121, 161-164. Cf. anche ANDREA DA MODENA, *Canto harmonico in cinque parti diviso, col quale si può arrivare alla perfetta cognitione del canto fermo*, Modena, eredi Cassiani, 1690 (rist., Bologna, Forni, 1971), parte V, pp. 3-26.

(34) LOVATO, *Cantus binatim e canto fratto*; ID., *Teoria e didattica*, pp. 63-65.

(35) [GIUSEPPE FREZZA DALLE GROTTI], *Symbolum apostolorum cum aliis cantionibus ecclesiasticis cantu firmo semifigurato multifariam secundum diversitatem ad ecclesiarum usum, ac studiosorum exercitium variatum*, Patavii, ex typographia Seminarii, [1698].

(36) *Ivi*, pp. 41-44.

La caratteristica più evidente di questa composizione è che la melodia di Giuliano da Spira è continuamente ornata con tecnica melismatica e l'effetto complessivo è di una amplificazione per noi forse eccessiva. Il motivo appare chiaro, se si considera che sono così aboliti gli ampi intervalli melodici, caratteristici dell'intonazione originaria, mentre prevale un andamento per gradi congiunti, racchiuso nell'ambito di un esacordo e, quindi, di facile esecuzione.

La raccolta del Frezza ha soprattutto il merito di avere reso celeberrimo il già celebre responsorio ottavo al Mattutino, *Si quaeris miracula*, di cui ci offre due elaborazioni in canto fratto e una in neogregoriano³⁷.

Esempio 3a - *Ivi*, p. 72.

I que ris Mi ra cu la, mors, er ror, ca la mi tas, Dæmon, lepra fu gi unt,

Esempio 3b - *Ivi*, p. 73.

I que ris. Mi ra cu la, mors, er ror, ca la mi tas, Dæmon, lepra fu gi unt,

Esempio 3c - *Ivi*, p. 74.

I que ris Mi ra cu la, mors, er ror ca la mi tas, Dæmon, lepra fu gi unt, æ gri

Posti a confronto con la composizione di Giuliano da Spira, questi canti risultano delle libere contraffazioni, adattate alle nuove esigenze melodiche e alla moderna sensibilità tonale, non diversamente da altre due intonazioni del responsorio, contenute in libri corali manoscritti del sec. XVIII ora conservati nella Biblioteca Antoniana (libri XVII e J)³⁸. Sono composizioni nel I modo, costituite da brevi formule, semplici e melodiche, di sapore popolare. Una, in particolare, ebbe grande diffusio-

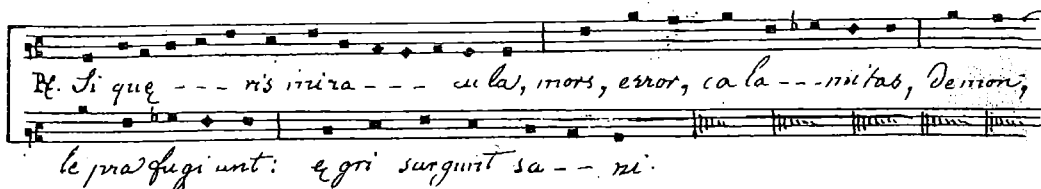
(37) FREZZA, *Symbolum apostolorum*, pp. 72-75. Per l'identificazione e il valore di queste composizioni cf. LEONARDO FRASSON, *Tre «Si quaeris» in canto fermo*, «Il Santo», XV, 1975, pp. 251-264; ANTONIO LOVATO, *Il canto dell'ufficio al Santo nei secoli XVII-XIX. Il ms. 746 della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo», XXXII, 1992, pp. 258-261.

(38) Padova, Biblioteca Antoniana, ms. XVII, cc. 74v-79, e ms. J, cc. 63v-65. Per una descrizione sommaria dei due codici, cf. GIUSEPPE ABATE-GIOVANNI LUISETTO, *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana*, Vicenza, Pozza, 1975 (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova - Fonti, 2), pp. 706-708.

ne; fu inclusa nello stesso Cerimoniale dell'Ordine ed è riproposta in tre varianti nel ms. 746 della Biblioteca Antoniana: un Direttorio di coro per la basilica del Santo, copiato nell'anno 1861³⁹.

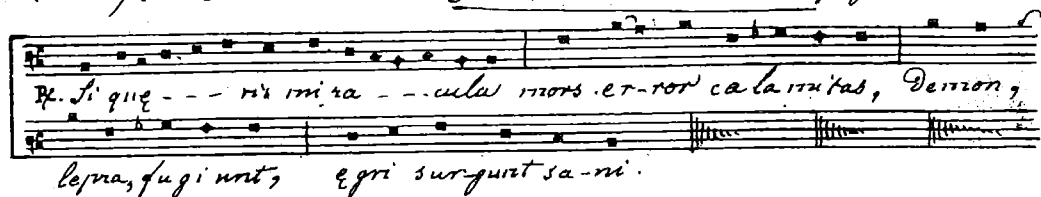
Esempio 4 - *Metodo da tenersi nell'ufficiatura dell'insigne santuario di sant'Antonio, Padova, Biblioteca Antoniana, ms. 746, anno 1861, pp. 118-119.*

a.) *come ritrovasi nel Cerimoniale
dell'Ordine.*



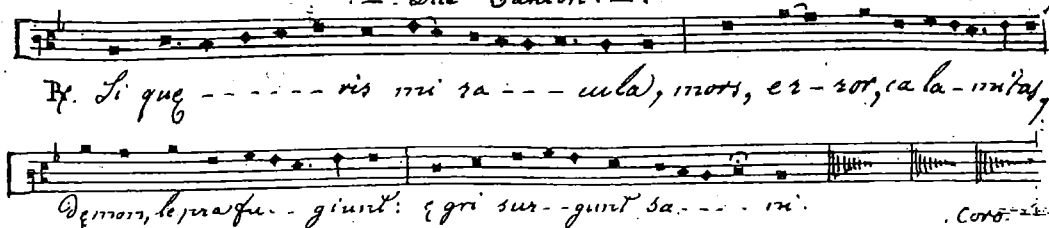
Re. Si que --- ris mira --- cula, mors, error, ca la --- mitas, Demoni,
le praefugiunt: e gri surgunt sa --- ni.

b.) *come ritrovasi nel Codice Corale n.º XVII pag. 74.*



Re. Si que --- ris mira --- cula mors et error ca la mitas, Demoni,
le praefugiunt, e gri surgunt sa-ni.

c.) *come si canta in Basilica del Santo (molto Adagio)
— Due Cantori — (in altern.)*



Re. Si que --- ris mira --- cula, mors, error, ca la --- mitas,
Demoni, le praefugiunt: e gri surgunt sa --- ni. Coro.

Si tratta della melodia del *Si quaeris miracula* rimasta in uso fino al concilio Vaticano II e che, di fatto, soppiantò la versione originaria di Giuliano da Spira. Diversamente da quanto era lecito supporre, questa libera rielaborazione non è opera del Frezza, essendo già testimoniata cinquant'anni

(39) *Metodo da tenersi nell'ufficiatura dell'insigne santuario di sant'Antonio dal vicario di coro dei Minori Conventuali di Padova, Padova, Biblioteca Antoniana, ms. 746, pp. 118-120, 203-204.* Per una prima informazione sulle caratteristiche dei canti corali in uso al Santo nei secoli XVII-XIX cf. Lovato, *Il canto dell'ufficio*, pp. 258-261.

prima nel *Manuale choricorum*, compilato dal minore riformato Giovanni Casoni e pubblicato a Genova nel 1648⁴⁰.

Esempio 5 - GIOVANNI CASONI, *Manuale choricorum*, Genova, 1648.

The image shows a musical score for a responsory, consisting of four staves of mensural notation. The lyrics are written in a Gothic script below the notes. The text is: "S I quæ ris Mira- cula, Mors, Error, Calami- tas, Dæmō, Lepra fugiūt, Ægri surgūt sani: Cedūt". The notation is a form of mensural notation with square notes on a four-line staff, characteristic of early modern printed music.

La notazione è mensurale bianca e il *Si quaeris miracula* proposto dal Casoni con altri canti a due e tre voci e falsobordoni, che per la loro impostazione omoritmica e per l'uso prevalente di accordi perfetti di quarta e di quinta richiamano le caratteristiche delle polifonie primitive di epoca medievale. Si osservi, inoltre, che in questi casi il responsorio è proposto al di

(40) GIOVANNI CASONI, *Manuale choricorum ab utriusque sexus choricistis concupitum, clericis omnibus necessarium, & maxime iuvenibus*, Genuae, ex officina Farronia, 1648: il responsorio conclude la parte introduttiva del manuale ed è preceduto da un acrostico in onore di sant'Antonio, composto dal frate Minore Osservante Giovanni Agostino della Spezia.

fuori del suo contesto naturale, cioè l'ufficio, come un canto che può essere utilizzato autonomamente in situazioni paraliturgiche diverse (processioni o pratiche devozionali) e ciò conferma l'ampia diffusione che da sempre ha goduto il testo antoniano, oggetto di innumerevoli intonazioni e imitazioni.

Indicazioni analoghe provengono dal *Si quaeris miracula* contenuto nei *Lumi primi del canto fermo*, un trattato di Marzio Erculei, stampato nel 1686 per i chierici delle scuole pie della Congregazione della B.V. e di S. Carlo di Modena⁴¹.

Esempio 6 - MARZIO ERCULEI, *Il cantore ecclesiastico*, Modena 1686, p. 31.

The image shows a musical score on a four-line staff. The notation consists of square neumes (black squares) placed on the lines and spaces. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The first line starts with a large 'S' for 'Si'. The lyrics are: 'S I- quæ- ris- mira- cula, Mors-, Eror, Ca- la- mitas, Da- mon, Le- pra, fu- giunt, Æ- gri- surgunt la- al.'

In questo caso viene riproposta la melodia dell'ufficio ritmico di Giuliano da Spira, ma secondo i criteri dell'*Editio Medicaea*. Pertanto, la notazione quadrata è ridotta a tre figure, tra loro in rapporto di tempo, con esplicito richiamo a Palestrina e Soriano, iniziatori nel 1587 della riforma del canto gregoriano poi sfociata nella *Medicaea* (1614)⁴². Esse sono: la lunga ♩ eseguita maestosa; la breve ■, dal ritmo grave; la semibreve ◆ di natura andante. I melismi sono semplificati, aboliti o trasferiti esclusivamente sulle sillabe toniche secondo le esigenze prosodiche del testo, costruito sul ritmo trocaico della poesia mediolatina. La testimonianza va senz'altro raccolta, soprattutto perché mette in luce un nuovo aspetto della tradizione liturgico-musicale antoniana, questa volta confluita nel filone del canto piano restaurato secondo le direttive del Concilio di Trento. È pur vero che l'*Editio Medicaea* non ebbe la diffusione che generalmente si crede, essendo il risultato di un'operazione artificiosa, dettata dal gusto umanistico di ambienti intellettuali⁴³; essa, però, costituì un esempio per successive analoghe ope-

(41) MARZIO ERCULEI, *Il cantore ecclesiastico*, Modena, eredi Cassiani, 1686, p. 31.

(42) Cf. nota 31.

(43) MARCO GOZZI, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*, in *Musica e liturgia*, pp. 44-45.

razioni e ritornò in auge verso la fine del sec. XIX, quando divenne *editio typica*⁴⁴.

Nel periodo barocco riprese vigore un altro genere musicale, il canto piano *binatim*, cioè quelle polifonie semplici, già definite primitive, che avevano costituito un aspetto significativo del panorama liturgico del Medioevo, soprattutto nella pratica corale dei francescani⁴⁵. In questa tradizione confluisce ancora una volta il *Si quaeris miracula* di Giuliano da Spira, che trova nelle polifonie popolari un nuovo modo per riproporsi al culto liturgico e devozionale. Un esempio è presente nel trattato di canto fermo *Scuola corale* del carmelitano Francesco Maria Vallara, stampato nel 1707⁴⁶.

Esempio 7 - FRANCESCO MARIA VALLARA, *Scuola corale*, Modena, 1707, p. 181.

- Del secondo Si canti adaggio, e soave

Si quaeris miracula, Mors errorum causa. Demon

Si quaeris miracula, Mors errorum causa. Demon

182

Leprosam fugunt, Egri surgunt sani.

Leprosam fugunt, Egri surgunt sani.

(44) *L'Editio Medicaea* fu resa ufficiale dall'autorità ecclesiastica quando, nel 1868, fu concesso all'editore Pustet di Regensburg il privilegio trentennale di stampare i libri corali.

(45) Sull'origine e sul significato delle polifonie semplici cf. F. ALBERTO GALLO, «Cantus planus binatim». *Polifonia primitiva in fonti tardive*, «Quadrivium», VII, 1966, pp. 79-89. Per una prima panoramica sulla civiltà rappresentata da questo genere di canti, aggiornata fino al 1980, cf. *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del congresso internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, a cura di C. CORSI e P. PETROBELLI, Roma, Toite d'Orfeo, 1898 («Miscellanea musicologica», 4).

(46) FRANCESCO MARIA VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi, 1707, pp. 181-182.

La composizione del *Si quaeris miracula* segue la ritmica prosodica e mensurale propria della *Medicaea*, ma la semplificazione della *vox principalis* è così accentuata che della melodia originaria si avvertono alcune reminiscenze e la sua struttura si può ricostruire solo attraverso una scomposizione analitica delle diverse formule melodiche. La *vox organalis* procede omoritmicamente, biscantando la melodia prevalentemente per moto retto e a distanza di terza e di sesta, secondo una forma consueta del canto piano *binatim* nei secoli XVII-XIX⁴⁷.

È durante questo periodo che anche nel Trentino fiorisce un'abbondante produzione in canto fratto a una e due voci, ad opera soprattutto delle comunità francescane. Di questo ricco repertorio padre Mario Levri ha curato un primo censimento, segnalando tra l'altro un gruppo di antifone e di responsori che comprende un *Si quaeris miracula* in canto fratto, da lui attribuito a Francesco Dusini da Cles (1632-1711)⁴⁸. Rilevato che la composizione antoniana era l'unica ancora utilizzata durante la prima metà del nostro secolo negli uffici propri cantati nei conventi della provincia francescana di Trento, il Levri individua le caratteristiche della melodia nella costante successione di brevi e semibrevi, sempre racchiuse nell'ambito di un'ottava, nella preferenza per gli intervalli di quinta e di ottava, nell'attrazione verso il tonalismo e le regole dell'armonia⁴⁹.

Gli esempi fin qui riferiti, proprio perché testimoniano una realtà non uniforme, probabilmente non sono che la spia di una pratica molto diffusa tra i frati minori (e non solo!), per cui la tradizione formatasi nel Medioevo, perpetuata tra adattamenti e rifacimenti, fu trasmessa a contesti liturgico-musicali diversi. La Biblioteca del Seminario di Padova, ad esempio, conserva un Kyriale manoscritto del sec. XVIII, con messe in canto neogregoriano dedicate a santi francescani⁵⁰. Nella *Missae s. Antonii de Pa-*

(47) LOVATO, *Cantus binatim*.

(48) MARIO LEVRI, *Un patrimonio trentino di melodie liturgiche. Appunti di storia musicale della provincia francescana di S. Vigilio (Trento)*, Tesi di dottorato inedita, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1945.

(49) *Ivi*, pp. 91-102. L'analisi della composizione è molto circostanziata e non c'è motivo di dubitare circa l'autenticità della notizia; tuttavia, nel riscontro complessivo sui manoscritti trentini non mi è ancora stato possibile pervenire ad una verifica diretta di questo gruppo di canti, poiché il Levri rimane evasivo circa la fonte.

(50) Si tratta di un ms. cartaceo del sec. XVIII, di 78 pp., mutilo delle pp. 1-12 e 69-72, privo di segnatura, proveniente da una chiesa non specificata di frati minori e donato alla Biblioteca del Seminario da Giovanni Venier, maestro di coro della cattedrale di Padova agli inizi dell'Ottocento. Contiene i seguenti Ordinari, a versetti alternati, per feste di santi francescani: pp. 13-19, *Missae S.P.N. Francisci*; pp. 20-25, *Missae S. Bonaventurae*; pp. 26-32, *Missae S. Antonii de Padua*; pp. 33-44, *Missae S. Bernardini Senensis*; pp. 44-56, *Missae S. Petri de Alcantera*; pp. 56-62, *Missae S. Joannis de Capistrano*; pp. 63-68, *Missae S. Benvenuti Episcopi* (verosimilmente il vescovo di Osimo Benvenuto Scotivoli, morto nel 1282, che si ritiene abbia professato la regola minoritica); pp. 76-78, *Missae S. Ludovici Regis* (incompleta).

dua, la terza della serie, sono chiaramente individuabili alcuni episodi costruiti su incisi melodici dell'inno *En gratulemur hodie*, riproposto nel ritmo ordinario C, in tonalità di Do.

Esempio 8 - Padova, Biblioteca del Seminario, ms. sec. XVIII, p. 27.

The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with a large initial 'D' and contains the text 'Auda m^o te. Adoza'. The second staff continues with 'm^o te. Gratiar agum^o tibi'. The notation consists of square neumes on a four-line staff, with a clef and a key signature of one flat (B-flat) indicated at the beginning.

L'intonazione dello stesso inno è proposta anche nella rielaborazione ternaria, che in questo caso combina la duplice figura ritmica della tripla e della emiolia.

Esempio 9 - *Ivi*, p. 30.

The image shows three staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with the text 'eudus scripturas. Et iterum'. The second staff continues with 'ueturus e cu gloriu iudicare in'. The third staff continues with 'uos ⁊ mortuos cuius regni non'. The notation consists of square neumes on a four-line staff, with a clef and a key signature of one flat (B-flat) indicated at the beginning. A '3' over a '2' is written above the first staff, indicating a ternary rhythm.

Indicazioni analoghe si possono cogliere nel consistente repertorio di canti liturgici tardivi, proveniente dai conventi dei frati minori della provincia d'Ungheria. Messe dedicate a sant'Antonio sono presenti nella *Symphonia Coelestis* (1730) di padre Marcus Repkovič, nel *Missale Romanum Mariano-Seraphicum* (1770) di padre Gaudentius Dettelbach e in numerosi libri corali della «Provincia S. Mariae in Hungaria» dei secoli XVII-XVIII⁵¹. Persistenze dell'ufficio ritmico, quantomeno in frammenti di formule o nell'impianto tonale, sono avvertibili in due messe contenute rispettivamente nel *Liber Sacrorum Choralium* (anno 1691) dei francescani di Trnava (Slovacchia)⁵², e nel *Liber Sacrorum Rakovicsianum* (1750) del convento di Nitra (Slovacchia)⁵³. Ancora una volta, le due messe sono intonate su segmenti dell'inno *En gratulemur hodie*, il cui disegno melodico è sintetizzato nella successione insistente di tonica-dominante (Do-Sol), che ricalca la struttura del tono VII (*finalis* Sol).

Utili conferme sono presenti nella raccolta di Tadeusz Miazga, che ha collazionato testimonianze di melodie per il Credo un po' da tutta Europa⁵⁴. Tra gli *incipit* classificati «Franciscanorum-Franziskaner» e «Pro festis Ordinis», si segnalano due intonazioni del 1743 da Aquisgrana, che rappresentano una parafrasi di passi dell'ufficio ritmico per sant'Antonio, in particolare del responsorio *Si quaeris miracula*⁵⁵.

Un ulteriore campo di indagine riguarda i nuovi uffici per i santi dell'Ordine francescano, sui quali si impegnarono vari compositori dei secoli XVIII-XIX. A titolo d'esempio si ricorda un'esperienza maturata a Trento, dove nei primi decenni dell'Ottocento ebbe luogo il tentativo di riforma del canto liturgico attuato da Giovampietro Beltrami⁵⁶. Questo sacerdote di Rovereto, che nel 1818 aveva composto in canto neogregoriano un *Liber pro litaniis minoribus ecclesiae D. Marci Roboreti*⁵⁷, fu incaricato di comporre le musiche per il *Supplementum novissimum* adottato nel 1822 dai frati mino-

(51) LADISLAV KAČIČ, *Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert*, «Studia musicologica», XXXIII, 1991, pp. 6-107; in particolare le pp. 11-16, 19-27 per notizie relative a M. Repkovič e G. Dettelbach. I due mss. sono conservati nella Biblioteca del convento dei francescani di Bratislava.

(52) KAČIČ, *Missa franciscana*, p. 47.

(53) *Ivi*, pp. 60-61: notizie su Josef Rakovič e le sue composizioni alle pp. 28-29.

(54) TADEUSZ MIAZGA, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1976, pp. 69, 159.

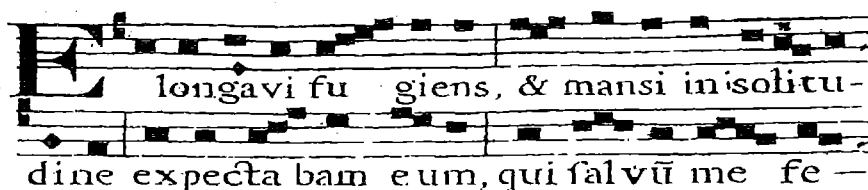
(55) *Ivi*, pp. 69, 112: le due intonazioni sono classificate rispettivamente al n. 220 e al n. 540.

(56) Per informazioni su Giovampietro Beltrami cf. MARIO LEVRI, *La cappella musicale di Rovereto*, Trento, Biblioteca dei padri francescani, 1972, pp. 251-252, 256, 279; DIEGO BONAPACE, *Giovampietro Beltrami figura singolare di prete e letterato del primo Ottocento roveretano*, Rovereto, Longo, 1991 (Quaderni della Biblioteca Rosminiana - Rovereto, 5).

(57) Rovereto, Biblioteca Civica, ms. SM 1824.

ri della provincia trentina⁵⁸. Mosso da intenti restauratori, che lo portarono ad una drastica revisione delle melodie del canto piano tradizionale nell'ottica di una concezione neoclassica e, quindi, ancora una volta secondo i criteri della *Editio Medicaea* e di libri liturgici a stampa dei secoli XVI-XVIII, egli non fece altro che rivestire i nuovi testi scritti per i santi dell'Ordine francescano attingendo dalle melodie gregoriane, anche degli uffici ritmici medievali, da lui centonizzate, semplificate o rielaborate a seconda dei casi. Nelle sue antifone per l'ufficio di sant'Antonio è frequente la commistione tra incisi desunti da note melodie del repertorio classico del canto piano e formule ricavate dall'ufficio di Giuliano da Spira, opportunamente adattate ai nuovi testi. Si osservi la prima antifona dei Vespri, *Elongavi fugiens*⁵⁹:

Esempio 10 - *Supplementum novissimum*, Trento, Biblioteca dei francescani, ms. II Sala 16, anno 1828, p. 17.



L'incipit corrisponde molto chiaramente a quello dell'inno *En gratulemur hodie* di Giuliano da Spira, qui piegato alle esigenze di un testo non soggetto alle regole prosodiche dei componimenti ritmici. L'antifona prosegue, poi, secondo lo schema tipico del Beltrami che prevede l'assemblaggio di melodie tipo, di formule centonizzate e di frasi originali.

Sembra, dunque, possibile affermare che il culto antoniano fondato sull'ufficio ritmico di Giuliano da Spira ebbe modo di diffondersi e persistere nel tempo, almeno in alcune sue parti (l'antifona *O proles Hispanie*, l'inno *En gratulemur hodie* e il responsorio *Si quaeris miracula*), grazie al supporto non solo di diversi canali liturgico-musicali, ma anche di tecniche

(58) Negli anni 1822-1825, il Beltrami musicò le antifone relative ai nuovi uffici di sant'Antonio, santa Chiara, Sacre stimmate e san Francesco, secondo i testi del Breviario Romano-Serafico del 1803. Successivamente padre Venceslao Boninsegna copiò testi e canti per gli otto conventi francescani del Trentino. La copia consultata, ora conservata alla Biblioteca dei francescani di Trento, è del 1828 e proviene dal convento di Pergine: *Supplementum novissimum hymnorum & antiphonarum aliquorum sanctorum principalium nostri Ordinis descriptum pro choro hujus conventus S. Francisci Pergini. Anno Domini MDCCCXXVIII*. Di una prima indagine sull'azione del Beltrami nel campo della musica liturgica è stata data notizia in ANTONIO LOVATO, *Restaurazione del canto gregoriano e composizioni neogregoriane di Giovampietro Beltrami*, comunicazione alla giornata di studi «Giovampietro Beltrami e la musica sacra nell'Ottocento», Rovereto, 16 ottobre 1993.

(59) *Supplementum novissimum*, p. 17.

o scritte musicali differenti, tutte in diversa misura legate alla tradizione melica originaria: quella medievale in canto piano, che alimentò sia le composizioni auliche in stile polifonico, sia il repertorio corale e devozionale in canto piano riformato, in canto fratto, in canto *binatim* e in canto neogregoriano. Non è possibile affrontare in questa sede la tradizione musicale antoniana in volgare (liturgica e devozionale): basti osservare che alcune esplorazioni confermerebbero l'esistenza di un campo d'indagine altrettanto promettente⁶⁰. In ogni caso, appare evidente che a poche altre composizioni in canto piano del Santorale, per quanto celebri, è stato riservato un trattamento simile a quello dell'ufficio ritmico di Giuliano da Spira, a riprova dell'ampia e duratura diffusione assicurata nel tempo al culto in onore di sant'Antonio.

(60) Anche in questo caso il percorso dovrebbe iniziare dal Medioevo, dalla lauda *Ciascun che fede sente*: cf. GIORGIO VARANINI, *La più antica lauda volgare in onore di sant'Antonio: artificio retorico tosco-aretino, contenuti agiografici patavini*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di sant'Antonio*, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1985 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XVI), pp. 425-456; *Il Laudario di Cortona*, a cura di L. LUCCHI, Vicenza, L.I.E.F., pp. 237-242, 331-333. Altri testi antoniani sono segnalati in GARBELOTTO, *Composizioni musicali*, pp. 381-382: purtroppo, essendo privi di adeguata informazione critica, non aiutano a ricostruire questa eventuale tradizione. Si segnalano, invece, le laude in canto: *Per sant'Antonio di Padova*, raccolta da M. COFERATI nella *Corona di sacre canzoni o laude spirituali di più divoti autori*, Firenze, All'insegna della Stella, 1675, pp. 150-151; *Lode 84 per sant'Antonio di Padova*, pubblicata tra le *Canzoni e lodi spirituali contenute nella parafrase de' sacri inni ad uso delle venerande scuole della dottrina cristiana*, Verona, Agostino Carattoni, 1754, pp. 145-146: un volgarizzamento del responsorio *Si quaeris miracula*. Un'ulteriore parafrasi del responsorio è resa nota in SIRO CISILINO, *Un «Si quaeris» cantato in italiano*, «Il Santo», XV, 1975, pp. 235-250, dove è trascritta una canzonetta spirituale a tre voci di Giovanni Battista Caputi, da un'antologia napoletana a stampa del 1640 (cf. RISM, *Einzeldrucke*, AN2).