

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DOTTORATO IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI – XXIV CICLO

*Drammatizzazioni devozionali del venerdì santo  
a Milano in età post-tridentina:  
la processione con misteri dei Barnabiti*

dottorando:  
GIOVANNI SALIS

relatore:  
prof. CESARINO RUINI

coordinatore:  
prof. CESARINO RUINI

correlatore:  
prof. ROBERT KENDRICK

Esame finale L-ART/07  
Musicologia e Storia della Musica  
Anno 2011



## INDICE

INTRODUZIONE	p. 7
PRIMA PARTE	p. 13
I. «VIVERE SOLAMENTE A CRISTO»	p. 15
1. <i>La Chiesa intorno a Trento</i>	p. 15
2. <i>Milano e Carlo Borromeo</i>	p. 22
3. <i>I Barnabiti</i>	p. 30
4. <i>Carlo Bascapè</i>	p. 42
II. «RISVEGLIARE AFFETTI DEVOTI E SANTI»	p. 53
1. <i>Orazione e meditazione</i>	p. 53
2. <i>Musica, «orationes» e «lacrymae»</i>	p. 69
3. <i>I Barnabiti e la musica</i>	p. 76
4. <i>Carlo Bascapè e la musica</i>	p. 82
III. «COME SE PRESENTE TI FOSSI TROVATO»	p. 91
1. <i>Dimenticanza e memoria</i>	p. 91
2. <i>Rappresentare la passione</i>	p. 94
3. <i>«Amore per amore»: dalla compassione alla conversione</i>	p. 105
SECONDA PARTE	p. 113
IV. «E FU DI MARAVIGLIA ED EDIFICAZIONE PER TUTTA LA CITTÀ»	p. 115
1. <i>La missione cittadina dei Barnabiti nel Carnevale del 1587</i>	p. 115

2. <i>La processione: tempi e spazi</i>	p.	125
3. <i>La processione: i partecipanti</i>	p.	144
4. <i>I misteri: devozione e drammaturgia</i>	p.	154
V. «ANDAVANO CONTINUAMENTE CANTANDO»	p.	187
1. <i>Le musiche per la processione</i>	p.	187
2. <i>Scene multiple musicali</i>	p.	199
3. <i>Improperia</i>	p.	215
4. <i>Hodie</i>	p.	224
TERZA PARTE	p.	231
APPENDICE I – DOCUMENTI	p.	233
1. <i>Dagli ACTA Coll: SS: Apost: Paulli et Barnabae Mediolani</i>	p.	234
2. <i>Diversi regolamenti per la processione del venerdì santo</i>	p.	236
3. <i>Indulgenza</i>	p.	262
4. <i>Lettere di Carlo Bascapè</i>	p.	262
5. <i>Confraternita del Crocifisso di Sant’Alessandro)</i>	p.	267
APPENDICE II – MUSICHE	p.	271
<i>Improperia (I)</i>	p.	273
<i>Popule meus (1)</i>	p.	273
<i>Popule meus (2)</i>	p.	275
<i>Popule meus (3)</i>	p.	277
<i>Ego eduxi te de Ægypto</i>	p.	279
<i>Ego ante te aperui mare</i>	p.	281
<i>Ego ante te præivi columna</i>	p.	284
<i>Ego te pavi manna</i>	p.	286
<i>Ego te potavi aqua</i>	p.	289
<i>Ego propter te Chananæorum reges</i>	p.	292
<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>	p.	294
<i>Ego te exaltavi</i>	p.	297
<i>Recessit Pastor noster</i>	p.	300
<i>Miserere</i>	p.	313

<i>Impropria (II)</i>	p.	314
<i>Ego propter te flagellavi</i>	p.	314
<i>Ego ante te aperui mare</i>	p.	315
<i>Ego ante te praevi columna</i>	p.	317
<i>Ego te pavi manna</i>	p.	318
<i>Ego te potavi aqua</i>	p.	320
<i>Ego dedi tibi</i>	p.	321
<i>Ego te exaltavi</i>	p.	322
<i>Popule meus (1)</i>	p.	324
<i>Popule meus (2)</i>	p.	326
<i>Popule meus (3)</i>	p.	328
<i>Popule meus (4)</i>	p.	329
<i>Falso bordoni</i>	p.	331
<i>Primo tono</i>	p.	331
<i>Secondo tono</i>	p.	332
<i>Quarto tono</i>	p.	333
<i>Sesto tono</i>	p.	334
<i>Settimo tono</i>	p.	335
<i>Ottavo tono</i>	p.	336
<i>[In monte oliveti]</i>	p.	337
1. <i>In monte Oliveti</i>	p.	337
2. <i>Pater, si fieri potest</i>	p.	338
3. <i>Tristis est anima mea</i>	p.	339
4. <i>Nunc videbitis turbam</i>	p.	340
5. <i>Ecce appropinquat hora</i>	p.	341
6. <i>Vos fugam</i>	p.	343
7. <i>Simon, dormis?</i>	p.	345
8. <i>Vigilate et orate</i>	p.	346
9. <i>Pater, si vis transfer</i>	p.	348
10. <i>Apparuit autem</i>	p.	349
11. <i>Pater mi, si non potest</i>	p.	351
12. <i>Dormite iam</i>	p.	352
13. <i>Accedens Iudas</i>	p.	353
14. <i>Dixit illi Iesus</i>	p.	354
15. <i>Iudas mercator pessimus</i>	p.	355
16. <i>Vae homini</i>	p.	356

<i>[Proprio filio suo]</i>	p. 358
1. <i>Proprio filio suo</i>	p. 358
2. <i>Non est species</i>	p. 359
3. <i>Vere languores</i>	p. 360
4. <i>Ipsè vulneratus est</i>	p. 361
5. <i>Oblatus est</i>	p. 362
6. <i>Propter scelus</i>	p. 363
7. <i>Disciplina pacis nostræ</i>	p. 364
<i>Note critiche</i>	p. 365
BIBLIOGRAFIA	p. 367

La storia è essenzialmente longitudinale, la memoria è essenzialmente verticale. La storia consiste essenzialmente nel passare lungo l'avvenimento. La memoria consiste essenzialmente, essendo all'interno dell'avvenimento, prima di tutto nel non uscirne, nel restarvi, nel rimontarlo dall'interno.

CHARLES PEGUY\*



## INTRODUZIONE

La notte del 27 marzo del 1587, Venerdì santo, alcune delle principali strade e chiese di Milano furono attraversate da un'imponente processione con misteri,<sup>1</sup> volta a rappresentare la passione e la morte di Cristo per tutti i fedeli radunati. La processione nacque per volontà del Padre generale dei Barnabiti di allora, Carlo Bascapè, già stretto collaboratore di Carlo Borromeo e futuro vescovo di Novara, e fu replicata anche nel corso degli anni successivi,<sup>2</sup> ponendosi per un breve periodo di tempo come la processione del Venerdì santo di tutta la città di Milano.

Di questo importante rito processionale sono giunte fino a noi diverse testimonianze documentarie, conservate presso l'Archivio Storico dei Barnabiti a Milano, che hanno conquistato da subito la mia attenzione.<sup>3</sup> Una di queste testimonianze è costituita dal racconto dettagliato della processione del 1587 presente negli *Acta* del Collegio milanese di San Barnaba, racconto che vale la pena leggere subito per cominciare ad addentrarsi negli avvenimenti che saranno oggetto di questa dissertazione:

Passato il carnevale si parlò di fare una processione e portare i Misteri della passione del Signore il giovedì ovvero venerdì santo, e se bene in capitolo fu contraddetto e non conclusa, tuttavia il molto reverendo Padre Generale in stato, e sollecitato da quelli di prima, ordinò che si facesse. Così s'invitarono molti cavaglieri, gentilomini e mercanti. Si fece il venerdì santo di notte con tal ordine: prima gli misteri, quali erano 27, erano portati da chierici secolari di età d'anni da 16 in 24 con le

\* CHARLES PÉGUY, *Dialogo della storia e dell'anima pagana*, a cura di Giselda Antonelli e Angelo Prontera, Lecce, Milella, 1994, p. 186.

1. «Il nome 'Misteri' è fonte di equivoci perché viene utilizzato per significare diverse cose. Spesso vengono così chiamati gli strumenti o simboli della passione (calice, gallo, chiodi, scale, sudario, velo della Veronica, flagelli ecc.) Il nome, talvolta, viene fatto derivare dai misteri del rosario, nel senso che le rappresentazioni sarebbero la ripresa dei misteri dolorosi o gloriosi del Rosario. Più semplicemente Misteri, secondo l'accezione medievale del termine,

indicano la messa in scena o rappresentazione di qualche 'mistero' della religione. Per le processioni del Venerdì santo il termine Misteri ha un significato ancora più ristretto: indica sì la rappresentazione di un mistero, del mistero salvifico, ma non con attori, bensì con statue o gruppi di statue» (BERNARDI 1991, p. 106).

2. Non sappiamo esattamente per quanto tempo si svolse la processione nella città di Milano: per le questioni cronologiche cfr. *infra*, cap. 4, pp. 130-144.

3. Cfr. *infra*, APPENDICE I.

loro cotte bianche, sopra bastoni rossi, e sotto il Misterio vi era un detto della sacra scrittura vecchia che parlava di quello, in cartelle con le lettere dorate. La croce fu portata da un nostro sacerdote vestito di rochetto e stola nera fatta a questo effetto, con quattro chierici pur de' nostri che portavano una torchia per uno in mano di libbre 7 l'una, e andavano del paro alla croce, e avanti alla croce quattro chierici con le loro cotte che portavano quattro brevi pertinenti alla croce. Il linteo era portato da doi de' nostri e il sepolcro parimente da 4 de' nostri, vestiti tutti di rochetto. Tra l'un Misterio e l'altro andavano li vestiti di sacco a doi a doi con un torchione di libbre 5 l'uno in mano, fra quali erano da 50 cavaglieri de' principali di Milano, e tutti erano circa 112. Vi erano quattro cori di musica bonissima compartiti per la processione, quali andavano continuamente cantando. Doi de' nostri Padri fecero doi ragionamenti in pulpito vestiti di rochetto e stola nera, il primo in Domo e il secondo in San Nazario, e si dovea ancora fare il terzo in San Sepolcro, ma per la moltitudine del popolo non si poté. Vi fu tanto concorso di popolo per le strade e nelle chiese che pareva un stupore, e fu di meraviglia ed edificazione a tutta la città.<sup>4</sup>

Proviamo ora, attraverso la vivida descrizione del cronista barnabiteo, a tornare per un momento indietro nel tempo fino a quella notte milanese di fine Cinquecento: vedremo gente di ogni estrazione sociale seguire delle «statue di giusta grandezza, in rilievo»<sup>5</sup> rappresentanti i misteri più importanti della passione di Cristo, statue accompagnate per le vie della città da una lunga teoria di chierici vestiti di bianco, nero e rosso e da più di cento uomini vestiti in abiti penitenziali; vedremo il buio della notte squarciato da centinaia di torce, e percepiremo ogni cosa avvolta da un *continuum* sonoro che doveva far salire in modo esponenziale la temperatura emotiva dei partecipanti (già alta per la circostanza eccezionale), un *continuum* sonoro il cui ritmo, interrotto solamente dalle parole dei predicatori nelle soste alle principali chiese della città, si doveva fondere con le grida e le lacrime dei fedeli, che, come testimoniano tante fonti dell'epoca, erano assai copiose in simili circostanze.

Si tratta di uno scenario che rientra perfettamente nella mentalità devozionale dell'epoca, dal carattere fortemente sincretico: parola visione e suono erano sapientemente utilizzati per coinvolgere in modo totale i fedeli in un evento sacro del quale erano allo stesso tempo spettatori e protagonisti.<sup>6</sup> La chiave di lettura di tali rituali paraliturgici potrebbe essere sintetizzata nel binomio rappresentazione-immedesimazione: rappresentazione come ri-presentazione (nel senso profondo di rendere nuovamente presente) dei misteri più importanti della fede cristiana, di fronte ai quali il fedele è sollecitato a immedesimarsi. Il fedele che nel tardo Cinquecento prendeva parte alla processione con misteri del Venerdì santo non era semplicemente uno

4. Per La trascrizione integrale cfr. l'APPENDICE I.

5. CHIESA 1636, p. 196.

6. Per approfondimenti cfr. ZARDIN 2005.

spettatore di un rito straordinario e suggestivo, che poteva stupirlo ed emozionarlo come un qualsiasi altro spettacolo a cui poteva assistere: partecipando alla processione egli vedeva riaccadere davanti ai suoi occhi la passione e la morte di Cristo, si immedesimava con quel sacrificio compiuto per salvare lui peccatore e in questo modo era stimolato personalmente a convertirsi. Ci troviamo insomma di fronte a una grande meditazione pubblica: la storica Ottavia Niccoli per questo tipo di rituali usa l'affascinante definizione di «meditazioni sceneggiate»,<sup>7</sup> ma si potrebbero anche altrettanto efficacemente definire drammatizzazioni devozionali.

Oltre alla descrizione appena citata e ad altre pagine contenute negli *Acta* di San Barnaba, la maggior parte della documentazione relativa alla processione è contenuta in un faldone che reca la seguente titolazione: *Diversi Regolamenti per la Processione del Venerdì Santo in S. Barnaba introdotta da Monsignor Carlo Bascapè vescovo di Novara dopo il suo ritorno dalla Spagna*. Il motivo iniziale per cui questa documentazione ha suscitato il mio interesse è il fatto che la maggior parte dei documenti conservati in questo faldone è costituita da musica. La decisione, dunque, di studiare questa processione è nata dal fascino di questo materiale musicale, assai raro per un rito paraliturgico di quel tempo.<sup>8</sup>

Se nella descrizione sopra riportata la visione d'insieme dell'evento riesce abbastanza facile al redattore della pagina degli *Acta*, permettendoci di ricostruire facilmente nella nostra immaginazione storica quell'avvenimento, più problematica appare la rievocazione della componente musicale, che pure, come traspare dalla cronaca barnabitaica – «andavano continuamente cantando» – doveva essere fondamentale. Purtroppo la musica nella storia, anche quando è ricordata, rievocata e, come in questo caso, se ne sottolinea l'importanza, o è totalmente silenziosa oppure ci giunge solamente come un'eco della sua presenza passata. Non che di solito le testimonianze di natura non musicale del passato siano meno labili, ma la musica più di altri fenomeni è sottoposta, per sua natura, all'inclemenza del tempo che scorre via.

Dilatare gli echi della musica per la processione del Venerdì santo dei Barnabiti è l'obiettivo principale che mi sono posto all'inizio di questo lavoro, sostenuto dalla fortuna di poter consultare, trascrivere e sentire (anche se parzialmente) proprio le note che furono cantate in quell'occasione. In realtà, la presenza di carte con pentagrammi e altri segni musicali non garantisce da sola una maggiore conoscenza di quel fatto musicale. Ecco allora che per comprendere appieno il ruolo della musica nella processione milanese si è reso necessario un approfondito lavoro di comprensione dell'intero rito processionale; è stato necessario, in altre parole, seguire

7. NICCOLI 2008, p. 188.

8. Della processione barnabitaica e del suo contesto devozionale si è occupato in varie occasioni Claudio Bernardi; cfr. in particolare BERNARDI 1991, pp. 274-276 e BERNARDI 1995, pp. 596-601

Per quanto riguarda gli aspetti musicali si vedano invece i seguenti contributi: KENDRICK 2002, pp. 146-150, 379-382 (trascrizione parziale dei documenti) e PADOAN 2000, pp. 40-45.

con fedeltà ciò che era la natura stessa della processione: un evento sincretico dove ogni aspetto è collegato agli altri in maniera inestricabile. Solo così i vari aspetti si sono illuminati a vicenda e la musica è potuta risuonare gradualmente nella sua reale importanza.

Il percorso che ho seguito è stato dunque teso a rendere ragione delle motivazioni drammatiche e devozionali della processione, per poi approdare al significativo ruolo che la componente musicale svolgeva nel rito stesso.<sup>9</sup> La tesi si divide in tre parti. La prima parte (capitoli I-III) ricostruisce il contesto storico e religioso nel quale è stata concepita e inserita la processione. Nel primo capitolo si rievoca la figura dell'ideatore, Carlo Bascapè (1550-1615), barnabita e vescovo di Novara, inserendo la sua figura all'interno delle esperienze storiche nelle quali si è formato (in particolare la Milano di san Carlo Borromeo e l'Ordine dei Chierici regolari di San Paolo). Nel secondo capitolo ho scandagliato le radici devozionali alla base della processione (il concetto di devozione e di orazione) e messo a fuoco il ruolo della musica nell'esperienza religiosa dei Barnabiti e, in particolar modo, di Carlo Bascapè. Il terzo capitolo si concentra invece sulle principali modalità di rappresentazione e meditazione della passione di Cristo. Una volta individuate le coordinate storiche e culturali in senso lato che fanno da sfondo alla processione con misteri, nella seconda parte (capitoli IV-V) ho potuto concentrare la mia attenzione sulla processione stessa. Nel quarto capitolo ho ricostruito, attraverso una lettura critica dei documenti nonché con approfondimenti mirati (soprattutto tratti dalla letteratura devozionale tardocinquecentesca sulla passione), le varie fasi della processione e passato in rassegna i soggetti in essa coinvolti (religiosi, nobili della città di Milano, musicisti etc.), e, infine, messo in luce gli aspetti devozionali e drammaturgici. Nel quinto capitolo ho preso in considerazione le componenti musicali del rituale. Vista la natura drammatico-devozionale della processione, (con un forte aspetto penitenziale), le composizioni presenti nelle carte archivistiche sono state analizzate con lo scopo di verificare quale contributo la musica fornisse alla drammatizzazione e alla devozione. Questo tipo di analisi ha consentito di scoprire come ogni aspetto musicale (dalla scelta dei testi da intonare alla disposizione dei cori durante la processione, dalla tessitura delle voci alle singole scelte compositive) sia stato concepito tenendo ben presenti i due aspetti su cui era imperniata la processione: la rappresentazione del fatto e l'immedesimazione dei fedeli, ai quali la musica forniva un contributo decisivo. L'ultima parte della tesi consiste, infine, nella

9. Nel far questo mi sono addentrato in territori spesso molto distanti da uno studio propriamente musicologico, pur consapevole delle difficoltà e delle eventuali inesattezze o approssimazioni dovute alla mancanza di competenze che un'indagine così allargata può comportare. Mi sento, tuttavia, di sottoscrivere in pieno quanto scrive Ottavia Niccoli:

«Credo [...] che qualche volta il rischio dell'incompetenza vada affrontato, sia pure cercando di limitarne al massimo l'ampiezza, essendo un rischio a mio parere non superiore a quello di una eccessiva specializzazione, che può tradursi in un negativo restringimento delle prospettive della ricerca» (NICCOLI 2011, p. XI).

trascrizione dei documenti archivistici, nella loro parte testuale e musicale.



Le persone da ringraziare che hanno in varie modalità dato un contributo alla realizzazione di questo lavoro sono tante. Ricordo le principali, scusandomi fin da subito per l'incompletezza della lista.

Ringrazio innanzitutto i miei relatori, prof. Ruini e prof. Kendrick, che hanno seguito con attenzione lo svolgersi della tesi nel corso di questi tre anni, e i professori del collegio del Dottorato in Musicologia e beni musicali dell'Università di Bologna. Ringrazio di cuore il prof. Giordano Monzio Compagnoni, prefetto della Biblioteca del Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, per i numerosi suggerimenti e l'ancor più preziosa amicizia. Un sentito ringraziamento va, poi, al dott. Eugenio Merzagora, responsabile dell'Archivio Storico dei Barnabiti di Milano, per la pazienza e l'attenzione dimostratami nelle mie ricerche archivistiche. Molte sono state le consulenze esterne, anche per via dell'ampio campo di ricerca affrontato: ringrazio, tra i tanti a cui ho sottoposto dubbi e problemi, il prof. Davide Daolmi, Daniele Filippi, il prof. Gianvittorio Signorotto, la prof.ssa Paola Vismara e il prof. Danilo Zardin.

Ricordo con particolare affetto coloro che in questi anni hanno condiviso con me la vita e la tesi: i colleghi del dottorato di Bologna (in particolare del XXIV ciclo) e gli amici con cui mi sono spesso confrontato e da cui ho ricevuto sollecitazioni, correzioni e suggerimenti preziosi.

Un ultimo pensiero va alla mia famiglia, per il sostegno di questi anni e degli anni passati; in particolare ricordo mio padre, che proprio mentre lavoravo alla passione di Cristo ha vissuto la sua ultima passione.



## PRIMA PARTE



## I.

### «VIVERE SOLAMENTE A CRISTO»

#### 1. *La Chiesa intorno a Trento*

*La riforma nella Chiesa* Il cuore del problema della Chiesa in questo periodo storico si potrebbe sintetizzare in un termine: riforma (*reformatio*). Cerchiamo, dunque, di inquadrarne il significato e la sua importanza nella storia della Chiesa in generale e, in particolare, nell'epoca presa in esame.

In senso generale la parola riforma si può far coincidere con «uno dei temi centrali della Bibbia», cioè con «la necessità della conversione, vale a dire la necessità degli individui di ravvedersi con l'aiuto della grazia di Dio, predisponendosi ad una miglior condotta di vita. Questa fondamentale esigenza di rinnovamento è stata centrale sin dalla patristica, ed ha avuto applicazione ed espressione istituzionale soprattutto in Occidente». <sup>1</sup> È nota l'espressione latina *Ecclesia semper reformanda*, che ben esprime il bisogno continuo che la Chiesa ha sempre avuto di riformarsi, di tornare continuamente alla forma *primitivae Ecclesiae*.

Più nello specifico, il termine *reformatio* si afferma soprattutto «dall'XI secolo in poi, con particolare intensità a partire dal Concilio di Costanza (1414-1418), per culminare al Concilio di Trento con i suoi oltre cento canoni *de reformatione*». <sup>2</sup> L'idea di riforma espressa in questo arco di tempo dalla Chiesa si riferisce principalmente al «tentativo da parte del clero di attenersi alla propria missione, come descritta e prescritta dalla dottrina tradizionale, e di vivere in modo consono al loro stato». <sup>3</sup> Il termine in questo senso ha un significato soprattutto giuridico, ma conserva comunque alla sua radice il concetto biblico di conversione, come è ben sintetizzato dal gesuita Diego Lainez: «*Reformatio est reductio ecclesiae ad primam formam et est duplex, interioris hominis, qui consistit in spiritu adoptionis, et reformatio exterioris, quae est secundum temporalia et ea quae sunt exteriora*». <sup>4</sup> Gli avvenimenti vissuti dalla Chiesa nel XVI secolo

1. O'MALLEY 2004, p. 39.

2. Ivi, p. 160.

3. *Ibidem*.

4. Cit. in ZAGHENI 1995, p. 34 (cfr. DIEGO LAINEZ, *Disputationes Tridentinae*, in 2 voll., Oeniponte,

Rauch, 1886, II, p. 215). Diego Lainez (1512-1565) fu uno dei primi compagni di Ignazio di Loyola e suo successore alla guida della Compagnia di Gesù. Partecipò attivamente al concilio di Trento come teologo.

possono, dunque, essere letti come una declinazione storica – certo di maggiore impatto rispetto ad altre epoche – del continuo duplice riformarsi della Chiesa.

*Cattolicesimo e modernità* Ancora oggi, l'immagine che viene subito evocata della Chiesa di quest'epoca è quella di «una Chiesa che crolla consunta dagli abusi»,<sup>5</sup> che tenta di porre rimedio a una situazione di decadenza irrigidendosi su posizioni sempre più reazionarie e gradualmente perde il contatto con l'avanzante modernità. Decenni di studi hanno ormai scardinato tale visione parziale, mostrando come quello che oggi si tende a chiamare cattolicesimo della prima età moderna<sup>6</sup> era una realtà sottoposta «a tutte le contingenze del periodo e ne era, in una certa misura, corresponsabile. Il cattolicesimo moderno faceva, in altre parole, parte della storia dell'Età moderna».<sup>7</sup> Come osserva uno dei più importanti studiosi dell'età moderna

La nuova visione di lungo periodo della storiografia ha [...] contribuito a cogliere le risposte parallele – anche se tra loro spesso opposte e comunque in lotta tra di loro – con cui la Chiesa di Roma e le nuove Chiese nate dalla Riforma hanno cercato allora di rispondere alla sfida della modernità. [...] ora siamo in grado [...] di vedere l'età moderna come un periodo concluso e la Chiesa tridentina come una realtà storica, come la risposta storicamente data dalla Chiesa romana alla sfida della modernità.<sup>8</sup>

5. PRODI 2010, p. 15.

6. La definizione – *early modern catholicism* – si deve a John W. O'Malley (cfr. O'MALLEY 2004). L'esigenza di una definizione più esaustiva nasce dalla constatazione dell'insufficienza e dell'uso forzato dei termini usati fino ad ora (Riforma, Controriforma): «La questione centrale [scrive O'Malley] è [...] stabilire come potremmo intendere i nostri termini e, successivamente, come si possono adottare per il Cattolicesimo. [...] Il cambiamento, vale a dire la riforma, è cruciale per il Cattolicesimo di questo periodo. Quando gli storici applicano il termine al Cattolicesimo, lo fanno tuttavia generalmente senza dirci che cosa il concetto significhi in questo nuovo contesto. [...] Credo che se prestassimo più attenzione alla terminologia, l'utilità delle categorie tradizionali come Controriforma e Riforma cattolica, sarebbe riaffermata, soprattutto se si smettesse di classificarle in maniera promiscua. [...] Non di-

mentichiamo però che non sarà mai possibile tenere conto di tutti gli aspetti del Cattolicesimo, nessuna definizione potrà essere abbastanza esauriente. Esiste un nome di questo tipo? Io propongo Cattolicesimo moderno. Come qualunque altro nome esso presenta dei problemi. [...] credo che i suoi vantaggi prevalgano sugli svantaggi, e perciò valga la pena di introdurlo nel nostro vocabolario storiografico. Almeno questo nome non riduce la realtà ad uno dei suoi aspetti, che è il risvolto negativo proprio degli altri termini». Anzi, conclude lo storico americano, «Cattolicesimo moderno indica più direttamente degli altri che ciò che è accaduto al Cattolicesimo del XVI secolo era un aspetto della storia dell'Età moderna, che essa ha fortemente influenzato e dal quale essa è stata in larga misura determinata» (O'MALLEY 2004, pp. 30-31, 171).

7. Ivi, p. 32.

8. PRODI 2010, p. 14.

Questa risposta, osserva un altro storico, è stata il vero rinnovamento della Chiesa, ed è stata «sia attiva che passiva. Come la Chiesa si rimodellò alla luce dell'evolversi della cultura e della società, così i cambiamenti sociali e culturali aiutarono la Chiesa a rinnovarsi». <sup>9</sup> Ciò che è da mettere in evidenza, insomma, più che la reazione ad una situazione di crisi, è «la dinamica di una cristianità che, impastata con la civiltà medievale nelle istituzioni e nella spiritualità, si deve misurare con lo sviluppo della modernità sul piano culturale e politico ed economico». <sup>10</sup> Si tratta di una dinamica dal respiro temporale molto ampio, che parte dal tardo medioevo e arriva fino alla Rivoluzione francese. <sup>11</sup>

Alla luce di questi essenziali chiarimenti storiografici, sarà più facile addentrarsi nella vita della Chiesa attorno a Trento, di cui vorrei dare dei brevi cenni, relativi ad alcuni temi che si intersecano più da vicino con l'argomento di questa tesi.

9. BIRELEY 2010, p. 12.

10. PRODI 2010, p. 15. Per un primo inquadramento del concetto di modernità – tema tanto affascinante e decisivo quanto vasto – si rimanda al primo capitolo (*Cristianesimo e mondo moderno*) di PRODI 2010.

In estrema sintesi, scrive Prodi, «il *tempus novum* o *modernum* (sulla base etimologica del termine *modus-moderno* come esplicazione del concetto di modulazione, di diversità, di movimento) è quell'«età in cui per la prima volta nella storia dell'umanità – anche rispetto alla storia antica e a quella medievale – il tempo si storicizza e la storia diventa progressiva». Si tratta di un processo che comincia già a partire dagli ultimi secoli del Medioevo e che ha come fulcro il rapporto dell'uomo con il sacro: progressivamente «l'uomo si emancipa da un destino fissato dal cosmo e dalle caste o 'ordini' della società; la politica diventa, con la formazione dello Stato moderno, progettazione razionale della società; in cui si formano le prime grandi società di capitale collettivo; fioriscono le nuove arti visuali e musicali». Ciò che viene gradualmente meno è la «visione preesistente di un mondo sacro, di un cosmo governato da un Dio supremo ma animato da entità sfuggenti alle stesse leggi divine e della natura» (ciò che Max Weber aveva identificato con il termine *Entzauerung*, traducibile con demagificazione). Dunque, «il moderno nasce con un forte richiamo religioso in tutti i movimenti di riforma che hanno caratte-

rizzato il tardo Medioevo e la prima età moderna, sia nella grande espansione degli ordini mendicanti [...] che ha accompagnato la crescita delle città mercantili, sia nella cosiddetta *devotio moderna* che ha diffuso nel Quattrocento in tutta l'Europa il senso della trascendenza e il richiamo alla coscienza individuale che sarà più tardi la base dell'appello della Riforma». Il cristianesimo – sia dalla parte cattolica che riformata – ha dato dunque «risposte diverse, più rivoluzionarie o riformistiche (per usare il nostro linguaggio di oggi), a un unico problema, quello della modernità, in un processo che vede nella sfera privata l'affermarsi di un nuovo rapporto tra la coscienza e il sacro. Privato della sua inserzione tradizionale nel sacro, l'uomo-individuo moderno pone in primo piano il problema della salvezza individuale, il problema teologico della grazia che diventa centrale nei secoli dell'età moderna, sia nei paesi cattolici (basti pensare alla polemica tra giansenisti e gesuiti nel Seicento), sia nei paesi riformati: l'uomo si salva per i propri meriti, per le proprie opere buone, o la corruzione dovuta al peccato originale impone l'abbandono alla predestinazione o ad un'imperscrutabile misericordia divina?» (Ivi, pp. 19-21, 26).

11. «Un lungo arco cronologico che parte dalla frattura della *christianitas* medievale con il grande scisma d'Occidente e dalla rinascita del papato, a partire quindi dalla fine del secolo XV, per arrivare alla Rivoluzione francese e alla società industriale contemporanea» (Ivi, p. 14).

*Fermenti di rinnovamento*

Robert Bireley individua due grandi temi che, più di altri, attraversano il rinnovamento del cristianesimo nel XVI secolo: «il desiderio, specialmente da parte dei laici, di una spiritualità che esprimesse il significato cristiano di una vita vissuta tra attività mondane e profane e, in misura crescente alla luce dei cambiamenti del secolo, la ricerca di un ordine religioso, politico, sociale e intellettuale».<sup>12</sup>

Il «desiderio di un'esperienza e di una pratica religiosa più profonde»<sup>13</sup> da parte dei laici si manifesta in modo evidente già dal tardo Medioevo, attraverso la formazione di numerose confraternite, oratori e compagnie di laici, esperienze che coniugavano un'intensa vita di preghiera a varie forme di carità verso gli ultimi della società (poveri, carcerati, ragazzi abbandonati, prostitute etc.). Tra le esperienze più antiche, vanno ricordati almeno i Fratelli e Sorelle della vita comune, creati dall'olandese Geert Grote (1340-1384) nella seconda metà del Trecento:<sup>14</sup> la loro importanza è dovuta al fatto che da questa esperienza ebbe origine la *devotio moderna*, la quale ebbe un'importanza non secondaria nel forgiare la religiosità dell'Età moderna. Per quanto riguarda l'Italia, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento sorgono invece varie Compagnie ed Oratori, tra i quali è doveroso segnalare almeno le Compagnia del Divino Amore, le Compagnia della Carità, le Compagnia della dottrina cristiana, l'Oratorio del Divino Amore a Roma e l'Oratorio dell'Eterna Sapienza a Milano.

Ma c'è grande fermento anche tra gli ordini religiosi: si assiste, infatti, in questo periodo sia alla rifondazione di antichi ordini attraverso il fenomeno dell'osservanza, sia alla nascita dei nuovi ordini di chierici regolari, ovvero di sacerdoti che praticano una vita di comunità secondo una regola e che contemporaneamente si dedicano a varie attività di apostolato e carità.<sup>15</sup>

Quelle appena citate solo solamente alcune delle esperienze che attraversarono una Chiesa in fermento. Si accennava poco sopra alla tendenza attuale della storiografia a non enfatizzare troppo la questione degli abusi,<sup>16</sup> anche perché «lo status quo prima del Concilio non era così

12. BIRELEY 2010, p. 12.

13. Ivi, p. 34.

14. I Fratelli e Sorelle della vita comune erano «comunità di uomini e donne laici, che intenzionalmente non prendevano voti religiosi, ma vivevano in comunità dedicando la propria vita alla preghiera e al lavoro, [...] mettendo in comune i propri beni e praticando il celibato e la verginità» (Ivi, p. 36).

15. Su questo argomento cfr. *infra*, cap. III.

16. Ma già Lucien Febvre in un importante saggio del 1929 – *Une question mal posée: les origines de la Réforme française et le problème général des causes de la Réforme* («Revue Historique», CLXI, 1929, pp. 1-73) – sollevava il problema, sostenendo che «la Riforma era sta-

ta spiritualmente troppo veemente per essere stata causata dalla semplice reazione alle contingenze. Per capire cosa fosse accaduto si doveva, secondo Febvre, mettere da parte la preoccupazione per gli aspetti istituzionali e rivolgere l'attenzione ai pensieri, alle aspirazioni e ai desideri, vale a dire ai 'sentimenti religiosi' degli uomini e delle donne di quel tempo. A questo scopo si dovevano studiare in particolare le prediche, i libri di devozione e le pratiche della pietas nel nuovo contesto economico e sociale. La Riforma aveva avuto successo non perché si era incentrata sugli abusi, ma perché era stata "il segno esteriore ed il lavoro di una profonda rivoluzione del sentimento religioso". [...] Alla vigilia della Riforma [scrive

fosco, così come non era così luminoso, né così omogeneo, dopo».<sup>17</sup> Questo ovviamente non significa non far notare i problemi esistenti, ai quali ripetutamente a partire dal Quattrocento le gerarchie ecclesiastiche, con volontà alterna, tentarono di porre rimedio. Dunque, dopo vari concili sostanzialmente inconcludenti e vari promemoria di riforma, il passo decisivo fu compiuto da Paolo III con la convocazione di un nuovo concilio, questa volta risolutivo.

*Il concilio di Trento* Il 13 dicembre del 1545 si apre solennemente a Trento il nuovo concilio, con lo scopo di riconfermare gli aspetti dottrinali che erano stati messi in discussione dai protestanti, riformare il popolo cristiano e ripristinare l'unità della Chiesa, (ma quest'ultimo punto fu presto abbandonato, vista l'impossibilità di una conciliazione). I principali problemi dottrinali affrontati furono: il peccato originale, la giustificazione e la grazia, il valore dei sacramenti, con particolare attenzione all'eucarestia, il valore del sacrificio della messa. Per quanto riguarda invece le questioni disciplinari, il concilio mise al centro delle sue preoccupazioni soprattutto la *cura animarum*, facendo in questo modo una scelta di capitale importanza, che guidò tutti gli altri aspetti disciplinari di cui il concilio si occupò (l'obbligo della residenza per vescovi e parroci, la formazione del clero, la frequente convocazione di sinodi diocesani e concili provinciali, l'uso delle visite pastorali, l'importanza della figura del vescovo, la vita dei religiosi e dei fedeli, la regolamentazione del culto).

Occorre a questo punto domandarsi quale fu l'effettiva importanza e quali furono i reali risultati del concilio tridentino. Se riguardiamo il lungo arco temporale precedentemente citato, il Concilio di Trento si inserisce come «la fase culminante di un lungo periodo di crisi: non un punto di partenza, ma il culmine, se non il punto d'arrivo, di un processo di trasformazione sia nel nuovo rapporto dell'individuo con Dio, sia nel rapporto pubblico tra il sacro e il potere, tra le Chiese e lo Stato».<sup>18</sup> Un punto di arrivo, certo, ma allo stesso tempo un punto di partenza, la prima chiara caratterizzazione di un volto nuovo che la Chiesa assumerà nei secoli successivi. La Chiesa che si presenta agli occhi del mondo dopo Trento è fortemente radicata nella sua tradizione e allo stesso tempo nuova:<sup>19</sup> l'importanza del concilio sta, dunque, nell'aver ridefinito

Febvre] «c'era fame di tutto ciò che era divino, fame che si saziava alla meglio con incontri casuali e con un misero vitto adulterato» [...] Febvre non negava che gli abusi esistessero, o che sia Lutero sia il Concilio di Trento avessero cercato di occuparsene, ma li spostava dal centro alla periferia» (O'MALLEY 2004, pp. 122-124).

17. Ivi, p. 96.

18. PRODI 2010, p. 15.

19. «Il concilio intese esporre la dottrina catto-

lica autentica, fondandosi sulla Scrittura e sui Padri, senza alcuna rottura con la tradizione precedente della chiesa, mirando anzi all'integra conservazione del depositum fidei; ma al tempo stesso effettuò un'azione profondamente innovativa e consolidò il processo di modernizzazione della chiesa. La chiesa non era costretta a subire il moderno, come qualcosa di estraneo, ma collaborava a costruirlo, secondo linee coerenti con la propria autocoscienza e ciò che riteneva essere la propria funzione nella storia» (VISMARA 1997, p. 180).

chiaramente la dottrina cattolica nei suoi principi fondamentali e nell'aver dato grande importanza all'attività pastorale, sottolineando il ruolo dei vescovi e dei pastori. Chiuso il Concilio, il grande lavoro della Chiesa sarà quello di «inserire il rinnovamento religioso all'interno della società».<sup>20</sup>

## 2. Milano e Carlo Borromeo

La Milano post-tridentina nella quale si trovò a operare Carlo Borromeo rappresenta uno degli esempi più noti e discussi di questo lavoro di rinnovamento religioso all'interno della società. Carlo Borromeo è stato un grande riformatore della Chiesa in generale e della Chiesa ambrosiana in particolare, tanto che descrivere Milano dopo il concilio tridentino coincide in gran parte col delineare la Milano da lui forgiata. Naturalmente la realtà dei fatti, come sempre accade, è più sfaccettata, e ancor di più il giudizio storico che ne deriva. Ancora oggi, infatti, «l'immagine di Carlo Borromeo fissata nella tradizione storiografica è lontana dall'essere condivisa in modo pacifico»: <sup>21</sup> i giudizi, a volte molto contrastanti, oscillano tra esaltazioni apologetiche della sua vita e del suo operato e dure critiche al rigore con cui perseguì i suoi ideali riformatori. Senza voler entrare in un dibattito che mi porterebbe troppo lontano, in queste pagine cercherò di tratteggiare sinteticamente la sua figura e la sua opera, mettendo maggiormente in evidenza quegli aspetti che hanno più attinenza con l'argomento principale del mio lavoro.

*Milano prima di san Carlo* Giovanni Francesco Besozzi nella sua *Historia pontificale di Milano* scrive che Carlo Borromeo «fu il primo che cominciasse a gettare i primi fondamenti della riforma ecclesiastica». <sup>22</sup> Inoltre lo stesso Besozzi traccia in modo netto nella sua opera la distanza tra Carlo Borromeo e i suoi predecessori, dedicando circa tre pagine agli arcivescovi che si succedettero alla guida della diocesi milanese dalla fine del '500 al 1560 e ben ottanta agli anni di episcopato di Carlo Borromeo. <sup>23</sup> Ma un po' tutti i primi biografi borromaici, nel tratteggiare l'apporto riformatore di san Carlo, hanno sottolineato in modo piuttosto deciso lo stato di abbandono della chiesa milanese prima del suo arrivo. Ecco ad esempio il quadro tratteggiato dal suo più illustre biografo, Carlo Bascapè:

20. Ivi, p. 181.

21. ZARDIN 2009, p. 41.

22. BESOZZI 1596, p. 206.

23. Le pagine 195-199 comprendo gli anni che

vanno dal 1485 al 1560, mentre le pagine 199-279 sono invece occupate dagli anni di episcopato borromaico. Successivamente, al successore del Borromeo, Gasparo Visconti, sono dedicate solamente tre pagine (pp. 279-281).

Plurimi enim ex omni genere vitii erant contaminati: rerumque salutarium tota ratio in civitate, in agro, in omni denique provincia maxime perturbata. Nam continuata, paucis annis exceptis, circiter octoginta annos Pastorum absentia; magnum ad diripendum, dilaniandumque gregem, aditum bestiis immanibus reliquerat: obscuratis ubique praesertim ex diuturna temporum calamitate, sacrae disciplinae custodiendae, tuendaeque luminibus. Ecclesiastica administratio, animarum curatione fere praetermissa, ad iurisdicendi munus, litigiosorumque clericorum controversias dirimendas, redacta este [...] Cleri mores in universum, sive domos spectares, sive ecclesias, misere corrupti: luxuries adeo libera, ut cautionem contemneret, sacerdotiorum multorum vectigalia uni assignata; eaque ad profanum splendorem pro cuiusque gratia expetita; sacra munera ad iis, quorum essent, neglecta; ab aliis ad egestatem sustentandam, non tam pro viribus, quam pro inopia quaesita [...]. Si quae litterae, non ad salutem, divinarumve rerum scientia; sed ad lites et iudicia comparatae; sacrorum munerum functionibus, sacrificiisque ipsis obeundis, tamquam vulgarium clericorum officiiis, nobiliores abstinere: profanis negotiis implicari. Aedes sacrae ex parte maxima deformatae; debitoque divinorum officiorum cultu destituitae; sordida suppellex: reliquiae, aliaeque sacrae res indignis modis habitae. [...] Haec omnia qualis populi vita consequatur, ignorat nemo. [...] Sed eius temporis miseriae distinctius ex Caroli gestis apparebunt.<sup>24</sup>

24. «Moltissimi, infatti, erano contaminati da vizi di ogni genere, mentre tutta l'organizzazione religiosa in città, nelle campagne, in ogni ambiente insomma, era completamente sconvolta. L'ininterrotta assenza dei pastori durata per circa ottant'anni, se si eccettuano pochi periodi, aveva lasciato ampia libertà alle bestie feroci di assalire e dilaniare il gregge, tanto più che si erano da per tutto oscurati, principalmente per la lunga calamità dei tempi, i lumi per una accurata difesa della sacra disciplina. L'amministrazione ecclesiastica, abbandonata quasi completamente la cura delle anime, si era ridotta alla sola giurisdizione e alla risoluzione delle controversie del clero sempre in lite [...]. I costumi del clero in generale, per quel che riguardava la casa e la Chiesa, erano deplorabilmente corrotti e la lussuria era così sfacciata da ridersene di ogni cautela. I frutti di molti benefici venivano spesso assegnati ad una persona sola e richiesti secondo il favore personale per

fasto mondano; gli uffici sacri, negletti da colori cui spettavano, venivano richiesti da altri per sostenere la loro povertà, non tanto tenendo conto della capacità, quanto per la miseria [...]. L'istruzione, quando c'era, veniva usata non per la salvezza delle anime e la conoscenza delle cose divine, ma per vincere le liti e i giudizi. I dignitari si astenevano dal compiere le sacre funzioni e persino dalla celebrazione della Santa Messa, come se fosse ufficio del clero di grado inferiore; si esercitava un'attività del tutto profana; gli edifici sacri erano per gran parte cadenti e non vi si svolgevano le cerimonie del culto divino; la suppellettile era indecente e le reliquie, insieme con le altre cose sacre, erano trattate in modo scandaloso. [...] Quale fosse la vita del popolo, in seguito a tutto ciò, nessuno l'ignora. [...] ma lo squallore di quel tempo apparirà più distintamente dalla attività di Carlo» (BASCAPÈ 1592; cito dall'edizione del 1963, pp. 46-49).

Ma ancor prima del Bascapè già il primo biografo borromaico, Giovanni Pietro Bimio, nel 1585 scriveva: «ab hanc suam Sedem Archiepiscopalem se contulit et ad corrigendos gregis suae potestati fidei et sapientiae commissi et concrediti prolapsos mores se totum addixit».<sup>25</sup>

Federico Chabod, in uno studio ancor oggi esemplare, aveva aperto la via per un giudizio più pacato e obiettivo sugli anni precedenti la svolta borromaica. All'inizio del suo lavoro il grande storico poneva in questi termini il problema:

Come s'era dunque svolta, nella realtà, questa vita religiosa lombarda, che ora veniva tratteggiata a tinte fosche e ora invece era esaltata pura e felice – e sia pure in memoriali destinati a rassicurar Filippo II sui suoi sudditi, ovvero a scongiurare novità pericolose, in memoriali quindi di dubbio valore probativo; che nella stessa storiografia ci si presenta sotto forme e aspetti ben diversi, a seconda che si dia ascolto ai cronisti del periodo borromeiano, intenti a scolpir nella mente dei loro lettori un quadro, per il passato, di miseria e di depravazione, o si porga orecchio invece agli studiosi dell'età nostra che hanno rivendicato la serietà, sincerità e profondità della fede cattolica nelle popolazioni lombarde anche prima dell'opera riformatrice di san Carlo Borromeo?<sup>26</sup>

Senza entrare nel dettaglio, i risultati finali dello Chabod e di altri studiosi dopo di lui, portano ad affermare che la situazione della Chiesa ambrosiana prima della nomina del Borromeo ad arcivescovo si conformava alla situazione generale della Chiesa del tempo, situazione difficile, da non sottovalutare ma neanche da enfatizzare.<sup>27</sup> Quella che era venuta a mancare era soprattutto un'energica azione pastorale volta al rinnovamento in chi doveva essere la guida, e da questo punto di vista le citate pagine del Besozzi non sono lontane dalla realtà.<sup>28</sup> Ma la storia della Chiesa non si riduce alle sue pur importanti istituzioni: «quando san Carlo diede principio

25. «Carlo si portò in questa sua sede arcivescovile e si dedicò totalmente alla correzione dei decaduti costumi del gregge affidato e consegnato alla sua autorità spirituale e alla sua sapienza» (BIMIO 1585; cito da CATTANEO – NAVONI 1984, pp. 32-33).

26. CHABOD 1971, p. 233.

27. Così scrive ad esempio Gianvittorio Signorotto: «In sede storiografica le condizioni di decadenza della Chiesa ambrosiana sono state ingigantite. Aspetti evidenti erano, insieme alla non residenza dei vescovi, l'inadeguatezza e gli abusi del clero, soprattutto nell'amministrazione dei sacramenti,

nell'istruzione e nella cura delle anime; tuttavia numerose testimonianze risalenti all'età pretridentina mettono in evidenza la partecipazione del popolo alla devozione cittadina e la sua condivisione dei valori e della visione del mondo inculcata dagli ecclesiastici. Non erano mancate inoltre quelle spinte significative al rinnovamento» (SIGNOROTTO 1993, p. 1106).

28. Il culmine del disinteresse lo si raggiunse con gli arcivescovi estensi Ippolito I (1497-1519) e Ippolito II (1519-1550), mentre un timido segnale di ripresa (o almeno la presa di coscienza della situazione) lo si ebbe con Giovanni Angelo Arcimboldi (1550-1555) e Filippo Archinti (1556-1558).

alla sua opera riformatrice [...] non trovò un terreno arido e incolto». <sup>29</sup> Infatti, come da altre parti, anche a Milano

la volontà di ritorno a un'autentica vita cristiana si esprime soprattutto attraverso l'iniziativa di religiosi e laici che, senza attendere i suggerimenti e le direttive della gerarchia, cui peraltro chiedevano l'approvazione, diedero vita a movimenti, confraternite, nuovi ordini religiosi intesi a rispondere alle esigenze spirituali non meno che ai bisogni materiali degli uomini del loro tempo. <sup>30</sup>

In una città, dunque, con i segni evidenti di una crisi radicata negli anni, ma anche in cui non mancavano importanti spinte positive, Carlo Borromeo fa il suo solenne ingresso come arcivescovo il 23 settembre del 1565, all'età di 27 anni, ma con già importanti esperienze alle spalle. <sup>31</sup>

*La Milano di san Carlo* E fin dal suo solenne ingresso, l'arcivescovo inaugura una nuova stagione della Chiesa ambrosiana, e di Milano in particolare:

Riprendendo alcune antiche tradizioni dei vescovi milanesi, egli procede sotto un baldacchino, cavalcando una giumenta bianca; lo accompagna il governatore spagnolo, duca di Albuquerque, "alquanto arretrato in segno di deferente riconoscimento della preminenza su di lui dell'arcivescovo, legato pontificio". Seguono il senato, il clero, la nobiltà ed il popolo. Questa processione, come le molte che seguiranno,

29. MAJO 2004, p. 16.

30. MAJO 2004, pp. 17-18.

31. Vale la pena ripercorre brevemente le tappe fondamentali della vita di Carlo Borromeo prima del suo ingresso a Milano. Secondogenito di una prestigiosa famiglia giunta nel 1370 in Lombardia dalla Toscana, Carlo nasce ad Arona il 2 ottobre 1538 da Gilberto Borromeo e Margherita de Medici (sorella del futuro Pio IV). Dopo aver studiato privatamente a Milano, viene mandato nel 1552 all'università di Pavia, dove nel 1559 si laurea in *utroque iure*. Dopo la laurea si reca, assieme al fratello maggiore Federico, dallo zio Gianangelo de Medici, divenuto papa col nome di Pio IV. Il papa gli affida da subito importanti incarichi presso la Curia Romana, nominandolo, tra le altre cose, amministratore della diocesi di Milano (1560). La vita di Carlo, che scorreva tranquillamente fino a quel momento, fu sconvolta nel

1562 dalla morte inaspettata del fratello Federico, il primogenito, il quale era sposato ma non aveva figli (un lutto al quale bisogna aggiungere la perdita della madre a 9 anni e del padre negli anni universitari). Venuto a mancare il fratello Federico sarebbe spettato a Carlo il compito di proseguire la discendenza della famiglia, ma Carlo, profondamente scosso dall'evento luttuoso, decide di dare una svolta radicale alla sua vita. In una lettera alla sorella scrive: «questo avvenimento più che ogni altro mi ha fatto toccare al vivo la nostra miseria e la vera felicità della gloria eterna» (cit. in [BISCOTTINI] 2005, p. 68). Decide dunque di diventare sacerdote. Da quel momento irrigidì notevolmente la sua condotta di vita (che fino ad allora era stata comunque irreprensibile, ma consona all'alto rango della famiglia) attraverso digiuni, penitenze e l'eliminazione di ogni divertimento. Viene, dunque, ordinato sacerdote nel 1563 e arcivescovo di Milano l'anno successivo.

può essere considerata come il simbolo dello spirito ascetico-pastorale e dell'azione del Borromeo nella città, nella diocesi, nello Stato di Milano ed ovunque egli andasse come visitatore apostolico: la Chiesa che, nella sua evangelica povertà, conduce e guida gli uomini non solamente da un punto di vista devozionale ma anche nella vita civile e nella sua organizzazione. È la religione che determina e condiziona ogni scelta di vita sia individuale che collettiva.<sup>32</sup>

Numerose furono le iniziative attuate per rinnovare la vita religiosa della sua diocesi, numerose le direzioni che prese il suo operato, come già elencava nel discorso funebre il più celebre predicatore del tempo, Francesco Panigarola:

Chi visitò mai più assiduamente la sua diocesi, e molte diocesi altrui, di quello che abbia fatto egli? Chi fece mai le sinode, e diocesane e provinciali, più ordinariamente e più a suoi tempi di lui? Chi vi fece mai dentro più decreti minuti e più gravi insieme c'abbia fatto esso? Chi fece mai relazioni più compite dello stato della provincia a Roma di lui? Chi fece mai osservare residenza più esatta al suo clero di lui? Chi ha mai ottenuto più ordinazioni e ordinati più sacerdoti, più diaconi, più subdiaconi, più chierici di lui? Chi ha mai unti più vescovi, chi ha mai consecrati più altari, più chiese? Chi ha mai introdotte più opere pie in una città, padri Gesuiti, Teatini, Oblati, Orsoline, Capuccine, tanti oratori, tante scuole, tanti collegi? Chi ha mai tenuto in maggior credito l'ambrosiana chiesa e più restituito i suoi riti? Chi fece mai più fabbriche e più giudiziosamente di lui? E per venire finalmente a quello che è principalissimo officio del vescovo, chi predicò mai più assiduamente la parola di Dio?<sup>33</sup>

Al di là dell'enfasi retorica dettata dalla circostanza, queste parole mettono bene in luce l'attività compiuta dal Borromeo, che lo portò a fare di Milano nell'arco di due decenni un caposaldo della riforma tridentina.

Un aspetto non certo secondario del suo operato fu l'attenzione da lui dedicata al culto, il più delle volte con manifestazioni altamente spettacolari; nei diciannove anni in cui Carlo Borromeo resse la cattedra ambrosiana, le vie di Milano furono costantemente attraversate da cortei processionali di ogni genere, per ogni occasione, lieta o dolorosa che fosse.<sup>34</sup> La compo-

32. BURATTI 1982, p. 9.

33. PANIGAROLA 1584, [p. 13].

34. «Il ritmo della vita e l'organizzazione sociale della popolazione è scandito più dalle regole del culto e della liturgia che non da quelle della vita civile. [...] dalle feste, dai cicli rituali (avvento, quaresima...), dalle ore della dottrina. Tutta la città in

questi momenti si ferma, sono interrotti i commerci e le attività politiche. Anche le grandi feste popolari, quali le giostre, i tornei, il carnevale, vengono ora sospese e a volte abolite. Le solenni processioni, le traslazioni delle reliquie diventano in questi anni i momenti di corralità cittadina» (BURATTI 1982, pp. 10, 14).

nente rituale e spettacolare che l'arcivescovo persegue durante il suo episcopato avrà un peso determinante per le generazioni successive. Osserva a questo proposito Signorotto:

Al cospetto di un fatto significativo, politico, sociale o artistico, dovremmo cercare di immaginarne l'impatto sui contemporanei, tenendo conto delle loro esperienze – memoria, valori, conoscenze – e quindi mettere a frutto acquisizioni di diversi settori disciplinari, in direzione di una storia culturale aliena da ogni generalizzazione [...] la partecipazione alle manifestazioni di pietà collettiva incentivate da san Carlo avevano lasciato senza dubbio un segno indelebile. Chi avesse vissuto in modo consapevole quegli eventi – donne e uomini, poniamo, di almeno dieci o quindici anni a quel tempo – poteva aver raggiunto, nel primo decennio del nuovo secolo, un'età compresa tra i quaranta e i cinquant'anni. Per fare qualche riferimento a personaggi illustri, diciamo che è la generazione di Carlo Bascapé, nato nel 1550, entrato presto nella cerchia ristretta dei collaboratori del Borromeo.<sup>35</sup>

Ma il cuore della riforma borromaica non va cercata solamente nelle opere da lui compiute:

L'anima di questo dinamismo dell'azione continua era una fede viva, risoluta, carica di forza di mobilitazione, allenata alla scuola severa dell'orazione mentale e spinta a piegarsi soprattutto sul lato di un cristocentrismo doloroso e patetico, ma celebratore anche della redenzione e della salvezza spalancata agli uomini dalla Chiesa intesa come segno e corpo vivente della presenza di Cristo nel mondo.<sup>36</sup>

Questo suo tentativo di santificare ogni aspetto della vita, tanto nella sfera privata che in quella pubblica, unito ad una fermezza e intransigenza spesso esasperate, non trovarono ovviamente il favore di tutti. Molte furono le opposizioni, i contrasti, le lotte che il cardinale dovette affrontare durante il suo episcopato: dissidi interni, nonché continui contrasti col potere politico spagnolo.

Più flessibile e amorevole lo descrive il Bascapé negli ultimi anni di vita, probabilmente anche a causa di un clima politico più disteso. Contemporaneamente la sua condotta di vita personale si fece sempre più austera, soprattutto dopo il flagello della peste del 1576-77, considerata da Carlo una punizione di Dio per i peccati dei milanesi.<sup>37</sup> La vita di Carlo Borromeo si

35. SIGNOROTTO 2011, pp. 29-30.

36. ZARDIN 2009, p. 58.

37. Così scrive in uno dei suoi testi più sentiti, il *Memoriale [...] al suo diletto popolo della città e diocesi di Milano* (1579): «le mostruose pazzie dei spettacolo-

li, giochi e vostri carnevali antepassati, hanno avuta non picciola parte in procurare Dio a flagellarci con la peste, e se non vi distoglierete alfine da queste e altre sì fatte cose indegne della pietà cristiana, s'ha da temere di molto maggior castigo» (in AEM, *pars VII*, ed. Ratti, III, coll. 710-824: 711).

conclude nell'autunno del 1584. Si reca per l'ultima volta in pellegrinaggio a visitare la Sindone e in meditazione nell'amato Sacro Monte di Varallo; qui è colto da una forte febbre e, tornato a Milano, dopo essere passato nella nativa Arona, muore la notte del 3 novembre, all'età di 46 anni.

Così come il suo ingresso a Milano, i suoi funerali (il 7 novembre del 1584), costituirono uno dei più grandi eventi della città, e furono naturalmente tramandati ai posteri dai biografi con la dovuta enfasi che la circostanza e la personalità richiedevano:

Il mercoledì si fecero le esequie con molta pompa e funebre mestizia, dove convennero tutte le collegiate, religioni e confraternite e scuole con infinito numero di clero, tutti con una torcia in mano. Nell'arrivo che fece il capitolo del Duomo nella cappella dove era il corpo furono cantati due mottetti con mestissima e lacrimevole musica [...].<sup>38</sup>

Segue l'elenco delle autorità, e poi la descrizione del grande spettacolo del popolo:

nell'uscire dalla porta dell'Arcivescovado si vide la piazza tutta piena d'uomini e donne con non più vista frequentia, i quali tutti dirottamente piangevano e gridavano misericordia, che era uno spettacolo miserando a guardare. Per le strade con grande difficoltà si andava per la molta calca de i populi: si fece un circuito quasi di mezzo miglio, che così conveniva per distendere la moltitudine del Clero.<sup>39</sup>

Non manca la descrizione degli eventi atmosferici, con la pioggia che cade e «pareva che piangesse e compatisse a i gravi dolori e pianti del populo»;<sup>40</sup> e, soprattutto, non manca la continua sottolineatura dei pianti, delle grida e dei lamenti della popolazione, talmente numerosi che il Possevino non trova altro modo per descriverli che paragonare la scena prima alla fine del mondo e poi al momento più drammatico dell'anno liturgico, ovvero il Venerdì santo:

Arrivati al Duomo si udirono stridi continui di indemoniati, pianti e urli gravissimi, che pareva il fine del mondo. Cantò la messa l'Illustrissimo Signor Cardinale di Cremona, quale con molta pietà accompagnava spesse volte il canto con lagrime e singulti tenerissimi. Doppo la messa fece il sermone funebre il molto reverendo Padre Panicarola con grandissimo sentimento, e furono le molte sue lagrime accompagnate con pianti e sospiri universali ancora de nobili, sì che pareva il Venerdì Santo.<sup>41</sup>

38. POSSEVINO 1591, p. 249. I mottetti citati sono *Defecit gaudium magno* (di Giulio Cesare Gabussi, pubblicato in GABUSSI 1589) e *Placens Deo factus dilectus*.

39. Ivi, p. 250.

40. Ivi, p. 251.

41. *Ibidem*.

Il fugace accostamento tra i funerali dell'arcivescovo e il Venerdì santo non è certamente un caso: la sua devozione alla passione di Cristo fu da sempre il principale sostegno spirituale della vita del Borromeo. Così scrive all'inizio delle *Regole delle compagnie della Santa Croce della città e diocesi di Milano*:

Perché tutto lo studio del cristiano ha da essere nel Signor Giesù Cristo crocifisso secondo l'apostolo, e questo si dovrebbe sempre portare scolpito nel cuore, e in esso specchiarsi e risguardare per ricevere la salute, come ciò fu figurato nel serpente di metallo da Mosè eretto nel deserto, e per essere la croce nostra salute, virtù e gloria. Però dovemo in tutti i modi possibili onorarla e spesso rimirla con devozione, come mezzo di tutto il nostro bene, e dovessimo di continuo studiare in questo libro, nel quale si ritrova tutto ciò che si può desiderare, da esso cavando dottrina, e la regola di tutta la vita nostra.<sup>42</sup>

Coerentemente con queste considerazioni, la passione di Cristo fu oggetto principale tanto della sua devozione personale,<sup>43</sup> quanto di un'instancabile promozione pubblica.<sup>44</sup> Si ricordano a questo proposito l'istituzione della festa del Sacro Chiodo<sup>45</sup> e l'erezione, nei punti

42. In AEM, ed. Ratti, III, col. 1320.

43. «La sua devozione a ogni oggetto che potesse in qualche modo ricordargli la passione di Cristo è davvero sorprendente. Si spiega così l'interesse straordinario che egli ebbe per le immagini raffiguranti questo tema devozionale, al punto che "si era formato un libro di molte e diverse cartelle stampate ed effigiate con tutti i misteri della passione per aiuto della memoria e per aver pronte in un subito, anzi rappresentate avanti gli occhi le cose che voleva meditare". [...] Ma sempre e dappertutto Carlo voleva essere circondato da sacre effigi che lo inducessero ad avere presente la vicenda dolorosa di Gesù culminata sulla croce. [...] Questa sua meditazione si intensificava straordinariamente in alcuni luoghi di preghiera assolutamente preferiti da san Carlo, come per esempio la chiesa di San Sepolcro o il Sacro Monte di Varallo. [...] La stessa passione per il Cristo crocifisso permea di sé la volontà insistente con cui Carlo si dedicò alla devozione della Santa Sindone, spingendolo a intraprendere diversi faticosi pellegrinaggi fino a Torino per poterla contemplare. Le sue visite devote a questa sacra effigie furono tre»

(BUZZI 1997, pp. 50-51; la citazione interna è tratta da GIUSSANO 1610, p. 250).

44. «Oltre tutto diede forte incremento alla devozione della passione del Signore, incoraggiando e sostenendo personalmente alcuni autori, tra i quali in modo particolare il gesuita Loarte, affinché entrassero largamente nell'uso i loro sussidi di orazione mentale utili per il popolo» (BUZZI 1997, p. 51). Su Loarte e i suoi metodi per meditare la passione di Cristo cfr. *infra*, cap. III.

45. Si tratta della «preziosa reliquia della croce che sant'Elena, madre dell'imperatore Costantino, avrebbe portato dalla Palestina, e che ancora oggi si venera nel duomo di Milano. Il 3 maggio 1577, in occasione della festa liturgica dell'invenzione della Santa Croce, dopo la solenne processione con la reliquia del Santo Chiodo dal duomo alla chiesa di San Sepolcro e viceversa, il cardinale fece esporre sull'altare del duomo, per quaranta ore consecutive, la preziosa reliquia invitando il popolo, diviso per zone e categorie, a intervenire a questa manifestazione di pietà» (*ibidem*).

neuralgici della città, di croci poste sopra delle colonne, ideale luogo di raccolta per la preghiera serale degli abitanti della città e meta obbligata delle numerose processioni organizzate dall'arcivescovo. E probabilmente il ricordo dell'intensità dei tanti momenti di devozione pubblica alla passione di Cristo, che aveva il suo culmine nel Venerdì santo, permette al Possevino il paragone tra i funerali dell'arcivescovo di Milano e il giorno più intenso della settimana santa. Il ricordo era certamente vivo anche in Carlo Bascapè, tra i più fedeli amici e collaboratori di Carlo Borromeo, che farà rivivere quell'intensità per le vie di Milano nella realizzazione della processione notturna del Venerdì santo.

### 3. I Barnabiti

*Gli ordini dei Chierici regolari* Il rinnovamento religioso all'interno della società troverà un supporto importante anche nei nuovi ordini religiosi di chierici regolari che andavano formandosi. Il termine chierici regolari (*clerici regulares*) fino al XVI secolo indicava genericamente quei sacerdoti che vivevano in comune seguendo una regola canonica (siano monaci o canonici regolari o appartenenti a un ordine mendicante), in opposizione ai *clerici saeculares*. Il termine, dunque, non ha un significato univoco, anche se col passare dei secoli esso divenne sempre più il sinonimo di canonico regolare; una differenza fondamentale tra i chierici regolari e i monaci viene affermata da Innocenzo II (1130-1143): «il chierico regolare pratica la povertà evangelica in saeculo, mentre è caratteristica del monaco la fuga mundi». <sup>46</sup> Nel XII secolo gli ordini mendicanti, con la loro spiritualità propongono un ulteriore contributo: «s. Francesco di Assisi rinnovava la vita religiosa e la cristianità con lo spirito di una maggior conformità con Cristo e con la pratica, anche in comune, della evangelica povertà, [mentre] s. Domenico di Guzman, con l'ordine dei predicatori [...] mirava decisamente alla evangelizzazione e formazione culturale delle anime». <sup>47</sup> Anche la *devotio moderna* avrà degli influssi decisivi sulla nascita dei nuovi ordini di chierici regolari. Nel corso del Cinquecento fanno, infine, la loro comparsa dei religiosi che vivono in comune, imitando la vita delle prime comunità apostoliche, ma contemporaneamente si dedicano a numerose attività di apostolato e assistenza per i fedeli.

Sotto il profilo organizzativo nei primi ordini che si formano (Teatini e Barnabiti), l'influsso della disciplina monastica è ancora abbastanza forte, <sup>48</sup> ma dai monaci si differenziano per

46. ANDREU 1975, col. 904.

47. Ivi, col. 904.

48. «Recita dell'ufficio comune, pratiche peni-

tenziali, usi conventuali. [...] Il primo capitolo è sempre *De horis canonicis*, come ordinariamente si riscontra nelle regole monastiche di allora» (Ivi, col. 907).

significativi aspetti: non hanno una Regola ma delle Costituzioni; non vivono in Monasteri o Conventi ma in Case; seguono la liturgia romana; inoltre il loro rapporto con il mondo esterno è molto maggiore rispetto ai monaci, e in questo sicuramente sono più simili ai canonici regolari e agli ordini mendicanti. Saranno infine i Gesuiti a sancire una definitiva separazione di questi ordini con le varie osservanze monastiche, in primo luogo abbandonando l'ufficio in comune. La loro spiritualità, in generale, unisce «asceti e azione»: un'asceti impegnativa, rigorosa, accompagnata da un'azione che si protende in ogni aspetto della vita umana e religiosa.

I primi anni di vita dei Chierici regolari di san Paolo (detti popolarmente Barnabiti a motivo della loro prima sede, la chiesa di San Barnaba a Milano), come anche di altri ordini formati nello stesso arco di tempo, riflettono «la complessa storia della Riforma cattolica: l'opera, che ha le proprie radici spirituali e mistiche nel carisma e nella santità personale del fondatore o della fondatrice, riceve una struttura giuridica dall'autorità ecclesiastica che ne modifica i contorni a volte in maniera radicale». <sup>49</sup> La storia dei Barnabiti da questo punto di vista è stata molto travagliata, e varrà la pena ripercorrerla nei suoi tratti essenziali. <sup>50</sup>

#### *Intorno a Santa Marta*

I Barnabiti (e il ramo femminile dell'Ordine, le Angeliche) sorgono agli inizi degli anni '30 del Cinquecento a Milano, città che in quegli anni viveva un intenso fermento religioso, sul quale occorre soffermarsi un momento. Uno dei luoghi religiosamente più vivaci della Milano di inizio Cinquecento è quello che la storiografia ha definito come Oratorio dell'Eterna Sapienza. L'oratorio è da identificarsi con l'ambiente religioso che si sviluppa intorno al monastero agostiniano di Santa Marta, dove in quegli anni è madre superiora Arcangela Panigarola, carismatica figura femminile nota per le sue visioni mistiche e apocalittiche. <sup>51</sup> Intorno alla monaca agostiniana (e al suo confessore e direttore spirituale Giovanni Antonio Bellotti) <sup>52</sup> si raccolgono numerose persone, attratte da un'esperienza religiosa molto intensa.

49. REGAZZONI 2002, p. 255.

50. Per una sua ricostruzione dettagliata si rimanda a BONORA 1997 e BONORA 1998.

51. La vita religiosa milanese all'inizio tra il XV e il XVI secolo vede l'emergere di alcune figure carismatiche femminili, religiose famose soprattutto per le loro visioni mistiche e apocalittiche; tra queste le più note sono le agostiniane Arcangela Panigarola (1468-1525) e Veronica Negrone da Binasco (1445-1497), del monastero di Santa Marta, e Maria Caterina Brugora (1489-1529), del monastero benedettino di Santa Margherita.

52. Il francescano Giovanni Antonio Bellotti († 1528) è noto per aver 'creato' le Quarantore, cioè quella pratica devozionale che consiste nell'adorazione continua, per quaranta ore, del Santissimo Sacramento. Anche in epoca precedente erano diffuse simili forme di devozione che, in particolare nella settimana santa, volevano ricordare il periodo trascorso da Cristo nel sepolcro (che, secondo sant'Agostino, furono appunto quaranta). Nel 1527, anno del sacco di Roma, nella chiesa milanese di San Sepolcro, il Bellotti propone l'adorazione del Santissimo Sacramento come preghiera per gli eventi bellici in corso. La devozione non tarda a diffondersi, per

Arcangela Panigarola «addita il modello per eccellenza, Cristo eterna sapienza del Padre, e l'impegno ad apprendere la vera "filosofia", dono di Dio, attraverso un'attenta e amorosa lettura del Vangelo e delle lettere paoline, e un'assidua e profonda contemplazione del mistero eucaristico nella nuova forma delle Quarantore, nonché dagli exercitia spiritualia». <sup>53</sup> Ma l'esperienza religiosa che si viveva a Santa Marta non era priva di qualche ambiguità. Come si può leggere in alcuni testi che riflettono le idee diffuse nell'oratorio milanese, <sup>54</sup> a Santa Marta «si insegnava a "fare del proprio cuore un monte Calvario sul quale [Cristo] camminerà", assicurando [...] che per suo mezzo "in spacio di breve tempo, saliranno al perfecto grado de la vita spirituale"». <sup>55</sup> Ciò che poteva creare qualche preoccupazione era il carattere elitario della proposta (un percorso di perfezionamento spirituale per pochi eletti) e, soprattutto, l'insistenza su quella che veniva chiamata la «via strecta et tuta spinosa», lungo la quale gli eletti «exercitandose in vincere se stesi, rompendo con propria violentia le sue concupiscentie et sensualità, vincendo el mal nel bene, sono caminati, como nudi et dischalzi, spoliati dela propria voluntà [...] et con questo suo exercitarse vengono con violenza a farle una altra natura et inclinatione». <sup>56</sup>

opera di tre religiosi: il cappuccino Giuseppe Piantanida da Ferno, il frate eremitano Buono da Cremona e, soprattutto, il barnabiti Antonio Maria Zaccaria. Sono con tutta probabilità i Barnabiti che, a quanto scrive il Burigozzo nella sua Cronaca milanese, nel 1537 riescono a far esporre il Santissimo in tutte le chiese di Milano: «questi homeni de tal compagnia [...] hanno cresuto nova trovata de far le quarantore a ciascuna gexia. Da poi determinò, questa compagnia, che stasse sempre el Santissimo Sacramento sopra l'altare, e con gran luminero; e se accadeva andare in una gexia che fusse povera, che non avesse modo de fare tal luminero, questi tali homeni de tal compagnia ghe daveno loro la zera che li bexognava, e questo alle sue spese; e più, che per Milano ele costume delle messe non se teneva apizato la torgia al levare dell'ostia insino al relevare della messa. [...] Comenzorno al principio de mazo 1537 in Porta Orientale, e poi in Porta Romana, e poi in Porta Ticinese, sino in Porta Vercellina; e stanno quaranta ore per ciascuna gexia, e conzano certi lochi de stare quelli che voleno dire orazioni ché non siano veduti, e loco delli homeni e loco delle donne; e le giexe conzate, chi più, chi manco, zoé con tapezarie e con

lumineri, e de zera e de lampade. Et insina a quasi la ecclesia de Santo Ambrosio ha fatto cose grande de apparato e de offizii e de luminari, più che nessuna altra giexa de Milano» (BURIGOZZO 1842, pp. 537-538).

Nello stesso anno Paolo III approva con un breve la pratica delle Quarantore, che da quel momento comincia velocemente a diventare una delle devozioni popolari più diffuse.

53. REGAZZONI 2002, p. 234.

54. Come il *Libro de contemplatione chiamato Amore languo, revelato da la summa et eterna sapientia ad uno suo discipulo chiamato Isaac religioso de obsevancia del ordine de frati predicatori, el qual bè de tanta utilità, che coloro che di quello se faranno familiari in spacio di breve tempo saliranno al perfecto grado de la vita spirituale* (Milano, Scinzenzeler, 1517), scritto da un anonimo frate domenicano per delle «devote persone di nobeltà excelsi et di richeza grandi».

55. BONORA 1998, p. 93 (citazione dal *Libro de contemplatione*).

56. Maria Caterina Brugora, *Visioni, estasi et contemplationi*, cc. 78r, 73v, cit. in BONORA 1998, p. 99.

*Battista da Crema*

Si tratta di idee che vengono ampiamente sviluppate da un altro personaggio che avrà un'influenza decisiva nei primi Barnabiti e su cui è necessario soffermarsi un momento. Il personaggio in questione è il domenicano fra' Battista da Crema, carismatica guida spirituale, anche se sempre visto con sospetto dalle gerarchie ecclesiastiche, tanto da metterne all'indice le opere.<sup>57</sup> Cosa predicava, dunque, fra' Battista da suscitare tanto scalpore?

Nelle opere pubblicate dal religioso<sup>58</sup> si può leggere come la salvezza eterna «non deriva per lui tanto dall'osservanza delle bolle e delle indulgenze [...] quanto dal bene che si è capaci di compiere e, soprattutto, dal saper imitare Cristo in noi stessi».<sup>59</sup> Il primo passo è che l'uomo conosca e vinca se stesso, le passioni che altrimenti lo porterebbero alla dannazione dell'anima; per far questo deve ingaggiare un combattimento spirituale contro un grande nemico, la tiepidezza, «considerata incompatibile con ogni idea di perfezione cristiana e come l'autentica eresia della vita ascetica».<sup>60</sup> Il combattimento spirituale deve portare l'anima alla «pace e tranquillità interiori, che coincidono con l'unione mistica, con il possesso di Dio nel progressivo spegnersi dei desideri personali (anche i più nobili) e la fusione totale della propria volontà con la pura volontà di Dio».<sup>61</sup> Al centro di questo percorso ascetico-mistico il domenicano pone l'imitazione della passione di Cristo.

57. Battista Carioni nasce a Crema tra il 1450 e il 1460. Entra nell'ordine dei frati predicatori nel 1494; lo troviamo dapprima a Milano come superiore del convento di Santa Maria delle Grazie, e poi, sempre come superiore, nel convento di Modigliana. Dopo molti anni, nel 1519, lo ritroviamo a Vicenza, nel convento di Santa Corona. «Intanto egli aveva già acquistato tra i confratelli una grande autorità morale e religiosa, come frate di integerrima vita e di grande esperienza spirituale. Sotto la sua guida si pose Gaetano da Thiene, protonotario apostolico e fondatore dell'Oratorio del Divino Amore a Roma, giunto nel 1519 a Vicenza per dedicarsi a una benefica attività a favore dei poveri e degli infermi» (PEZZELLA 1977, p. 116). La sua prima opera, *Via de aperta verità*, suscita un certo interesse da parte della curia romana, tanto che Clemente VII con un breve del 23 giugno 1525 ordina un esame dello scritto, dal quale il frate esce indenne. Pochi anni dopo fra' Battista è nuovamente a Milano. Qui conosce Antonio Maria Zaccaria e la contessa di Guastalla Ludovica Torelli. Nella casa di quest'ultima si trasferirà a partire dal 1529, provocando non poco scandalo (un religioso ormai avanti negli anni che vive in casa di una giova-

ne donna sposata due volte e vedova non poteva che suscitare più di un pettegolezzo). Ma a essere messa in discussione (soprattutto da parte dei suoi confratelli di Santa Maria delle Grazie) è soprattutto l'ortodossia del suo magistero religioso. Nel fuoco delle dispute che venivano condotte intorno alla sua figura e al suo pensiero, Battista da Crema, gravemente malato, muore a Guastalla nel 1534, assistito dalla contessa e dallo Zaccaria. Le opere di fra' Battista verranno inserite nell'Indice del 1554, del 1559 e del 1563 (in quest'ultimo, però, con la proibizione più lieve, «donec emendetur»), e saranno tolte solamente alla fine dell'Ottocento, al momento della canonizzazione di Antonio Maria Zaccaria.

58. *Via de aperta verità*, Venezia, Gregorio de Gregoriis, 1522; *Opera utilissima della cognitione et vittoria di se stesso*, Venezia, 1531; *Philosophia divina di quello vero maestro Iesu Christo crucifixo*, Milano, Gottardo da Ponte, 1531; *Specchio interiore. Opera divina per la cui lettione ciascun devoto potrà facilmente ascendere al colmo della perfettione*, Milano, Dal Calvo, 1540.

59. PEZZELLA 1977, p. 116

60. Ivi, p. 117.

61. REGAZZONI 2002, p. 275.

Vale la pena leggere anche alcuni passi tratti dagli scritti di Antonio Maria Zaccaria, per comprende quale intensità, impegno, ma anche fascino, potesse avere un percorso religioso simile. In un passo delle primitive Costituzioni dell'Ordine esprime sinteticamente lo scopo suo e della Congregazione, con parole che richiamano molto da vicino Battista da Crema: «il nostro fine principale sia la cognizione e vittoria di se stesso, l'imitazione della bontà e semplicità cristiana, l'abbracciare gli obbrobri e il volere onorare Cristo». <sup>62</sup> Qual è la motivazione principale, dunque, affinché un uomo decida di intraprendere un cammino così difficile? Il motivo è che «l'uomo [...] è fatto e posto in questo mondo principalmente e solo accio[cché] vada a Dio, e tutte le altre cose lo aiutano a questo». <sup>63</sup> E che l'uomo sia fatto per Dio è evidente «avendoti [Dio] dato una cognizione che non finisce né può finire in questo mondo, un desiderio inestinguibile di gustare Dio, di sperimentare l'incorruttibilità dello spirito tuo, un continuo scontento in tutte le cose del mondo e un continuo bramare le cose del cielo». <sup>64</sup>

Come, dunque, dar compimento a questo desiderio dell'uomo? Ovvero: come può l'uomo raggiungere le cose del cielo, conoscere quel Dio per cui è fatto? Il primo modo è attraverso le cose sensibili <sup>65</sup> e l'uomo stesso. Ma questa conoscenza naturale è imperfetta; ecco perché se attraverso le cose visibili che sono imperfette <sup>66</sup> si fa fatica ad arrivare a Dio – anzi, spesso ci allontanano da Lui – la soluzione migliore è quella che Zaccaria chiama «la via della separazione»:

se vuoi conoscere Dio, dicono i santi che si può conoscere per [mezzo di] una via, cioè la via della separazione, togliendo ciascuna creatura e la sua perfezione, e separando Dio da loro e da ogni loro imperfezione, e dicendo: Dio non è questo né quello, ma una cosa più eccellente; Dio non è prudente, ma la prudenza in se stessa; Dio non è un bene particolare né finito, ma universale e infinito; Dio non è una sola perfezione, ma ogni perfezione senz'alcuna imperfezione: tutto buono, tutto savio, tutto onnipotente, tutto perfetto ecc. Così, carissimo, tu che vuoi osservare il comandamento di Cristo, che dice: Estote perfecti sicut et Pater vester coelestis perfectus est, ti è necessario – in quella via per la quale [tu] vai alla cognizione di Dio, cioè per la via della rimozione, per la via della separazione – che così volendo diventare buono e perfetto secondo questo stato, vada per la separazione e rimozio-

62. ZACCARIA, *Le Costituzioni*, p. 370. Qualche pagina prima si legge: «il vero fine della riforma si conoscerà da questo: se cercheranno solamente il puro onore di Cristo, la pura utilità del prossimo, i puri obbrobri e vilipendi di se stessi» (ivi, p. 351).

63. ZACCARIA, *I Sermoni, Sermone sesto*, pp. 170-171

64. Ivi, p. 173.

65. «Naturalmente tu conosci Dio attraverso le

creature e le cose invisibili attraverso le visibili» (ivi, *Sermone secondo*, p. 114).

66. «Dio ha fatto le creature in trabuchello per gli insipienti. Piglia dunque il buono e lascia il cattivo. Qual è adunque il buono delle creature? È la perfezione loro; il cattivo è l'imperfezione; perciò attaccati alla perfezione delle creature e separati dalla loro imperfezione». (Ivi, *Sermone sesto*, p. 175).

ne da tutte le creature, da te stesso, da ogni difetto. Vuoi tu comprendere questo? Tu sai che il finito non ha proporzione con l'infinito, la tenebra con la luce, l'instabilità con la fermezza, ecc. E come potrà stare che l'uomo abbia affetto all'uno e all'altro? E' impossibile di certo; pertanto è necessario che l'uomo vada attraverso l'odio di tutte le creature e [di] ogni cosa all'amore di Dio. [...] toglì via ogni cosa, accio[ccché tu] abbia Dio, che è ogni cosa. Va' libero a Dio e non ti attaccare a cosa alcuna.<sup>67</sup>

Ma cosa permette all'uomo di intraprendere questa separazione? Scrive il santo cremonese che «l'odio di una cosa nasce dall'amore di un'altra», quindi si può abbandonare l'amore per le creature sensibili solamente se a quest'amore si sostituisce un amore più grande, quello di un Dio che per pietà dell'uomo si abbassa al suo livello:

Oh, pietà grandissima! Oh, amore immenso, che Dio tanto si sia umiliato, acciocché l'uomo lo riami e per [mezzo di] questo amore si salvi! E [in] più tu puoi meglio comprendere l'utilità e la necessità di questo amore, che solo è quello che ti può condurre al porto. [...] Noi adunque, ebbri delle cose visibili e continuamente presenti, e [per di] più a noi necessarie, potremmo [tra]lasciare di amarle, se un maggior amore non [ci] costringa? Non lo credere! Anzi, l'odio di una cosa nasce dall'amore di un'altra; l'odio delle cose temporali nasce dall'amore delle celesti. E che odio forse è questo? L'odio di padri e madri, l'odio di marito e moglie, di figliuoli e figliuole, di sorelle e fratelli; l'odio di possessioni, denari e di ciò che si può vedere; anzi, l'odio di te stesso. Guarda se ci si ricerca un grande amore, il quale non può essere altro che l'amore di Dio.<sup>68</sup>

Come si può vedere anche da questa sintesi, Battista da Crema e Antonio Maria Zaccaria, come tanti altri loro contemporanei, attingono a piene mani da secoli di tradizione ascetica e contemplativa cristiana: austerità di vita, mortificazione, disprezzo del mondo, devozione alla Passione di Cristo, che all'inizio del Cinquecento trovano un'originale declinazione.<sup>69</sup> Ma sotto

67. Ivi, pp. 175-177. «Ogni cosa è fatta e ti è data per andare a Dio, e questo per la via della separazione e rimozione da quella, ricevendo il frutto e l'uso, ma lasciando l'affetto. E per far questo ti è necessario un gran fervore, accio[ccché] tu ti allontani da ogni cosa, e più [ancora:] da te medesimo, e [ancor] più da ogni tuo intrinseco, cioè dalle cattive abitudini. Ma misero te, [per]ché la tiepidezza e negligenza ti ritrae da questo; e perciò hai bisogno anche di separarti da essa tiepidezza e negligenza nella

via di Dio» (ivi, p. 178).

68. Ivi, *Sermone quarto*, pp. 142, 144.

69. Sull'argomento cfr. il capitolo *Una spiritualità volontaristica e affettiva* in REGAZZONI 2002, pp. 274-288. Elena Bonora giustamente osserva come «tra le dottrine che ne avevano nutrito la formazione, per il domenicano non doveva essere stato difficile incontrare dottrine simili a queste, appartenenti a un filone spirituale largamente rappresentato nell'ideologia monastica medievale» (BONORA 1988, p. 154).

questa tradizione si potevano celare dei pericoli.<sup>70</sup> A preoccupare era soprattutto il rischio di deviazioni spiritualistiche che potevano portare al totale annientamento della volontà umana, soprattutto nel pensiero di fra' Battista. Lo aveva ben visto Gian Pietro Carafa, quando scriveva al frate domenicano che «quelle vostre vie [...] non sono vie, ma precipizi e rovine».<sup>71</sup> Dunque,

l'occhio penetrante del Carafa [...] aveva scorto nella dottrina del frate [...] la «mala radice» che le nutriva, focalizzata nell'asserita necessità dell'annientamento della volontà individuale, che per fra' Battista era fonte di ogni male. Lo svuotamento della volontà umana e l'assorbimento, fino alla totale conformazione, della volontà divina, era l'ascesi praticata dal frate [...]; per il raggiungimento di tale «stato di grazia» ogni mezzo era lecito, anche se discutibile, purché fosse retta l'intenzione che lo ispirava. L'intenzione buona, ovvero la corrispondenza della volontà umana a quella divina, non era poi «giudicabile» da alcuno, perché l'esperienza mistica era personale e incomunicabile, e soltanto il proficiente volto a conseguire la vittoria di se stesso conosceva la bontà della sua intenzione e l'ispirazione divina [...]. Anche la Chiesa, o qualsivoglia altra istituzione, non avrebbe potuto giudicare dell'intenzione dell'«uomo spirituale», e guardando all'esterno, alla «scorza», si sarebbe ingannata. Il vescovo Teatino aveva censurato [...] questa dottrina del frate, consapevole degli esiti eversivi che avrebbe comportato nella compagine ecclesiale quando fosse stata accolta.<sup>72</sup>

70. Per fare un esempio, uno dei testi ai quali maggiormente attinge Battista da Crema è lo *Specchio di croce* di Domenico Cavalca da Vico Pisano. Come scrive ancora la Bonora, «il paragone tra lo Specchio di croce e lo Specchio interiore è importante, perché consente di collocare il pensiero di Battista da Crema all'interno di una tradizione rispetto alla quale il suo rigorismo ascetico era in linea di continuità [...] testi come questi, nati e sviluppatisi all'interno di un quadro di riferimento dai caratteri medievali, una volta calati nel clima di fervide discussioni legate al diffondersi in Italia delle idee riformate e interpretati alla luce delle categorie proprie del dibattito teologico e dello scontro religioso del primo Cinquecento, potevano acquistare significati inaspettati sulla base della sensibilità e degli interessi alla luce dei quali venivano ora letti» (BONORA 1998, pp. 155-157). Ecco allora che temi come la mortificazione, la negazione di se stessi, la svalutazione delle opere, da

sempre trattati nella letteratura cristiana, in particolare monastica, potevano diventare improvvisamente un pericolo.

71. La lettera fu scritta dal futuro Pio IV a Battista da Crema nel 1532, per esortarlo a tornare nel suo convento: «[...] vi prego, per la misericordia di Dio e per la croce, la quale voi solevate tanto predicare, che, lasciato ogni vostro disegno, ritorniate con tutto il cuore a unirvi alla volontà di Dio, il quale, come voi vedete, non ha voluto che voi andiate per quelle vostre vie, che non sono vie ma precipizi e rovine, ma vuole che camminiate nella vostra vocazione e che siate costante infino alla morte nei vostri santi voti» (cit. in PAGANO 1997, p. 222).

72. Ivi, p. 230. Alla luce di questa dottrina, la condotta di vita del frate negli ultimi anni della sua vita, quel suo essere fuori dal convento, assume un aspetto ben più grave che un semplice problema disciplinare.

*I primi Barnabiti (1532-1552)* L'esperienza radicale di vita proposta prima presso il convento agostiniano di Santa Marta e poi da fra' Battista arriva fino ai fondatori dei Barnabiti – Antonio Maria Zaccaria,<sup>73</sup> Bartolomeo Ferrari,<sup>74</sup> Giacomo Antonio Morigia,<sup>75</sup> e alla fondatrice delle Angeliche, la contessa di Guastalla Ludovica Torelli.<sup>76</sup> Come molti altri, in quel «cammino verso la perfezione realizzato da pochi eletti at-

73. Antonio Maria Zaccaria nasce a Cremona nel 1502 da Lazzaro Zaccaria (che muore l'anno dopo) e Antonia Pescaroli. Le famiglie del padre e della madre del futuro santo era tra le più antiche e importanti di Cremona. Quando nasce Antonio Maria la famiglia possedeva «vari appezzamenti di terreno nella pingue pianura padana [...] e li collocava in varie forme di affitto, vivendo di rendita» (CAGNI 1997 [1], p. 174), inoltre «svolgevano attività mercantile, smerciando panni di lino e di lana» (Ivi, p. 175). Nel 1520 si reca a Padova per studiare medicina, e ritorna nella città natale nel 1524, dove si dedica alla catechesi e fonda un oratorio, promuovendo varie attività di assistenza per bisognosi e ammalati. Nel 1529 viene consacrato sacerdote. Pochi mesi dopo lo troviamo a Guastalla come cappellano della contessa Torelli. Contemporaneamente aveva conosciuto fra' Battista da Crema, nonché il Morigia e il Ferrari. Con loro, presso la contessa di Guastalla «si attuò la prima esperienza di vita comunitaria barnabita e angelica; qui soprattutto prese piede il progetto di vendere Guastalla e di trasferirsi tutti a Milano» (CAGNI 1997 [2], p. 425-426). Il trasferimento avverrà molto presto, nel 1530. A Milano lo Zaccaria con gli altri suoi compagni e la contessa Torelli avranno modo di ampliare l'esperienza della Guastalla, facendo nascere i Barnabiti e le Angeliche. Nel 1539 Antonio Maria Zaccaria si trova nuovamente a Guastalla, forse per aiutare la contessa nella definitiva vendita del feudo. «Qualunque sia il vero motivo di questo viaggio a Guastalla, sappiamo che lo Zaccaria vi si ammalò, che si fece trasportare a casa di sua madre e che qui morì il 5 luglio» (Ivi, p. 439). Verrà canonizzato nel 1897.

74. Bartolomeo Ferrari nasce a Milano nel 1499. Proveniente da una illustre famiglia milanese, perse molto presto i genitori e il fratello maggiore (l'altro fratello, Basilio, farà carriera alla corte papale). Studia diritto a Pavia e per un po' esercita la professione

di notaio a Milano. Nella città lombarda incontra dapprima Giovanni Antonio Bellotti, e poi lo Zaccaria, il Morigia, fra' Battista da Crema e la contessa di Guastalla. Decide di cambiare radicalmente vita. Diviene sacerdote nel 1532 «e nel 33 fu il primo firmatario della supplica rivolta a Clemente VII per ottenere l'approvazione della nuova fondazione: c'è da ritenere che la precedenza datagli rispetto allo Zaccaria fosse dovuta al peso della sua competenza giuridico-legale, retaggio del suo passato professionale. E, soprattutto, dovette influire la presenza come mediatore particolarmente efficace del fratello Basilio, all'epoca tra i segretari del pontefice. A costui e alla sua opera continua si deve con tutta probabilità anche la celere risoluzione della pratica» (ROMANELLO 1996, *ad vocem*). Nel 1537 è mandato in missione in terra veneta, dapprima a Vicenza e poi a Verona. Nel 1542 diventa preposito generale dei Barnabiti, succedendo al Morigia. Morirà due anni dopo, nel 1544.

75. Giacomo Antonio Morigia nasce a Milano nel 1497. Appartenente a una delle più nobili famiglie di Milano, viene ordinato sacerdote nel 1535. È stato per due volte preposito generale dell'Ordine: nel 1536-1542, e nel 1545. Avendo studiato matematica e architettura, si occupa di realizzare i primi progetti per il restauro della chiesa di San Barnaba. Muore a Milano nel 1546.

76. Ludovica Torelli nasce nel 1499, dal conte Achille Torelli, della nobile famiglia di Guastalla e da Veronica Pallavicino, figlia del marchese Pallavicino. La vita della Torelli è costellata da una serie di gravi lutti. Nel 1521 muore il figlio Achille all'età di 4 anni; nel 1522 muore in battaglia il padre e l'anno dopo la madre; l'anno successivo ancora è il marito (Ludovico Stanghi conte di Castelnuovo di Bocca d'Adda) ad abbandonarla per una malattia. La nobildonna si ritrova all'improvviso sola ad ammini-

traverso incredibili violenze alla propria volontà e il totale annullamento di sé, onde riuscire sulla terra a farsi “un altro Dio” [...] dovevano aver trovato una risposta alle loro inquietudini religiose».77

I primi Barnabiti si ritrovano in alcuni locali vicino alla chiesa di Santa Caterina dei Fabbri a Porta Ticinese. L'approvazione papale arriva velocemente, con il breve *Vota per quae* di Clemente VII del 18 febbraio 1533. Due anni dopo la bolla *Debitum pastoralis* di Paolo III (15 gennaio 1535) dà invece alle Angeliche la possibilità di riunirsi in un convento (la loro sede sarà la chiesa di San Paolo Converso), mentre la bolla *Dudum felicitis recordationis* di Paolo III (21 luglio 1535) qualifica la nuova Congregazione come Chierici regolari. Nel 1537 i religiosi cambiano sede, e si trasferiscono nella casa della contessa di Guastalla, nei pressi di Sant'Ambrogio. E qui rimarranno fino a che non troveranno, nel 1545, una sede più confortevole nella chiesa di San Barnaba, nella quale, dopo alcuni lavori di ristrutturazione su progetto del Moriglia, si insediano il 28 luglio 1546 (e da quel momento in poi saranno popolarmente noti col nome di Barnabiti).78

Nonostante i veloci riconoscimenti istituzionali, i primi Barnabiti non hanno vita facile. I nuovi religiosi si fanno subito notare per il loro fervore religioso, la predicazione dai forti toni, le pratiche penitenziali e devozionali, che trovano consensi soprattutto in una fascia sociale alta.79 Ecco la descrizione di un testimone del tempo, Giovan Marco Burigozzo, il quale nella sua *Cronica milanese* a un certo punto parla di

strare un piccolo regno, la contea di Guastalla, sul quale sorgono grossi contenziosi ereditari. Sotto la pressione del duca di Milano si risposò nuovamente nel 1525 con Antonio Martinengo, il ministro di Cosimo de' Medici (persona violenta che aveva già ucciso la sua prima moglie) ma il matrimonio non dura tanto, visto che il Martinengo nel 1528 trova la morte per mano dei parenti della precedente moglie. Dopo la morte del secondo marito avviene la conversione, attraverso la frequentazione di Battista da Crema, che, diventato il suo direttore spirituale, viene ospitato nella sua villa di Guastalla, ormai trasformata in una sorta di monastero. Vende la contea e, trasferitasi a Milano, contribuisce attivamente alla nascita della Congregazione dei Chierici regolari di San Paolo, fondandone il ramo femminile, le Angeliche di San Paolo. Muore nel 1569, alla presenza di Carlo Borromeo, e viene sepolta nella chiesa milanese di San Fedele, che le stessa aveva contribuito a edificare.

77. BONORA 1998, p. 103; la citazione è tratta da

BATTISTA DA CREMA, *Specchio di croce*, c. 71r.

78. In tutti questi spostamenti assume un ruolo decisivo la contessa di Guastalla, che fornisce alle due giovani Congregazioni il necessario supporto finanziario. Ma fondamentali per lo sviluppo dei due Ordini furono anche le importanti conoscenze della contessa tra aristocratici e politici milanesi.

79. Certamente «il fenomeno più sorprendente fu la capacità dimostrata dai due ordini regolari, influenzati dalle dottrine spiritualistiche e dal rigorismo di stampo savonaroliano di Battista da Crema, di rispondere alle tensioni e alle esigenze religiose di una fascia sociale alta nonostante il rifiuto di ogni valore mondano che caratterizzava i loro comportamenti e orientamenti spirituali» (BONORA 1997, pp. 168-170). Questo rapporto tra i Barnabiti e una fascia di fedeli laici di estrazione sociale ed economica elevata continuerà nel corso del tempo, e si vedrà quanto sarà importante anche nella processione del 1587.

certi preti con abito abietto, con una beretta tonda in testa, e tutti senza capelli. E tutti vestiti a uno modo vanno con la testa a basso, et abitano tutti insieme verso Sant'Ambrosio; e li dicono che fanno li soi offizii, e li vivono de compagnia, e son tutti gioveni. Poi un'altra compagnia de giovenette, qual ghe dicono remisse, vanno alla cerca certi dì della settimana a certi soi lochi, e li fanno quello che non so; et vanno mal vestite, con un patelazzo di lino in testa, la testa abassa, serrate dinanzi fino sotto la gola, senza ornamento nessuno attorno. Vanno per Milano quattro o sei alla volta, però con una compagnia di una o dò vegiette dredo, et vanno con el volto scoperto. Et queste tal compagnie sì de preti sì de queste putte, pare sia capo una contessa, qual ghe dicono la contessa di Guastalla.<sup>80</sup>

A suscitare tanto scandalo erano sia le varie mortificazioni pubbliche che i religiosi e le religiose compivano per le vie cittadine «senza alcun rispetto né per le loro famiglie né per la loro condizione sociale, tanto da suscitare più di un dibattito nel Senato milanese»,<sup>81</sup> sia il fatto che la guida riconosciuta delle religiose e dei religiosi fosse una donna che non aveva mai preso nessun voto. All'interno delle comunità, inoltre, vigeva un'organizzazione di tipo capitolare non ortodosso, con «momenti di deliberazione comuni aperti a tutti, professi e non» e l'assenza di Costituzioni. Inoltre «cilici, discipline, obbligo del silenzio, continui atti di umiltà come quello di inginocchiarsi e di prostrarsi a terra dinanzi ai superiori ogni volta che si parlava loro» erano la regola della vita in comune, «una vita religiosa per la quale le punizioni, le penitenze, le mortificazioni avevano un senso solo in quanto manifestazioni di una spiritualità intransigente e priva di compromessi»,<sup>82</sup> che andava a minare la stessa autorità della Chiesa. Non a caso le prime comunità barnabite furono accusate di begardismo, un fenomeno che

80. BURIGOZZO 1842, pp. 522-523.

81. «Occorre tenere a mente quanto difficile potesse essere per la coscienza aristocratica cittadina accettare che il fratello o il figlio compissero nelle piazze le mortificazioni consuete ai paolini portando gerle sulle spalle come facchinelli, vestendo i panni da ortolano e appostandosi vestiti di sacco con una corda al collo alla porta del duomo cittadino. [...] Il percorso che portava i patrizi milanesi alle due case dedicate a San Paolo era il frutto di una scelta non scontata» motivata dal «fascino profondo e del tutto personale di alcune figure carismatiche, modelli di una santità certo inquietante per l'istituzione, ma saldamente fondata sull'ascesi radicale e sulla ricerca estrema della perfezione» (BONORA 1997, pp. 168-170).

82. BONORA 1998, p. 233. Emblematica è la testimonianza di Bonsignore Cacciaguerra, che per alcuni mesi si sottopose al duro noviziato dei Barnabiti, definiti dallo stesso «uomini veramente terribili [...] in mortificare le persone che gli andavano alle mani». Il Cacciaguerra più avanti troverà la sua definitiva vocazione fra i Filippini, anche se «i suoi rapporti con i Barnabiti resteranno buoni e duraturi» (BONORA 1998, p. 238). Prima di andare via chiederà allo Zaccaria il perché di tali mortificazioni, e il lui risponderà: «avete a sapere che noi curiamo col contrario [...]. Ancor solemo tentare gli uomini, acciò ne facciamo profitto e le virtù in loro si facciano più perfette e, se non resistono, confessino le loro infermità e diventino sani, come fa il medico». La testimonianza del Cacciaguerra è riportata in PREMOLI 1913, pp. 473-479.

rimandava a un'eresia cui era legato un problema di status, rinvia a un passato nel quale per le vie della città si vedevano gruppi di laici che nei comportamenti e negli abiti si atteggiavano a uomini e donne di Chiesa senza esserlo, senza appartenere a una «religione», senza avere una regola [...]. Valdesi e beghine, prima ancora che sovvertitori della ben regolata vita cittadina, erano sempre stati visti dagli inquisitori come ribelli alla gerarchia ecclesiastica e ai precetti della Chiesa in nome di una idea di perfezione che non riconosceva l'autorità se non fondata sulla santità e si sottraeva quindi al potere normativo dell'istituzione.<sup>83</sup>

Le due Congregazioni paoline subiscono a Milano nei loro primissimi anni di vita due processi, nel 1534 e nel 1536-7, risoltisi a favore dei religiosi. Nello stesso 1536 Paolo III emette un breve nel quale i due ordini sono definiti setta e *conventicola*.<sup>84</sup> Poco dopo, nel 1539, Antonio Maria Zaccaria muore, mentre un altro personaggio molto discusso, l'angelica Paola Antonia Negri,<sup>85</sup> prende il sopravvento tra i primi barnabiti, amplificando notevolmente i problemi del giovane Ordine, problemi che hanno il loro apice tra il 1551 e il 1552. Nel febbraio del 1551, infatti, la comunità barnabita viene espulsa dai territori veneziani nei quali si stava insediando, e viene denunciata all'Inquisizione. Segue, nel 1552, un processo, che vede coinvolti in prima persona i padri Gian Pietro Besozzi e Paolo Melso, che proprio in quel momento si trovavano a Roma.

83. BONORA 1998, pp. 192-193; ma cfr. anche PAGANO 1997, pp. 234-235.

84. «Pervenit ad aures nostras quod nuper Mediolani in tam pia et insigni civitate nonnulla conventicula quorundam nobilium utriusque sexus inventa sunt quendam sectam, quondam Baptiste de Crema nuncupatam, tenentes et actualiter observantes, in qua multe hereses ad Ecclesia damnate presertim Beghinarum et Pauperum de Lugduno nuncupate continentur. Itaque volentes hanc pravitatem a Sathana seminatam quam primum extingui antequam pullulet aut roboretur, nobis, de quorum doctrina, pietate etc., mandamus, ut coniunctim praedicantes, super huiusmodi recat, conventiculis et haeresibus diligenter inquirere et repertos culpabiles punire curetis» (cit. in PREMOLI 1913, p. 464).

85. Virginia Negri (che prenderà il nome di Paola Antonia una volta entrata nelle Angeliche), na-

sce a Castellanza nel 1508. Nel 1520 la famiglia si trasferisce a Milano, dove frequenta l'Oratorio della Divina Sapienza. Virginia frequenta assiduamente l'oratorio, affascinata dalla figura carismatica di Arcangela Panigarola. Successivamente, morta la Panigarola, conosce Battista da Crema e tramite lui lo Zaccaria e la contessa di Guastalla. Entrata nella nuovissima congregazione delle Angeliche, prese il nome di Paola Antonia. Definita «divina madre» dai primi barnabiti, esercitò su di loro un'influenza tanto potente quanto discutibile: «esercitava un'autorità quasi assoluta, giudicando persino dell'elezione del superiore generale», autorità che «gradualmente si estese ad ogni ambito della vita comune, dall'ammissione in Congregazione, alle regole del noviziato, alla professione religiosa, alle penitenze personali, alla scelta delle letture, alle correzioni fraterne e ad altro ancora» (SERGIO PAGANO, *Introduzione a CHIESA* 1993, p. 48).

*La svolta controriformistica (1552-1579)* Si tratta di una fase cruciale per la vita della Congregazione, che per poter continuare ad esistere doveva eliminare tutti gli aspetti eterodossi presenti nella loro esperienza religiosa.

Il processo ai barnabiti è un processo a Battista da Crema e alla Negri: «in un medesimo tempo l'Inquisizione romana colpiva energicamente la dottrina di fra' Battista e insieme l'esperienza religiosa delle Congregazioni paoline, imprimendo una svolta radicale nel futuro delle due istituzioni regolari, che l'imminente visita apostolica di mons. Leonardo De Marini avrebbe sanzionato». <sup>86</sup> Le due congregazioni «dall'imposto disciplinamento si videro costrette, sia pur gradualmente e non senza sofferenze, a prendere le distanze dall'indiscusso "maestro e padre" Battista da Crema "dannato de la santa madre Giesa"». <sup>87</sup> Così scrive Basilio Ferrari, fratello del barnabita Bartolomeo Ferrari, ai padri della Congregazione di san Barnaba dopo i fatti del 1552:

Tal vostra congregazione n'abbia da guadagnare e non perdere, per che del tutto si bandiranno gli abusi e fugiranno li pericoli tanto affectati da la bergamasca dottrina del frate Ioan Baptista, omo ostinatissimo e de la sua testa. E in loco subentrerà quel santo e sicuro vivere regolare che per voi s'è eletto e iurato e che per la santa Sede Apostolica datto ne la errectione de la congregatione a imitatione de le diverse altre congregazioni regolare introdotte da veri e non pretensi santi, li quali con il mezzo de li ieiuni e del molto patire hanno aperta la via di camminare a Cristo. <sup>88</sup>

Da questo momento in poi, insomma, Barnabiti e Angeliche procederanno nel «sancto e sicuro vivere regolare», lasciandosi indietro i primi anni di esistenza, caratterizzati da una libertà istituzionale e uno spiritualismo ai confini dell'ortodossia, ormai non più tollerabili nell'età post-tridentina. In questo passaggio saranno fondamentali uomini come il già citato Gian Pietro Besozzi, Alessandro Sauli, Carlo Bascapè, nonché l'imponente figura del cardinale Carlo Borromeo, che prese sotto la sua cura il giovane ordine, facendone uno dei più importanti strumenti della sua azione riformatrice.

Quale ruolo abbia avuto quest'ultimo, assieme al Bascapè, lo si può vedere nella questione fondamentale delle Costituzioni della Congregazione. Antonio Maria Zaccaria era morto lasciando delle Costituzioni provvisorie, che non erano state effettivamente approvate né dall'ordine stesso né dalla Santa Sede. È anche vero che in quegli anni la comunità non era così numerosa da necessitare di una regolamentazione così rigida. Ma la situazione cambia agli inizi

86. PAGANO 1997, p. 244.

87. *Ibidem* (cit. da una lettera di Giovanni Cristoforo Daverio a Ludovica Torelli del 3 agosto 1552).

88. Lettera di Basilio Ferrari, fratello del barnabita Bartolomeo Ferrari, ai padri di san Barnaba, cit. in PAGANO 1997, pp. 244-245.

degli anni '50 e così, in occasione della visita apostolica del '52 verranno redatte le prime Costituzioni ufficiali.<sup>89</sup>

Ma intanto la comunità nel corso degli anni successivi cresce, nuove case vengono fondate in varie città, e si avverte la necessità di avere delle Costituzioni adeguate alla nuova situazione (le Costituzioni del 1552 erano state elaborate per gestire una sola comunità, quella di Milano). Già dal 1566 si pensa ad un nuovo testo (o ad un ampliamento del precedente), ma il tempo passa e non se ne fa nulla. Viene chiamato in causa il padre Besozzi, ormai vecchio, il quale convince il cardinale Serbelloni, protettore della Congregazione, a incaricare il cugino Carlo Borromeo di seguire tutta la vicenda. Con l'intervento del Borromeo si arriva finalmente in tempi brevi all'elaborazione di un nuovo testo, che però l'arcivescovo milanese ritenne troppo lungo: «convinto che un testo costituzionale non dovesse indulgere a considerazioni spirituali né stemperarsi in prescrizioni minute, persuase i padri a farne un sunto, che badasse al sostanziale».<sup>90</sup> Della sintesi viene incaricato Carlo Bascapè, entrato da pochissimo nella Congregazione paolina, assistito dai più maturi padri Asinari e Besozzi. Le nuove costituzioni finalmente sono pronte il 5 novembre 1578; segue la presentazione al capitolo, l'invio alle varie comunità, e infine la promulgazione il 4 giugno 1579 e l'approvazione papale il 7 novembre dello stesso anno con la bolla *Cum sicut accepimus* di Gregorio XIII.

Nelle costituzioni del 1579 il programma dei Barnabiti è così sintetizzato: «rinuncia al mondo, consacrazione totale a Dio, zelo per la salvezza delle anime». Dopo la svolta controriformistica quella dei Barnabiti rimane un'esperienza religiosa intensa, radicale, ma non più potenzialmente eversiva. Di questa esperienza, come ora vedremo, Carlo Bascapè sarà un testimone esemplare.

#### 4. Carlo Bascapè

Carlo Bascapè è stato uno dei personaggi più significativi della Chiesa post-tridentina, per molteplici aspetti. Vari e importanti furono gli incarichi che svolse durante la sua vita: stretto collaboratore di Carlo Borromeo, preposito generale dei Chierici regolari di San Paolo, vescovo di Novara per ventidue anni. Non bisogna dimenticare, nel mezzo delle sue attività religiose, le sue fatiche come studioso e in particolare come storico, che hanno la loro espressione nota

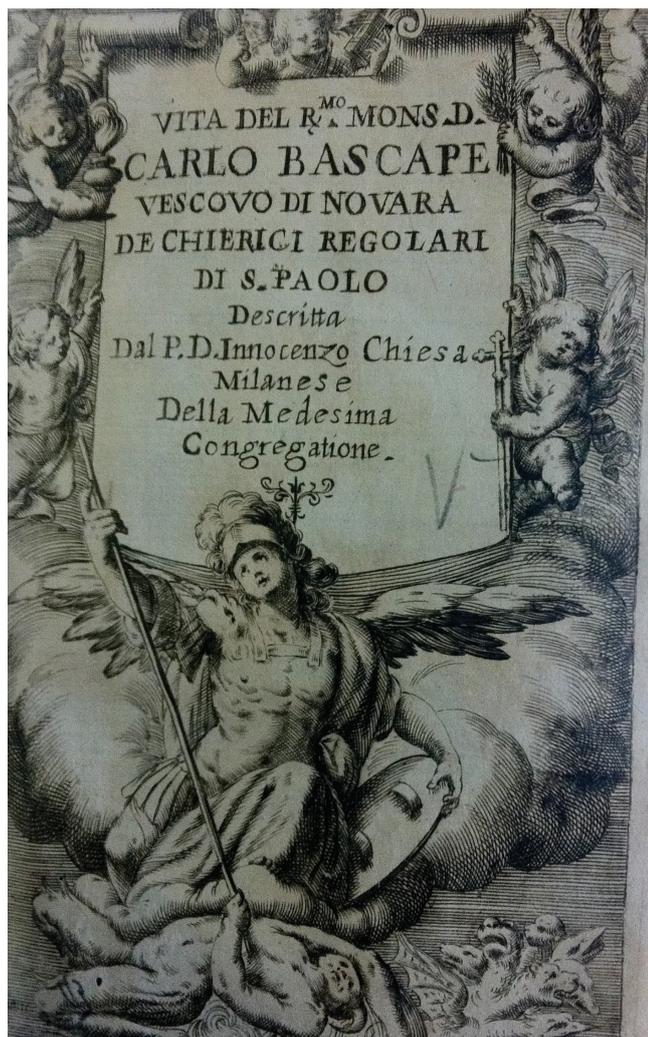
89. Della redazione delle Costituzioni «fu incaricato il p. Paolo Melso, [...]. Brevissimo nei suoi brevi capitoli, il denso testo era dotato di una reale completezza, con un afflato spirituale che trapelava da ogni parola. [...] Con soddisfazione il padre Be-

sozzi poté dire in capitolo, il 20 giugno 1553, che per avere una vita religiosa perfetta bastava "seguire le costituzioni stabilite, e che gli pare che non si richiederà altro"» (CAGNI 1993, p. 139).

90. Ivi, p. 141.

e compiuta nella monumentale biografia di Carlo Borromeo, ancora oggi strumento insostituibile di ricerca. Coerentemente con i modelli e l'educazione ricevuta, le caratteristiche del Bascapè potrebbero essere sintetizzabili in una spiritualità assai rigorosa e in una grande passione per la *cura animarum*, che si tratti dei novizi della sua Congregazione o dei fedeli della sua diocesi.

*La vita* Giovanni Francesco Bascapè nasce il 25 ottobre del 1550 a Melegnano. A diciotto anni va a studiare legge a Pavia. Negli anni universitari frequenta il Collegio barnabítico di Santa Maria in Caneva Nuova di Pavia; si tratta di un'importante esperienza, che viene così ricordata dal suo biografo e discepolo Innocenzo Chiesa:<sup>91</sup>



CHIESA 1636, Frontespizio.

91. La vicenda biografica di Innocenzo Chiesa (1567-1637), al secolo Paolo, ha molti tratti di somiglianza con quella del Bascapè. Nasce a Milano nel 1567 e, «rimasto orfano di entrambi i genitori in tenera età, fu assistito da san Carlo Borromeo [...], che dopo averne curata la prima educazione a Milano, lo avviò per gli studi universitari a Pavia» (SERGIO PAGANO, *Introduzione* a CHIESA 1993, p. 37). Anche lui negli anni universitari vivrà una profonda crisi esistenziale, frequenterà il collegio barnabítico di Santa Maria in Canepanova e troverà infine un approdo nella congregazione dei Chierici regolari di San Paolo, proprio negli anni in cui era preposito generale il Bascapè, il quale scrive di lui in una lettera: «Qui abbiamo da vintisette novizi, e per gratia

di Dio ci è del buono. Quel Chiesa mi par gran soggetto. Domenica gli diedi l'abito con quattro altri, e fece un bonissimo ragionamento» (lettera di Carlo Bascapè al preposto di Roma del 19 maggio 1592, RLB, vol. VII, n. 16, p. 17). Nel 1599 viene inviato a Novara, dove il Bascapè era vescovo da ormai sei anni, per fondare un collegio barnabítico in quella città e vi rimarrà fino al 1608: «é in questo periodo novarese del Chiesa che si consolida la sua conoscenza del Bascapè, al quale egli presta aiuto in più occasioni [...]. A lui il Bascapè si rivolge per la predicazione, per l'insegnamento ai suoi chierici e per gli altri affari diocesani» (SERGIO PAGANO, *Introduzione* a CHIESA 1993, pp. 39-30). Morì a Milano il 16 ottobre 1637.

In tutto il corso dello studio gli furono particolarmente di molto giovamento i Padri della Congregazione nostra, i quali, avendo ottenuta alcuni anni prima la chiesa di Santa Maria Incoronata, quivi con molto spirito esercitavano i talenti della grazia che il Signore compartiva a quella ancor novella e crescente religione. Erano [...] di grande esempio e aiuto a tutta la città, per la chiesa tenuta con esquisita politezza e decenza, per gli divini ufici recitati con molta pietà e divozione, per gli sacrosanti misteri delle messe celebrati con affetto e spirito di vera divozione, per la continua e diligente amministrazione de' santissimi sacramenti della confessione e comunione. Si frequentavano lezioni ed esercizi della parola di Dio quasi tutto l'anno, ma con particolare apparecchio i giorni di carnevale e i venerdì di quaresima. Erano di grande incitamento alla pietà il predicare nelle piazze e le dottrine cristiane da essi instituite e mantenute per ogni sorte di persone, e specialmente di poverelli e facchini, e le divotissime processioni del vener santo, con rappresentazioni al vivo della passione di Giesù Cristo, aggiunte le meditazioni ed esortazioni che si davano a' capi delle strade, e anche il disturbare con fervore e santo ardimento i giuochi di carte o dadi ovunque occorreva di trovarli. Facevansi in casa varie congregazioni spirituali di secolari, non pure di giovani, ma anche di persone mature, ove si sentivano ordinariamente spiritualissimi ragionamenti, ed esercitavansi in opere di pietà, in visitare ospedali, e prendere non pure segrete, ma anche alle volte pubbliche mortificazioni. Per tutte le quali aziioni vedevansi notabili mutazioni e opere dell'Altissimo, guadagnandosi al servizio di Dio molte persone di qualità, oltre le accademie e le dotte e spirituali rappresentazioni che si facevano, e lo studio ancora de' nostri quivi stabilito, col corso della filosofia e teologia. Queste e altre opere di que' Padri molto all'animo erano di Carlo, per se stesso ben disposto ad ogni virtuosa operazione.<sup>92</sup>

Dopo la laurea, conseguita nel 1574, chiede di entrare nel Collegio dei Giureconsulti di Milano, ma, come scrive ancora Chiesa,

La prima richiesta di una biografia di Carlo Bascapè è del 1620, ma solo nel 1623 fu affidato quest'incarico a Innocenzo Chiesa, certamente la persona più indicata per quell'impresa. Il lavoro del Chiesa si basa, oltre che su ricordi personali, soprattutto su fonti documentarie (in particolare le lettere). Il modello di riferimento è naturalmente la *Vita* di san Carlo Borromeo scritta dal Bascapè: «così come aveva fatto il Bascapè, anche il Chiesa legge gli avvenimenti della vita del 'suo' vescovo sullo sfondo

di quella riforma della Chiesa di stampo prettamente borromaico che personalmente condivideva e nel cui clima ancora si muoveva» (ivi, p. 72). Inoltre il biografo bascapeiano istituisce un continuo parallelismo tra i due Carlo, fissando in questo sulla carta quel fecondo rapporto di figliolanza spirituale e amicizia tra il vescovo di Novara e l'arcivescovo di Milano.

92. CHIESA 1636, pp. 14-16.

incominciò Iddio ad aprirli gli occhi, e fargli veder per un cotal poco di barlume, e quasi come da lontano, la vanità de' pensieri de gli uomini, e la vita secolare essere in ogni parte piena di tracolli e come un giuoco di fortuna, una scena di pazzi, un continuo pericolo, un piacere travaglioso, una mare pieno di malcontenti, un camminare alla cieca e un lungo servire a guisa di schiavi, non con alla mercede di pentirsi alla fine senza giovamento.<sup>93</sup>

Segue un periodo di travaglio e incertezze, che si risolve, dopo essersi confidato con il barnabita Paolo Maria Omodei,<sup>94</sup> con la decisione di «offerirsi a san Carlo, e da lui prender l'abito clericale, e nell'arbitrio di lui in tutto e per tutto rimettersi, fermamente persuadendosi, sotto cotal guida e protezione non dover poter fallire la via della salute».<sup>95</sup> Nel 1575, nella chiesa di San Barnaba, il Bascapè riceve gli ordini minori e viene nominato canonico del Duomo dall'arcivescovo di Milano, che lo utilizza subito come suo collaboratore. L'anno successivo viene ordinato sacerdote. La decisione di entrare tra i Barnabiti avviene nella quaresima del 1578, quando si ritira in meditazione a San Barnaba:<sup>96</sup>

Quivi, dunque, si ristrinse a ripensar di proposito all'ultimo fine dell'uomo, e quanti da quello inavvedutamente con gravissimo pregiudicio dell'anime loro deviano; e la brevità e miseria di questa vita, e qualmente vorrebbe egli in fine aver adoperato per la salvezza sua. E vedendo e quasi toccando con mano il bene e la felicità dello stato religioso, tanto per questa quanto per la eterna vita, conferito ogni suo pensiero con il padre Omodei, e da lui in molti modi aiutato, e insieme

93. Ivi, pp. 22-23.

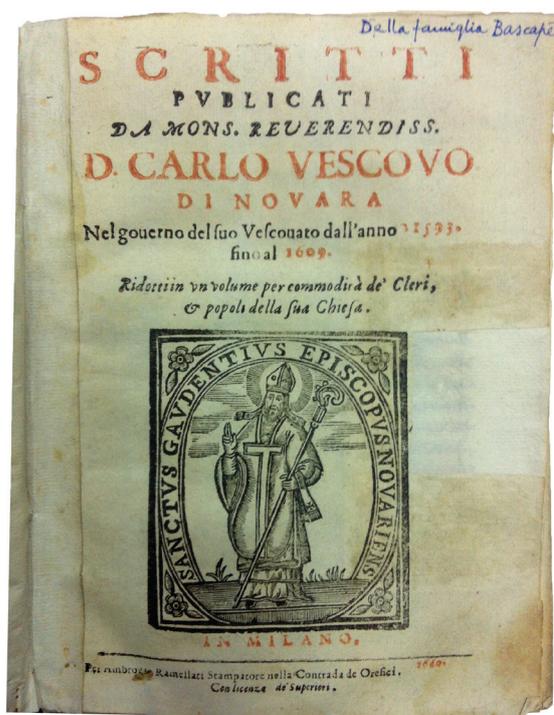
94. «Non trovando riposo a' suoi pensieri, e, a guisa di Samuello, non conoscendo ancora per pratica il Signore, avendosi egli già preso per padre spirituale don Paolo Maria Omodei della congregazione nostra in San Barnaba, uomo di molta prudenza e pietà e di graziose maniere, a lui fece ricorso [...]. E il buon padre, che bene intese il tratto di Dio, cominciogli a dire molte cose della vanità del secolo, della brevità e miserie e inganni di questa vita, delle continue occasioni e pericoli di peccare e di perdersi, del disprezzo del mondo e di se medesimo, della felicità di chi, da doverlo rinunziando alle cose mondane, tutto si dà al servizio di Dio. Aggiungeva, il padre, il nostro fine essere la gloria eterna, la presente vita essere come un breve pellegrinaggio, nel quale ogni

nostra cura si ha a porre come possiamo schifare i peccati, che sono i precipizi dell'inferno, e nel resto attendere a camminare diritto al cielo, ove è la patria nostra. I piaceri, le ricchezze, i gradi, le dignità di questo mondo essere cose vane, vili, basse, caduche e transitorie, e grandi impedimenti alla nostra felicità, la quale in cercar e posseder Iddio solamente si ritrova» (ivi, pp. 24-25).

95. Ivi, p. 28.

96. Scrive a Carlo Borromeo: «Poiché Vostra Signoria illustrissima si fu ritirata a Carignano a' giorni passati, in solitudine per raccogliere e riconoscere meglio se stessa, io ancora, imitandola, feci il medesimo a S. Barnaba» (lettera del 17 marzo 1578, cit. in CHIESA 1993, p. 126).

dalla conversazione di due altri buoni padri, il padre don Daniello Drisaldi e il padre don Giovanni Bellarini, uomini di lettere e di prudenza e di spirito, si disponeva di voler al tutto seguire il divin tratto.<sup>97</sup>



BASCAPÈ 1609, seconda edizione (1660), conservata in ASBM.

la redazione delle Costituzioni per le Angeliche,<sup>101</sup> un pellegrinaggio nel 1582 con il Borromeo per vedere la Sindone<sup>102</sup> e, ovviamente, la morte di quest'ultimo e la nomina a suo successore di Gaspare Visconti, al quale il Bascapè offre subito il suo aiuto. Nel 1584 è proposto del collegio di San Barnaba, mentre nel 1586 viene eletto preposito generale dell'intera Congregazione, rimanendo in questa carica (rieletto due volte) fino al 1593, anno in cui viene nominato vescovo

97. CHIESA 1936, p. 50.

98. Così riferisce Innocenzo Chiesa l'episodio: «venne egli [Carlo Borromeo] a San Barnaba e parlò a lungo con Carlo, e intesa la sua ferma volontà, giudicò bene non impedirlo, e rivolto a padri: "Voi" – disse – me l'avete dato, io il vi ritorno, ma con questo, che a' bisogni me n'abbiate a far parte"» (ivi, p. 57).

99. Chiesa ci informa, tra le altre cose, delle sue letture predilette: «i libri allora più da lui usati, ne' quali molto studio metteva, erano le *Collazioni* di

Preso dunque la decisione di entrare nell'Ordine barnabite, lo comunica al suo arcivescovo che, a malincuore, è costretto ad accettare la decisione di staccarsi dal suo miglior collaboratore – almeno parzialmente, visto che il Borromeo si servirà del Bascapè anche dopo il suo ingresso a San Barnaba.<sup>98</sup> Comincia dunque il noviziato per il Bascapè,<sup>99</sup> che da allora in poi cambierà il suo nome da Giovanni Francesco a Carlo, «in memoria di un tanto pastore, protettore e padre, quale egli verso di se teneva il santo cardinale». Nel corso del noviziato, come già ricordato, si occupa di sistemare in modo definitivo le Costituzioni della sua Congregazione. Tra gli eventi più importanti durante gli anni di attività presso i Barnabiti occorre ricordare la missione in Spagna per conto di san Carlo,<sup>100</sup>

Giovan Cassiano e le opere di Tomaso di Chempi, i quali poi tutto il tempo di sua vita ebbe famigliari», (ivi, p. 63).

100. Cfr. ivi, pp. 95-108.

101. Cfr. CAGNI 1993.

102. La visione della Sindone fu per Carlo Bascapè un'esperienza eccezionale, di cui abbiamo testimonianza attraverso una lunga lettera dello stesso religioso indirizzata a «a' dilettissimi fratelli del collegio di s. Maria di Monza» (per il contenuto della lettera cfr. *infra*, cap. 4).

di Novara. «La diocesi novarese divenne il campo in cui Bascapè applicò l'esperienza acquisita precedentemente come collaboratore di san Carlo, come superiore di una congregazione, ma anche come umanista ed esperto di diritto». <sup>103</sup> Nei 22 anni in cui guidò la diocesi novarese, infatti, Carlo Bascapè, cercò in tutti i modi di far germogliare anche in quella provincia ecclesiastica periferica quella riforma della Chiesa che aveva contrassegnato la sua epoca e la sua vita. <sup>104</sup> Sulla sede episcopale novarese resterà fino al 1615, anno della sua morte.

«*Fare degli uomini che siano di servizio e gloria al Signore*» Carlo Bascapè ci ha lasciato un immenso epistolario. <sup>105</sup> Dopo aver tracciato un breve quadro della sua vita, non sarà inutile dare uno sguardo tra le pagine delle sue lettere, per cercare di trovare, attraverso le sue parole, la chiave di lettura del suo operato, la prospettiva che ha unificato tutta la sua vita.

103. TUNIZ 1993, p. 109.

104. Appare quasi superfluo, a questo punto, enumerare le modalità con cui il Bascapè operò: visite pastorali per conoscere la diocesi, formazione del clero (riorganizzazione dei vecchi seminari e istituzione di nuovi), sinodi diocesani (nel 1594, 1598, 1615), creazione di una congregazione simile agli Oblati di sant'Ambrogio che dipendeva direttamente da lui (gli Oblati di san Gaudenzio); in generale uno «stretto controllo di tutta la vita ecclesiastica, religiosa e liturgica, per la quale valse in primo luogo la regola della dignità e del decoro» (TUNIZ 1993, p. 110); istruzione del popolo con l'introduzione delle scuole della dottrina cristiana; regolamentazione del culto, in particolare delle processioni; particolare attenzione ai sacri monti di Orta e di Varallo Sesia. Fece anche pubblicare, su imitazione degli *Acta Ecclesiae mediolanensis*, tutti gli scritti da lui pubblicati durante il suo episcopato novarese (cfr. BASCAPÈ 1609).

Inevitabilmente ci furono delle opposizioni al suo operato, sia da parte del clero che del potere politico (al quale richiese il «ripristino di alcune funzioni episcopali in campo civile che da tempo non venivano più esercitate, ma che non per questo avevano perso validità. [...] norme sull'osservanza del digiuno, il rispetto del riposo festivo, la repressione di spettacoli ritenuti sconvenienti, comminando ammende anche ai laici», TUNIZ 1993, p. 111). I rapporti con il potere politico furono comunque meno

accesi di quelli che ebbe il Borromeo con gli spagnoli, sia probabilmente per una capacità diplomatica che mancava al santo arcivescovo di Milano, sia per una sua «concezione relativamente moderna per i tempi, nel senso che né a Novara né a Milano rivendicò mai – come invece era avvenuto subito dopo il concilio di Trento – una sovranità di tipo medievale, ma riconobbe l'autonomia dello stato, pur pretendendone la collaborazione per l'opera di riforma religiosa ed etica: lo stato, insomma, doveva contribuire a salvare le anime, convinto com'era il Bascapè dell'intima solidarietà del destino della Chiesa e dello stato, secondo una logica – per noi oggi difficile – ma coerente al regime di cristianità allora vigente» (ivi, p. 112).

105. Il corpus principale dell'epistolario di Carlo Bascapè consiste in due registri manoscritti di lettere: il primo, in 7 volumi (dei quali il terzo è mancante), comprende 3.036 lettere inviate quando era preposito generale della Congregazione (1586-1593) ed è conservato in ASBM; il secondo, in 26 volumi, comprende 13.631 lettere inviate durante l'episcopato a Novara (1593-1615) ed è conservato in ASBR. Di entrambi i registri è stata effettuata una trascrizione diplomatica dattiloscritta negli anni 1950-60, che si conserva in ASBM. Per ulteriori approfondimenti sull'epistolario (e sull'intera bibliografia del Bascapè) si rimanda a PAGANO 1993. Per questo lavoro sono state consultate solamente le lettere relative agli anni 1586-1593, nella trascrizione dattiloscritta.

Nelle migliaia di lettere del Bascapè, un tema continuamente riproposto è la riflessione sulla rinuncia alle cose del mondo, che non possono dare la felicità all'uomo, segno di un forte legame con la tradizione ascetica dei suoi maestri. La consapevolezza della vanità del mondo viene ricordata dal barnabita non solamente ai suoi confratelli, ma anche a coloro che vivono nel mondo. Così scrive alla marchesa di Caravaggio, Faustina Sforza:

Oh figliuola, come io conosco ogni dì meglio che la felicità che potiamo avere in questa vita consiste in essere lungi dalle cose umane e, liberi da' lacci innumerabili di che questo mondo è pieno, godersi le divine consolazioni.<sup>106</sup>

Mentre queste sono le parole che rivolge al marchese Guido Cusano:

Dirò bene queste due parole a V. S.: che questi sono tempi da fare risoluzioni degne della generosità sua, ché vedendo noi il figliuolo di Dio avere fatto un tanto eccesso d'amore verso di noi – come fu di venire a prendere carne umana, e conversare fra noi, e patire tante miserie per distaccarci da questo mondo – noi abbiamo il cuore di sasso a non secondare la sua tanta carità ed essequire quello che ci ha predicato e mostrato, e finalmente cooperato alla nostra salute medesima. Signor mio, tutte le cose di questo mondo vagliono un niente, e le cose di vita eterna vagliono in infinito. Perciò, chi vuol essere savio dee attendere a queste e le altre trattarle per quello che sono e valersene solo per l'acquisto del cielo; le cose di questa vita sono talmente intricate, che chi le vuole disciogliere commodamente, non finisce mai; sì che bisogna più tosto venire al taglio.<sup>107</sup>

La scelta radicale di abbandonare tutto è di pochi, ma questi pochi devono essere di esempio per tutti. Per questo il Bascapè riteneva fondamentale vagliare con la massima attenzione la vocazione degli aspiranti religiosi, e, successivamente, la loro educazione come novizi; su questi argomenti ritorna frequentemente nelle lettere. Innanzitutto c'è l'attenzione affinché la scelta di entrare nell'Ordine sia totalmente libera, perché «è molto meglio senza alcun paragone che in poco numero si serva a Dio, che in grande si disonori».<sup>108</sup> Una volta che un ragazzo comincia

106. Lettera di Carlo Bascapè a Faustina Sforza marchesa di Caravaggio del 20 agosto 1586, RLB, vol. I, n. 80, pp. 111-112.

107. Lettera di Carlo Bascapè al marchese Guido Cusano del 19 dicembre 1586, RLB, vol. I, n. 243, pp. 339-340. Il marchese Guido Cusano, fratello del cardinale Agostino Cusano, era uno dei più devoti frequentatori del collegio di San Barnaba e poi di

Sant'Alessandro; ebbe, come si vedrà, un ruolo non secondario nella processione del Venerdì santo (cfr. *infra*, cap. IV).

108. Lettera di Carlo Bascapè «a tutti i padri e fratelli della Congregazione» del 22 ottobre 1586, ASBM, Cartella gialla V, fascicolo V. Così scrive, ad esempio, riguardo un giovane che decide di non proseguire il noviziato: «Circa a quel giovinetto, il quale

il noviziato, bisogna poi saggiare che sia veramente adatto per questa strada, in caso contrario «lo manderemo via; e generalmente, quando vi pare qualcuno non buono per noi, scrivetemi senz'altro di dimissione».<sup>109</sup>

Molto interessanti mi sembrano poi altre due lettere, nelle quali richiama i religiosi preposti all'educazione e al controllo dei novizi con osservazioni da attento psicologo ed educatore. Nella prima raccomanda a un padre di non essere oppressivo, ma di «inclinare alla ilarità santa» (concetto che compare più volte nelle lettere):

Per sollevare il P. Don Giovanni Antonio tanto aggravato e tanto debole, come sape-  
te, non ho per questo mezzo anno saputo, o potuto trovare altro modo, che di fare  
che pigliaste voi la cura de' giovani, [...] Vi raccomando adunque con tutto il cuore  
i giovani, perché con l'aiuto del Signore, e col mezzo dell'orazione, e con l'indriz-  
zo de' buoni libri e de' buoni consigli, gli potiate mantenere divoti e resignati nel  
Signore e nel obediencia, e anco sani e allegri. Sarà bene che vediate in questo prin-  
cipio una volta diligentemente le regole del loro governo, conferendole col P. Don  
Giovanni Antonio, e con quella confidenza che ho nella vostra bontà vi ricordo che  
altre volte pareva che la vostra mano co' giovani avesse un poco dell'oppressivo e del  
malanconico; e perciò dovete inclinare alla ilarità santa. Con questo fine vi priego  
dal Signore ogni aiuto e grazia.<sup>110</sup>

Nella seconda veniamo a sapere che un gruppo di novizi, dopo un periodo di grande entu-  
siasmo, hanno «mutato volontà». Secondo il Bascapè il motivo potrebbe consistere nel fatto che  
sono stati sollecitati principalmente «per via di affetto», nel sentimento, e non nell'intelletto:  
agendo in questo modo i giovani, spento l'entusiasmo iniziale, non avevano ragioni sufficienti  
per andare avanti, e hanno abbandonato:

è tentato di partirsene dal noviziato, se vuol andare, V. R. gli dia commodità di potersene andare, non lasciando per questo de usargli ogni sorte di amore-  
volezza e carezze, e significandoli che quello che si è fatto con essortazioni acciò restasse, non si è fatto per altro che per suo bene, acciò poi non venisse a dolerse che non fosse stato avisato, e fatto capace della verità, e disinganato dalla sua tentazione» (let-  
tera di Carlo Bascapè al P. Preposito di Monza [Placido Galli] del 12 settembre 1589, RLB, vol. IV, n. 170, p. 189). Vari sono poi i casi in cui il Bascapè non accetta dei ragazzi in Congregazione in quanto non adatti o non seriamente motivati, opponendosi

alla volontà dei genitori che premono invece perché il figlio diventi barnabita. Come anche capita l'op-  
posto: la vocazione del ragazzo è seria, sincera, e i genitori, o i parenti, si oppongono; in questi casi la situazione è più complessa, ma si vede come il Bascapè faccia sempre di tutto per tutelare la libertà del ragazzo.

109. Lettera al P. Preposito di Monza [Ludovico Merlini] del 19 giugno 1592, RLB, vol. VII, n. 67, p. 67.

110. Lettera di Carlo Bascapè al P. Don Cipriano Croce del 7 ottobre 1587, ASBM, RLB, vol. II, n. 122, pp. 147-148.

Io so che V. R. per la virtù e carità sua sarà restata contristata del caso di questi novizi, in quali non ostante così lunga prova de buoni e santi essercizi, hanno così leggiermente in questo anno mutato volontà, e hanno dato indietro; però non ha da lasciare di adoperarsi in guadagnare le anime per ciò; è bene certo che mi sento mosso ad avvertirla, se forse V. R. nel modo che usa piegasse troppo a movergli per via di affetto, come di amore, timore, e simili; onde nascesse che, acquetandosi quel moto, la volontà si raffreddasse; il che non avviene quando si procura principalmente di istruere l'intelletto, e farlo capace del meglio: e che si generano le deliberazioni, ovvero si confermano almeno, quando l'animo è nel suo stato quieto; e che continuano, per dir così, a sangue freddo; che nel vero tali mi pare che per l'ordinario abbiano ad essere le risoluzioni importanti, si come è questa della religione; e tanto più si ha s'aver circospezione in giovanetti, i quali per la tenerezza dell'età non fanno deliberazioni sode, come gli adulti: e a' quali lo stato della soggezione che hanno a' padri, e maestri suoi, molte volte fa loro parere che ogni altro stato sia migliore: e quasi pensandosi di servire puramente a Dio, si lasciano andare dietro al proprio senso.<sup>111</sup>

Insomma, chi sceglie la vita religiosa, deve essere pienamente consapevole della vocazione che sceglie, la quale impone di

annegar se stesso e di seguir Cristo con la sua croce su le spalle e così di servirlo in tutto quello che richiedono le regole nostre e la Santa Obedientia, senza voler andare dietro a' propri sentimenti, per mezzo de' quali si vede che il demonio tira le anime religiose fuori del camin dritto, essendo impossibile che chi si dà veramente alla perfetta obediencia per Giesù Cristo sia ingannato.<sup>112</sup>

La tiepidezza (contro la quale già si batteva Antonio Maria Zaccaria) non è ammessa e tanto meno è possibile abbracciare parzialmente la croce di Cristo.<sup>113</sup>

111. Lettera di Carlo Bascapè al P. Don Maurizio, Pavia, del 9 dicembre 1589, RLB, vol. II, n. 336, pp. 360-361. Si tratta di Maurizio Belloni, preposito del Collegio di Pavia dal 1584 al 1592.

112. Lettera di Carlo Bascapè «a tutti i padri e fratelli della Congregazione» del 22 ottobre 1586, asbm, Cartella gialla v, fascicolo v.

113. «Ripigliando noi tutti in questo tempo le osservanze nostre, doppo il fine delle vacanze, m'è parso d'aggiungere due parole di avviso a quei motivi che ciascuno, sì come io spero, da se stesso avrà

in questo; pregandovi tutti a volerlo fare da doverlo, poi che vediamo continovamente gran pericolo che la Congregazione non si rilasci notabilmente per la tiepidezza di molti che si allontanano dalla vera virtù e dalla mortificazione, quasi che ne' principi della sua conversione e de' suoi essercizi religiosi imparassero la dottrina del negar se stessi e di prendere la croce del Signore sopra di se solamente a tempo e come per cerimonia» (lettera di Carlo Bascapè a tutti i Collegi della Congregazione del 13 Novembre 1591, RLB, vol. VI, n. 345, p. 308).

Infine, ecco lo stralcio di una lettera che mi sembra particolarmente significativa. È un momento di quiete, senza particolari preoccupazioni, ma forse proprio questa tranquillità permette al Bascapè di riflettere serenamente sulla vocazione di tutta una vita:

Se bene io non ho cosa particolare da scrivere a V. S. R. ma per questo solo tuttavia debbo scriverle, acciò che intenda il nostro buono stato, e che le cose nostre, per grazia del Signore, vanno caminando bene, secondo le miserie di questa umanità. Si va formando ciò che resta al compito stabilimento della nostra disciplina: s'attende a fare de gli uomini che possano essere di servizio e gloria al Signore.<sup>114</sup>

Parole che riecheggiano quelle scritte dallo stesso Bascapè a tutta la congregazione all'inizio del suo mandato come preposito generale:

Non abbiamo a cercar qui solo, come sapete, l'onore e la reputazione della Congregazione nostra, la quale fiorisca d'uomini di valore e atti a grandi opere, o che riluca di case e ornamenti ancorché sacri; molto meno alcuno ha da moversi per riputazione o comodo proprio, ma drittamente abbiamo a mirare l'onore di Dio e quel che torna meglio al suo santo servizio, smenticandoci di noi stessi e lasciando ogni fine umano, troppo indegno per chi dee far professione di vivere solamente a Cristo.<sup>115</sup>

Si può identificare in questo «vivere solamente a Cristo» la cifra più profonda della vita di Carlo Bascapè. L'approdo a Cristo, vissuto come significato totalizzante dell'esistenza, è stata la risposta alle sue inquietudini esistenziali, come a quelle di tutti gli altri personaggi che in maniera più o meno approfondita ho delineato in questo capitolo. Ma non solo: le parole del Bascapè, in fondo, non sono altro che un diverso modo per descrivere l'idea di riforma di cui si è accennato all'inizio del capitolo: tornare alla *forma primitivae Ecclesiae* coincide con il tornare alla *forma Christi*.<sup>116</sup>

114. Lettera di Carlo Bascapè ad Alessandro Saulo, vescovo di Aleria, del 3 luglio 1587, RLB, vol. II, n. 39, p. 45.

115. Lettera di Carlo Bascapè «a tutti i padri e fratelli della Congregazione» del 22 ottobre 1586, ASBM, Cartella gialla V, fascicolo V.

116. «La Chiesa [...] ha bisogno in maniera costitutiva di porsi nel mondo con la forma impressa a lei dalla rivelazione; ciò significa con la stessa *forma Christi*» (RINO FISICHELLA, *La via della verità. Il mistero dell'uomo nel mistero di Cristo*, Milano, Paoline, 2003, p. 61).

Ecco allora che la memoria di Cristo, in particolare della sua passione e morte, diventa una necessità vitale. Avrò modo di spiegare più dettagliatamente le modalità secondo cui si attua questa memoria; per ora è sufficiente sottolineare come, secondo strategie pastorali ampiamente diffuse nel Cinquecento e oltre, la comunicazione al popolo dei principali misteri della fede avveniva attraverso forme sempre più spettacolari e coinvolgenti (si pensi, per fare solo un esempio, alla spettacolarità a cui poteva giungere una festività come quella del *Corpus Domini*). Rientra pienamente in questa prospettiva il grande dispiegamento di mezzi messo in atto da Carlo Bascapè per il Venerdì santo: far rivivere attraverso una solenne processione con misteri la passione e morte di Cristo era uno dei modi più efficaci e aderenti alla religiosità dell'epoca che si potessero trovare per invitare tutto il popolo di Milano a convertirsi e «vivere solamente a Cristo».

## II.

### «RISVEGLIARE AFFETTI DEVOTI ET SANTI»

#### 1. Orazione e meditazione

Avventurandosi nelle tortuose strade del passato non è raro trovare delle chiavi di lettura che, nascoste tra le righe della storia, possono introdurre alla comprensione di un'intera epoca quanto e forse più delle grandi scene che sono sotto gli occhi di tutti. Nelle mie ricerche una di queste chiavi era nascosta tra le centinaia e centinaia di pagine che compongono gli *Acta Ecclesiae Mediolanensis*,<sup>1</sup> in una frase che nella sua essenzialità vale quanto decine e decine di trattati: «Clericorum arma sunt orationes et lacrymae».<sup>2</sup>

Miscelate e spesso indissolubili le une dalle altre, preghiere e lacrime hanno da sempre intarsiato la storia del cristianesimo,<sup>3</sup> al punto che imbattersi in una frase come quella degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* significa leggere sinteticamente la temperatura di un'epoca e allo stesso tempo la ricapitolazione di una mentalità che si è fatta tradizione nei secoli.

1. Stampati per la prima volta nel 1582, gli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* raccolgono tutti i documenti legislativi e pastorali promulgati da Carlo Borromeo durante il suo episcopato ambrosiano. Postisi subito come modello per tutto il mondo cattolico post-tridentino, gli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* ebbero immediatamente una grande diffusione sia in Italia che all'estero. L'edizione completa di tutti i documenti è quella fatta stampare dal cardinale Federico Borromeo nel 1599, più volte edita nel corso dei secoli.

2. AEM, ed. Ratti, col. 72 (*Primo Concilio Provinciale, De armis, ludis, spectaculis, et ejusmodi a Clerico vitandis*).

3. Ecco alcuni esempi: «veraciter namque orare est amarus in compunctione gemitus, et non composita verba resonare» (GREGORIO MAGNO, *Moralium libri*, PL, 76, col. 701); «Oratio, si ipsius naturam seu qualitatem specte, est familiaris conversatio et conjunctio hominis cum Deo; si autem cum seu efficaciam, mundi conservatio, Dei reconciliatio, mater lacrymarum et iterum filia» (GIOVANNI CLIMACO, *Scala Paradisi*, PG, 88, coll. 1129-1130); «Dolor et lacrymae orationes fiebant», ANSELMO, *Epistolae*, PL, 158, col. 1149 (*Joannis Picardi notae*).

Con le preghiere e con le lacrime si può dire che vengano prese in considerazione tutte le principali facoltà dell'uomo: il suo intelletto – *orationes*<sup>4</sup> – e la sua parte affettiva – *lacrymae*. Muovendo, dunque, le corde dell'intelletto e dell'affettività, preghiere e lacrime hanno sempre avuto il compito di risvegliare la volontà dell'uomo nell'aderire a Dio nella sua interezza ovvero, detto in un altro modo, di eccitare la sua devozione.

*La devozione* Sarà necessario, allora, chiarire subito il significato esatto di questo termine, tanto abusato quanto vago. Andiamo a vedere le osservazioni fatte a questo proposito da un'autorità del cattolicesimo post-tridentino, Luis de Granada.<sup>5</sup> In un breve trattato dedicato all'orazione vocale il domenicano spagnolo elenca i quattro aiuti che l'orazione

4. L'appartenenza della preghiera alla sfera dell'intelletto è così spiegata da san Tommaso d'Aquino: «S. Isidoro afferma, che “pregare equivale a parlare”. Ma la parola, o dizione, appartiene all'intelletto. Dunque la preghiera non è un atto della potenza appetitiva, ma di quella intellettuale. [...] Secondo le parole di Cassiodoro, “oratio è come dire oris ratio”, cioè ragione della bocca. [...] La ragione [...] in due modi può essere causa delle cose. Primo, determinando una necessità: e in tal modo la ragione comanda, precisamente con il comando, non solo alle potenze inferiori e alle membra del corpo, ma anche ai sottoposti. Secondo, inducendo e quasi predisponendo: quando, cioè, la ragione chiede che si faccia qualche cosa a coloro che non le sono soggetti, siano essi uguali o superiori. Ma tutte e due queste cose, cioè comandare e domandare, implicano una certa coordinazione: in quanto un uomo predisporre che una cosa va fatta mediante un'altra. E quindi appartengono alla ragione, cui spetta il compito di ordinare; ed ecco perché il Filosofo ha scritto, che “la ragione porta alle azioni migliori sotto forma di preghiera”. Ebbene, noi ora parliamo della preghiera in questo senso, in quanto essa indica una richiesta e una domanda, cioè secondo la definizione di S. Agostino, per il quale “la preghiera è una domanda”; o del Damasceno, per il quale “la preghiera è la richiesta fatta a Dio di cose oneste”. Perciò è evidente che la preghiera di cui parliamo è un atto della ragione» (*Summa Theologiae*, II.II, q. 83).

5. Le opere di Luis de Sarria, più noto come Luis de Granada (1505-1588), ebbero una diffusione straordinaria sia durante la sua vita sia dopo la mor-

te, attestando il religioso spagnolo come uno dei più autorevoli scrittori cattolici dell'età post-tridentina. Autore amatissimo, tra gli altri, da Gabriele Paleotti e da Carlo Borromeo. Quest'ultimo ne consiglia vivamente la lettura delle opere; leggiamo ad esempio nelle *Avvertenze [...] ai confessori*: «Faccino comprare a quelli che sanno leggere e hanno il modo alcuni libri spirituali e devoti, quali leggano o facciano leggere insieme con la sua famiglia la sera, massime li giorni delle feste. E a questo effetto sono buone le vite de' Santi Padri, il Gersono dell'*Imitazione di Cristo*, l'opere di fra Luigi di Granata, gli *Essercizi della vita spirituale* e il *Rosario* di don Gaspare Loarte, la *Prattica dell'orazione mentale* del p. f. Mattia capuccino, e altri simili» (AEM, ed. Ratti, col. 1893). Anche il Bascapè leggeva e consigliava spesso la lettura delle opere del frate domenicano. Durante la sua missione diplomatica in Spagna del 1580 ebbe modo inoltre di entrare in contatto diretto con lui: «Prese [...] grande amistà per lettere col padre fra Luigi di Granata, il quale allora dimorava in Lisbona, delle cui spiritualissime opere egli era molto vago. [...] Proposegli Carlo, fra le altre cose, che avendo egli trattate le medesime materie in più luoghi, e spzialmente quelle de' misteri della vita e passione di nostro Signore e dell'amor di Dio, egli volesse in uno ridurle, che ne sarebbe stata l'opera più compita. Risposegli il buon padre conoscer tutto ciò esser vero, ma, quantunque egli farlo avesse voluto, oggimai non esser più a tempo, mancandogli e le forze e la età, essendo egli allora di anni settantacinque. [...] E passarono poi continuamente fra di loro uffici di lettere piene di amore e spirito mentre il padre Granata campò, che

permette di far acquistare all'uomo: innanzitutto l'aiuto della grazia,<sup>6</sup> poi l'amore di Dio,<sup>7</sup> la devozione<sup>8</sup> e infine l'allegrezza spirituale.<sup>9</sup> L'orazione, scrive poi il Granada, può essere impedita principalmente per due motivi: «il mancamento della materia, nella quale ha da occupare la mente nel tempo dell'orazione» e «l'essere privo di devozione e con molta guerra di pensieri diversi, i quali danno maggiore molestia nel tempo del fare orazione, che non fanno in alcuna altra ora».<sup>10</sup> Evidentemente c'erano delle incomprensioni sul termine anche al tempo del Granada, se il domenicano nello spiegarne il significato deve prima di tutto sottolineare che cosa devozione non è:

devozione [...] è una cosa molto differente da quello che molti intendono, perciò che si credono che devozione sia una certa tenerezza di cuore che viene talvolta ad alcuno quando si trova in orazione, ovvero certo gusto o consolazione che si riceve dalle cose spirituali; il che in effetti non si può dire devozione, perché molte volte avviene che gli uomini carnali sentiranno in qualche loro orazione questa medesima consolazione e tenerezza, e tal volta molti di quelli che sono in peccato mortale, e per il contrario molte volte avverrà che molti santi uomini non sentiranno alcuna di queste cose nelle loro orazioni, e però non ci pare ragionevole di dire ch'a questi manchi la vera devozione e che quegli altri, essendo tali quali sono, la debbiano avere.<sup>11</sup>

fu fino al fine dell'anno 1589 [...]» (CHIESA 1636, pp. 105-106).

6. «Uno dei mezzi principali che si trovino per acquistar la grazia è il dimandarla con grande istanza a colui che solo la può dare» (*Del memoriale delle vite christiane. Trattato quinto, nel quale diffusamente si tratta dell'oration vocale*, c. 6v, in GRANADA 1591).

7. «[...] l'orazione non essendo altro che un praticare e conversare con Dio, che cosa può essere a più proposito per acquistar l'amor dell'istesso Dio che parlare e praticare o sempre o spesso con lui? Di più ancora, se il medesimo Dio essenzialmente è fuoco d'amore, e il fare orazione non è altro che accostarsi a Dio, seguita che chi più si accostarà a questo fuoco, più s'infiammerà e riceverà maggior parte del suo calore» (ivi, c. 7r).

8. «Ora non meno ci aiuta l'orazione per acquistare la devozione [...] anzi pare che questo sia suo officio particolare. Perché da quali altre fonti nasce la vena della devozione se non dall'orazione e dalla considerazione delle cose divine? Questo lo dice s. Tomaso nella 2.2 nella q. 82, nella quale, trattando

delle cause della devozione, dice che esse son due: una che è fuori dell'uomo (e questa mostra che essa sia lo Spirito Santo, che è quello che inspira questo santo e celeste affetto), e l'altra che è dentro dell'uomo, e questa vuole che ella sia la meditazione e considerazione delle cose divine» (ivi, c. 7v).

9. «[...] il quarto aiuto poi, che è l'allegrezza spirituale, di dove nasce se non di donde procede la devozione, cioè dalla medesima orazione? [...] Perché (sì come dice s. Bernardo) nell'orazione si bea quel vino spirituale che rallegra il cuore dell'uomo, che è il vino dello Spirito Santo, il quale imbriaica il nostro cuore e lo fa dimenticare di tutti gli altri dilette sensuali» (ivi, cc. 8r-8v).

10. GRANADA 1567, pp. 21-22. «Per rimedio del primo impedimento, suole essere di molto profitto il farsi famigliari alcuni bei passi del Vangelo, massime dove si tratta della incarnazione, della natività e della vita, della passione e della morte di Cristo» (ivi, p. 22).

11. Ivi, pp. 73-74.

Invece, la vera devozione

propriamente si può chiamare una prontezza di spirito di ben oprare e d'osservare tutti i santi comandamenti d'Iddio e delle cose che sono per suo servizio [...]. Chiamasi anco devozione quell'affetto che va sempre nella compagnia dell'orazione, cioè una certa attitudine e un certo desiderio d'essere sempre disposto ad ogni bene, la quale molte volte è priva di questa tenerezza di cuore e di questa consolazione c'abbiamo detto.<sup>12</sup>

L'importanza della devozione deriva dal fatto che si tratta di «una virtù che generalmente abbraccia tutte l'altre virtù e rende l'uomo presto e vigilante ad oprare ogni bene» cosicché, conclude il Granada, «potiamo dire essere una cosa medesima orazione, devozione, contemplazione, esercizio nell'amore d'Iddio, consolazione spirituale e istudio di quella divina sapienza, che si chiama conoscenza amorosa d'Iddio».<sup>13</sup>

L'orazione si configura nella sua essenza come domanda a Dio, di Dio e ascesa verso Dio.<sup>14</sup> Una definizione classica di preghiera è quella di san Giovanni Damasceno: «Oratio est ascensus mentis in Deum, aut eorum quae consentanea sunt postulatio a Deo»,<sup>15</sup> ripresa anche da Luis de Granada:

una petizione che si fa a Iddio delle cose che ci bisognano per la salute nostra. Pigliasi anco orazione in un altro senso, cioè per quale si voglia elevazione del cuore a Iddio, di maniera che la meditazione e la contemplazione e qualunque altro pensiero buono si ponno chiamare orazione.<sup>16</sup>

12. Ivi, p. 74. E per chiarire meglio il concetto fa un efficace paragone: «e sì come avviene d'uno che camina in qualche viaggio, che poi c'avrà preso il debito cibo sentirà le forze più pronte e più vive a seguitare il resto del camino che egli non aveva prima che pigliasse il cibo, e se bene egli non avesse preso diletto né piacere del mangiare, non resterà però che'l cibo preso (facendo il debito nodrimento) non vegna ad ingagliardirlo e a dargli animo di camminare inanzi, così diremo dell'orazione (la quale è cibo spirituale dell'anima) che, se bene ella non ci lascia sempre quel conforto e quel gusto c'abbiamo detto, nondimeno ella però non manca mai di fortificarci e di spronarci ad ire più inanzi nella via del Signore»

(ivi, p. 75).

13. Ivi, p. 77.

14. Il tema è naturalmente vastissimo e non si pretende certo di trattarlo esaurientemente: in queste pagine si sottolineano solamente alcuni punti utili ai fini dell'argomento principale della tesi.

15. *Expositio accurata fidei orthodoxa*, PG, 94, coll. 1089-1090; («La preghiera è l'elevazione dell'anima a Dio e la domanda a Dio di beni convenienti»).

16. GRANADA 1567, p. 1. Tra i riferimenti di Luis de Granada, oltre a san Giovanni Damasceno, bisogna ricordare anche san Bonaventura da Bagnoregio e il suo *Itinerarium mentis in Deum* e san Tommaso d'Aquino, principale *auctoritas* del Granada.

Nove secoli separano san Giovanni Damasceno da Luis de Granada: evidentemente in questo lungo arco di tempo l'idea di base della preghiera è rimasta immutata, ma qualcosa allo stesso tempo è mutato. Lo si può notare, ad esempio, osservando come il titolo dell'opera nella quale il Granada riflette con maggiore ampiezza sulla preghiera non sia semplicemente *Trattato dell'oratione*, ma *dell'orazione et meditatione*. Dove il Damasceno parlava genericamente di *oratio*, qui il domenicano vi accosta il termine «meditazione» (e anche «contemplazione») dando così per scontata un'interscambiabilità dei termini che merita un breve approfondimento.

### *La meditatio nella tradizione monastica*

Se andiamo a vedere il testo base che ha forgiato per secoli la preghiera cristiana, la *Regola* di san Benedetto, troveremo solamente due brevi occorrenze del termine meditazione. Il primo si trova nel capitolo VIII, *De officiis divinis in noctibus*: «Quod vero restat post vigiliis a fratribus qui psalterii vel lectionum aliquid indigent meditationi inserviatur»;<sup>17</sup> mentre il secondo lo troviamo nel capitolo XLVIII, *De opera manuum cotidiana*: «Si quis vero ita negligens et desidiosus fuerit ut non velit aut non possit meditare aut legere, iniungatur ei opus quod faciat, ut non vacet». <sup>18</sup> Il termine 'meditare' qui è probabilmente usato per indicare qualcosa di meno ascetico rispetto a ciò che significherà più avanti: un lavoro di studio e di preparazione delle varie attività del convento più che una meditazione vera e propria.<sup>19</sup>

Ma il meditare non era solo questo,<sup>20</sup> riguardava anche una lettura profonda delle Sacre Scritture, operazione che rientra nella nota *lectio divina*, meditazione abituale in tutta la tradizione patristica e poi monastica, almeno fino al XII secolo. Leggiamo infatti in un altro passo della *Regola*: «Otiositas inimica est animae, et ideo certis temporibus occupari debent fratres in labore

17. «Il tempo che rimane dopo le viglie venga impiegato dai fratelli che ne hanno bisogno nello studio del salterio o della Sacra Scrittura» (SAN BENEDETTO 1996, pp. 92-93).

18. «Se vi fosse qualcuno così negligente e svogliato da non volere o sapere meditare o leggere, gli si dia qualche lavoro da fare, in modo che non stia in ozio» (ivi, pp. 148-149).

19. «[...] nel senso in cui era intesa dalla Regola, 'meditazione' indicava semplicemente la preparazione per le attività comuni come: preparare le letture, imparare i canti, istruire i bambini del coro» (SOUTHERN 1998, p. 98).

20. «Nell'undicesimo secolo una lunga preparazione individuale era ormai particolarmente necessaria, perché l'ufficio era divenuto molto complicato e

richiedeva esecuzioni complesse sia sul piano musicale sia su quello della recitazione, il che comportava un'adeguata collaborazione, e quindi un esercizio attento da parte dell'intera comunità. Oltre all'apprendimento delle parole (si deve ricordare che durante il lungo ufficio notturno le parole scritte si sarebbero lette a fatica), una recita intelligente richiedeva anche la comprensione del loro significato; inoltre, poiché il significato era spesso elaborato in senso allegorico, lo si poteva capire solo con lo studio dei commenti e con un deciso sforzo di comprensione. Nell'undicesimo secolo, quindi, 'meditazione', che l'estensore della *Regola* aveva probabilmente inteso come una semplice questione di apprendimento mnemonico, era diventata gradualmente un compito più complesso e impegnativo di quanto l'autore della *Regola* avesse potuto prevedere» (ivi, pp. 98-99).

manuum, certis iterum horis in lectione divina».<sup>21</sup> Quindi, secondo la *Regola* di san Benedetto la vita del monaco è scandita in momenti dedicati al lavoro e momenti dedicati alla preghiera, preghiera che si sviluppa in due direzioni: la liturgia (Messa e Liturgia delle ore) e la *lectio divina*; insomma, un lavoro ascetico comune e uno più personale che hanno in comune la centralità della lettura delle Sacre Scritture.<sup>22</sup>

I vari momenti in cui classicamente è strutturata la *lectio divina* sono esposti con grande chiarezza nella celebre lettera di Guigo II il Certosino, la *Scala claustralium sive tractatus de modo orandi*:

Cum die quadam, corporali manuum labore occupatus, de spiritualis homini exercitio cogitare coepissem, quatuor spirituales gradus animo cogitanti se subito obtulerunt: scilicet, lectio, meditatio, oratio et contemplatio. Haec est Scala Claustralium, qua de terra in coelum sublevantur.<sup>23</sup>

I quattro gradini della scala sono così sinteticamente descritti:

Est autem lectio, sedula Scripturarum cum animi intentione inspectio. Meditatio est studiosa mentis actio, occultae veritatis notitiam ductu propriae rationis investigans. Oratio, est devota cordis intentio in Deum pro malis amovendis, et bonis adipiscendis. Contemplatio, est mentis in Deum suspensae elevatio, aeternae dulcedinis gaudia degustans.<sup>24</sup>

21. Cap. XLVIII: «L'ozio è nemico dell'anima, perciò i fratelli in determinate ore devono essere occupati in lavori manuali, in altre nella lettura divina» (SAN BENEDETTO 1996, pp. 146-147).

22. «Il monaco medievale è uno che legge e che sente leggere e commentare il testo letto. E il suo libro per eccellenza è la Scrittura, da cui nasce la lectio divina» (BIFFI 2004, p. 29).

23. *Scala Claustralium*, PL, 184, col. 475. «Un giorno, mentre occupato in un lavoro manuale cominciai a pensare all'attività spirituale dell'uomo, tutt'a un tratto si presentarono alla mia riflessione quattro gradi spirituali: la lettura, la meditazione, la preghiera, la contemplazione. Questa è la scala dei monaci, grazie alla quale essi sono elevati dalla terra al cielo» (GUIGO II 1987, pp. 21-22). Pochissime sono le informazioni che abbiamo di Guigo II: fu priore della Gran Certosa a partire dal 1173/1174, dalla cui carica si dimise nel 1180; la sua morte è

collocabile tra il 1192 e il 1193. La *Scala claustralium* (nota anche come *Scala paradisi*) «è un piccolo trattato sugli esercizi spirituali che conducono alla contemplazione, scritto in forma di lettera indirizzata a Gervasio, monaco più anziano di Guigo. Fu composto forse verso il 1150, se si accetta l'identificazione del destinatario con Gervasio, terzo priore della certosa di Nostra Signora di Mont-Dieu nelle Ardenne. Poco diffuso nel medioevo, lo scritto conobbe invece un autentico successo dal XV secolo in poi, particolarmente negli ambienti sensibili all'influsso della devotio moderna. Nel 1575 fu pubblicata una edizione latina a Milano; le edizioni e le traduzioni si susseguirono numerosissime lungo i secoli, generalmente attribuendo l'opera – erroneamente – a s. Agostino o a s. Bernardo, e sotto questi due autori la *Scala claustralium* fu pubblicata nella Patrologia latina di Migne» (*Un itinerario di contemplazione. Antologia di autori certosini*, p. 373).

L'abate certosino mette poi in evidenza quanto i gradini della scala siano uniti l'uno all'altro,<sup>25</sup> di modo che «lectio sine meditatione arida est; meditatio sine lectione, erronea; oratio sine meditatione est tepida; meditatio sine oratione, infructuosa».<sup>26</sup> Per spiegare ciò ricorre ad un efficace paragone tra i gradini della scala e il percorso di assimilazione del cibo: «Lectio quasi solidum cibum ori apponit; meditatio masticat et frangit; oratio saporem acquirit; contemplatio est ipsa dulcedo quae iucunda et reficit».<sup>27</sup> Si tratta di un paragone costante nella trattatistica religiosa, che lo stesso monaco certosino riprende una seconda volta poco dopo:

Quid enim prodest lectione continua tempus occupare, sanctorum gesta et scripta legenda transcurrere, nisi ea etiam masticando et ruminando succumbe liciamus; et transglutiendo usque ad cordis intima transmittamus [...]?<sup>28</sup>

Da questo insistito paragone appare chiaro che la *meditatio* è un momento assolutamente cruciale per una corretta assimilazione del cibo-Parola nel percorso di preghiera. Ecco allora che la *Scala claustralium* se da un lato rappresenta in qualche modo la sintesi di un certo modo di pregare, dall'altro lato contiene in sé anche i segni di un cambiamento già in atto: la struttura ordinata della preghiera (orazione metodica) e il ruolo sempre più importante che viene dato al secondo gradino della scala, la *meditatio*, che acquisterà nel corso tempo sempre maggiore importanza fino a diventare il cuore stesso della preghiera, tendendo ad «inglobare in una sola operazione della mente quello che prima veniva distribuito tra i primi tre gradini della scala».<sup>29</sup>

24. *Scala Claustralium*, PL, 184, col. 476. «La lettura è lo studio assiduo delle Scritture, fatto con spirito attento. La meditazione è una diligente attività della mente, che cerca la conoscenza di verità nascoste, mediante l'aiuto della propria ragione. La preghiera è un fervoroso anelito del cuore verso Dio per allontanare il male e ottenere il bene. La contemplazione è una certa elevazione della mente al di sopra di sé da verso Dio, gustando le gioie dell'eterna dolcezza» (GUIGO II 1987, p. 22).

25. «Hi autem gradus ita concatenati sunt, et vicaria oper sibi invicem deserviunt, quod praecedentes sine subsequentibus aut parum aut nihil prosunt: sequentes vero sine praecedentibus aut raro aut nunquam haberi possunt» (*Scala Claustralium*, PL, 184, col. 481). «Questi gradi sono talmente collegati fra di loro e si rendono talmente un servizio scambievolmente, che i primi poco o nulla giovano senza i successivi, e i successivi senza i primi non si possono

raggiungere mai» (GUIGO II 1987, p. 30).

26. *Scala Claustralium*, PL, 184, col. 482. «[...] la lettura senza la meditazione è arida, la meditazione senza la lettura è soggetta a errore, la preghiera senza la meditazione è tiepida, la meditazione senza la preghiera è infruttuosa» (GUIGO II 1987, p. 31).

27. *Scala Claustralium*, PL, 184, col. 476. «La lettura porta, in certo qual modo, cibo solido alla bocca, la meditazione lo mastica e frantuma, la preghiera lo assapora, la contemplazione è la stessa dolcezza che dà gioia e ricrea» (GUIGO II 1987, p. 22).

28. *Scala Claustralium*, PL, 184, col. 481 «A che giova infatti occupare il tempo in una continua lettura, scorrere le gesta e gli scritti dei santi, se non ne traiamo il succo masticando e ruminando queste cose e se, inghiottendole, non le facciamo entrare fino alla parte più intima del cuore [...]?» (GUIGO II 1987, p. 30).

29. DI BERNARDO 1980, p. 17.

Da questo momento in poi, insomma, «non si parla più che di meditazione-preghiera, due termini che progressivamente giungeranno ad integrarsi e a significare la stessa cosa».<sup>30</sup>

*Meditare la vita e la passione di Cristo* Sempre intorno alla metà del XII secolo si colloca un altro importante testo, il *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*,<sup>31</sup> che contiene molte delle caratteristiche dei trattati successivi. Le meditazioni proposte dall'anonimo monaco certosino sono interamente incentrate sulla passione di Cristo. L'umanità di Cristo, i misteri della sua vita e in particolare della sua passione e morte, saranno da questo momento in poi i temi prediletti a cui generazioni di cristiani dedicheranno la loro riflessione e preghiera.<sup>32</sup>

Il testo del *De meditatione passionis Christi* – poche pagine che sono più un canovaccio per la meditazione che un testo compiuto – esordisce col desiderio di far memoria della passione di Cristo<sup>33</sup> durante le sette ore canoniche:

Septies in die laudem dixi tibi. Rogasti me, ut aliquemcunque modum meditandi in passione Dei monstrarem tibi secundum septem horas diei, quia super omnia haec dicebas desiderare te ut posses frequentem habere memoriam eius, qui pro te voluit multa patire.<sup>34</sup>

30. *Ibidem*.

31. L'opera è inserita dal Migne tra le opere dubbie di Beda il Venerabile. Per la datazione cfr. FLAVIO DI BERNARDO, *Passion, mystique de la*, in DSP, vol. 12, tomo I, 1984, p. 330.

32. Si tratta, ovviamente, di temi che abbracciano tutti i secoli del cristianesimo, fin dalle origini. Come ha sottolineato Vanderbroucke, «uno dei caratteri principali della pietà medievale fu la sua stretta dipendenza dalla sacra Scrittura. Nel secolo XII [...] si lesse con passione la Bibbia. Ma l'atteggiamento assunto nei confronti del testo sacro già si staccava un po' dal o dai sensi spirituali [...] e si trovava invece una maggiore preoccupazione di discernere il senso letterale e la dimensione storica dell'economia della salvezza in divenire. Una conseguenza naturale di questo cambiamento, è l'orientamento nuovo della devozione verso il Cristo. è luogo comune delle 'storie della spiritualità' che la devozione cosiddetta sensibile all'umanità di Cristo, e soprattutto ai misteri della sua esistenza terrena che toccano di più il cuore dell'uomo – nascita, passione e morte di croce – sia una scoperta del XII e XIII secolo, soprattutto

ad opera di s. Bernardo di Chiaravalle e s. Francesco d'Assisi. Questo modo di vedere trascura però l'esistenza, già nell'antichità e presso gli autori spirituali dell'oriente, in particolar modo di Origene, do un'ardente pietà verso la persona umana del Cristo» (VANDERBROUCKE 1991, pp. 65-66). Ciò che qui si vuol mettere in evidenza, allora, è un modo nuovo di meditare la figura di Cristo (e la sua passione in particolare), che ha le sue radici nella tradizione monastica (toccando le vette in autori come san Bernardo di Clairvaux o san Aelredo di Rievaulx), e che verrà ulteriormente sviluppato nei secoli successivi.

33. Per l'approfondimento di questa tematica cfr. *infra* cap. III.

34. *De meditatione*, col. 561. «La nuova preghiera meditata si accompagna, agli inizi, alla preghiera benedettina costituita dall'ordo monasticum, come se volesse ravvivarne lo spirito, introducendo un elemento vivificatore» (DI BERNARDO 1980, p. 28). Si tratta di uno dei primi esempio noti di un accostamento tra le ore canoniche e la meditazione, accostamento che verrà successivamente proposto innumerevoli volte.

Il monaco poi, dopo alcune indicazioni preliminari utili a prepararsi al meglio per meditare, espone il metodo con cui fare queste meditazioni: «necessarium etiam esse, ut aliquando ista cogites in contemplatione tua, ac si praesens tum temporis fuisset quando passus fuit».<sup>35</sup> Seguono le meditazioni, da cui estraggo, come esemplificazione, alcuni passi della prima meditazione, che ha come argomento l'agonia e la cattura di Cristo nel Getsemani:

Respice etiam, qualiter iacebam discipuli dormientes, et qualiter ostendit modum orandi in gestu corporis et verbo pio, et per angelum ibi apparentem. Dicitur enim quod procidit in faciem suam super terram, et oravit ibidem dicens: «Pater, si fieri potest, transfer calicem hunc a me. Verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu». Et ecce apparuit illi angelus de coelo confortans eum, et in agone prolixius orabat, et factus est sudor eius tamquam guttae sanguinis decedentes infra. Nota ergo hic omnia verba et modum; ita et tu debes facere, scilicet cadens in faciem tuam; non retro videas, sed ea quae rogas coram te habeas et teneas in mente non retro, uti in dicendo et cor alibi tenendo et quod voluntas praesens sit, et quod non tepide, sed cum magno labore ores et dolore, sicut Deus fecit, et quod non parum, sed prolixo, et tunc statim videbis, quomodo angelus aderit, qui te adiuvet et confortet, et orationem tuam Deo praesentet. [...] Considera ergo, quis fuit dolor ille, quando discipuli sui devotissimi abierunt, quando oportuit, quod a magistro suo dilecto separarentur, o quam inviti, o quam devoti, o qualiter plorantes, o quales voces et clamores et suspiria dantes, sicut orphani recedebant; perpende quod recedentes dicebant: «O magister bone et dulcis pater, o benigne Domine, quomodo ita separamur a te, quomodo, pater sancte, filii tui fugiunt a te? quo ibimus, Domine?». Haec et multa similia dicere poterant. O quoties respiciebant, videntes qualiter Dominus suus ligatus et sine honore trahebatur; o quoties se in terram proiciebant et a coelum clamabant! Cogitare potes, si Domina mater sua ibi fuisset, quid fecisset, dic in corde tuo: «O Domina mea, quomodo non cogitas, qualiter filius tuus dilectissimus vadit; o Domina, quam mala, quam amara dies crastina erit tibi, quando audies et videbis tam crudele spectaculum; o Domine Iesu, qui omnia potes sustinere, quod non rumpatur prae dolore cum cogita te, o magister bone, agnus innocens, quomodo ibas inter lupos et te mordebant canes pessimi, et non clamabas, sed tanquam agnus innocens ad mortem ibas. Dicitur enim, quod imposuerunt catenam collo tuo, et quod ligaverunt sanctissimas manus tuas, et cum impetu tamquam contra latronem secedentes, et te percutientes duxerunt ad Annam, et postea ad Caipham, ubi erant congregati principes Iudaeorum, et te expetabant. Bene etiam potes cogitare quam male eum receperunt, et eum sine honore sedere fecerunt forte in terra viliter coram ipsis. Hucusque de completorio, circa quod multa cogitabis».<sup>36</sup>

35. *De meditatione*, col. 561. Per l'approfondimento delle tematiche della memoria e della presenza cfr.

*infra*, cap. 3.

36. *De meditatione*, col. 563.

Il punto di partenza è il testo del Vangelo, che viene immerso, per così dire, in una meditazione continua: attraverso un percorso che segue le frasi pronunciate da Cristo, colui che medita viene interpellato continuamente (*respice, nota, considera*), diventando così di fatto un personaggio della scena stessa; il testo è poi ampliato, immaginando ciò che nel Vangelo non viene detto o viene appena accennato, ma che può essere utile al fedele per meglio immedesimarsi (si immaginano, ad esempio, dei dialoghi che avrebbero potuto pronunciare i vari personaggi, i discepoli, Maria, e si suggeriscono dei dialoghi tra il meditante e Cristo stesso o la Madonna); vengono inoltre suggeriti alcuni risvolti attuali (moralì) dei fatti e delle azioni di Cristo.

Questo modo di meditare sarà ripreso e sviluppato da tutti i trattati successivi, spesso ampliato a tutta la vita di Cristo: si tratta della «meditazione della 'vita e passione' di Gesù, che per tanti secoli ha costituito una delle forme più note dell'orazione mentale ed è stata poi 'sistematizzata' nell'orazione metodica». <sup>37</sup> Nascono così una serie di testi fondamentali per la devozione, che hanno grande fortuna non solo presso i religiosi, ma anche tra i laici. <sup>38</sup>

*L'orazione metodica* Dal tardo medioevo in poi le opere di meditazione si susseguono sempre più numerose, andando via via 'perfezionandosi' nel metodo, che con il passare del tempo diventa sempre più rigoroso. Un contributo importante viene dalla devotio moderna, che dalla seconda metà del XIV secolo contribuì all'affermazione di una meditazione fortemente personale che ha come pilastro l'imitazione di Cristo. <sup>39</sup>

La decisiva codificazione di questa modalità di orazione avviene tra il XV e il XVI secolo, attraverso opere come il *Modus meditandi* di Ludovico Barbo; <sup>40</sup> il *Rosetum exercitiorum spiritualium* di Jan Mombaer; l'*Exercitatorium vitae spiritualis* di Garcia de Cisneros, <sup>41</sup> opera quest'ultima che si configura come una grande sintesi della tradizione meditativa precedente; infine, il testo che ha reso universale l'orazione metodica, i celebri *Esercizi* di sant'Ignazio di Loyola, dove si propone

37. DI BERNARDO 1980, p. 25. «Il tema della Vita Christi s'impone a mano a mano nella preghiera meditata fino a diventarne quasi il soggetto esclusivo. Il popolo cristiano rivela una sensibilità crescente verso i misteri della umanità di Cristo: incarnazione, passione e morte. [...] Quanto più il soggetto della Vita Christi entra nella preghiera popolare, tanto più il sentimento religioso si sofferma a preferenza sui misteri più commoventi della vita di Gesù, cioè sui misteri della sua passione e della sua morte» (*Ibidem*).

38. Tra i testi più importanti vanno ricordati almeno la *Vita Jesu Christi* di Ludolfo di Sassonia e le *Meditationes vitae Christi*, opera scritta probabilmente dal francescano Giovanni de Caulibus (per questo testo cfr. *infra*, cap. III).

39. Non a caso il testo più noto e diffuso che nasce in seno alla *devotio moderna* è il *De imitatione Christi*.

40. Su Ludovico Barbo (1382 ca.-1443) cfr. la voce di Alessandro Pratesi in DBI. Sul suo *Forma orationis et meditationis* (più noto come *Modus meditandi*), scritto in forma epistolare per la Congregazione Cassinese tra il 1440 e 1441, cfr. DI BERNARDO 1980, pp. 49-50.

41. Il benedettino García Jiménez de Cisneros (1455-1510), abate presso il monastero spagnolo di Montserrat, è stato uno dei più importanti riformatori religiosi del XV secolo. Il suo testo fu un punto di riferimento importante per Ignazio da Loyola, che proprio a Montserrat, nel 1552, portò a compimento la sua conversione.

uno schema meditativo che (con variazioni più o meno consistenti) si ritrova nei numerosi libri di preghiera e meditazione che vedono la luce nel corso del Cinquecento e oltre.

Con il termine «esercizi spirituali» sant'Ignazio intende «qualsiasi modo di esaminare la coscienza, di meditare, di contemplare, di pregare vocalmente e mentalmente, e di altre operazioni spirituali» e «qualsiasi modo di preparare e disporre l'anima a togliere da sé tutti gli affetti disordinati, e, toltili, a cercare e a trovare la volontà divina nella disposizione della propria vita per la salute dell'anima». <sup>42</sup> A questo punto si può facilmente capire che è a questo tipo di orazione che Luis de Granada si riferisce quando scrive che «la meditazione et la contemplazione e qualunque altro pensiero buono si ponno chiamare orazione».

Vediamo allora come era costituito un percorso di preghiera mentale nel Cinquecento. Come punto di partenza ho preso una breve istruzione realizzata da Carlo Bascapè per i fedeli della sua diocesi – *Forma breve per fare con facilità l'orazione mentale* – <sup>43</sup> opportunamente integrata con i manuali più diffusi nel secondo Cinquecento. Nel manifesto del Bascapè l'orazione mentale è suddivisa in tre parti: «introduttione», «meditazione» e «attione». Ognuna di queste parti è a sua volta composta di tre parti. <sup>44</sup>

Nella parte introduttiva, «l'orante si prepara prossimamente per l'orazione»; come scrive il Granada, questa parte serve a «disporre il cuor nostro a questo santo esercizio, a guisa di coloro ch'innanzi che cominciano a sonare, accordano lo strumento». <sup>45</sup>

42. IGNAZIO DI LOYOLA 2006, pp. 28-29.

43. Questo manifesto è un esempio della diffusione dell'orazione mentale tra i laici. La diffusione tra questi ultimi è testimoniata inoltre dagli statuti delle varie confraternite del tempo. Cito ancora da un testo curato dal Bascapè: «S'esserciteranno nell'orazione mentale, come quella che desta lo spirito e illumina la mente nel conoscimento di se stesso e nell'amore del Signore. Nel che si faranno dal loro confessore ammaestrare, col consiglio del quale, e in questo e nell'altre cose appartenenti alla vita spirituale, si governeranno» (*La regola delle confraternite pubblicata dal B. Carlo Cardinale di S. Prassede, arcivescovo di Milano, per le Compagnie di tutta la provincia milanese, et hora accomodata dal Reverendissimo Monsig. D. Carlo Vescovo di Novara alle Compagnie della sua Diocesi*, in BASCAPÈ 1609, p. 650).

44. Tutte le forme di orazione mentale hanno tendenzialmente questa struttura tripartita, anche

se non sempre così schematizzata. Probabilmente il Bascapè riprende questa tripartizione da Mattia da Salò, il quale parla di «preambolo», «meditazione» e «azione». La struttura degli *Esercizi* ignaziani, invece, prevede un'orazione introduttiva, una fase preparatoria (i due preludi), cinque punti da meditare e un colloquio finale. Luis de Granada, invece, suddivide l'orazione mentale in cinque parti: «preparazione, lettione, meditazione, rendimento di grazie e petizione» (GRANADA 1567, p. 29).

45. *Ibidem*. La preparazione consiste sostanzialmente in un esame di coscienza e in un riconoscimento della grandezza di Dio e della miseria dell'uomo: il Bascapè nell'istruzione citata riassume questi punti nella classica riflessione su «chi è Dio, chi sono io: Dio è una Maestrà infinita, immensa, io son polvere e cenere etc.». Conclude la parte introduttiva una «dimanda», nella quale si chiede a Dio «grazia di far utilmente l'orazion mentale».



Forma breve per fare con facilità l'oratione mentale, stampata ad istanza del devoto clero & popolo di Borgomanero, della diocesi di Novara, Milano, Gio. Battista Paganello, s.d., ASBM, Fondo Bascapè, Editti e annunci a stampa.

Dopo la preparazione, c'è la meditazione vera e propria. Nell'istruzione del Bascapè questa parte è suddivisa in «imaginazione», «ponti» [=punti] e «documenti». <sup>46</sup> L'atto dell'immaginazione non è altro che la *compositio loci* (ovvero il primo preludio) <sup>47</sup> che si trova negli *Esercizi ignaziani*, e consiste nel «figurare nella mente nostra» gli argomenti della meditazione stessa

facendo conto che all'ora in quel medesimo punto il tutto si vegga dinanzi alla presenza nostra, a fine che con questa rappresentazione divenga la considerazione nostra più viva e piena di più sentimento delle cose dette [...] come se vedessimo le dette cose presenti a noi. <sup>48</sup>

46. Nel trattato del Granada, invece, tra l'atto introduttivo e la meditazione vi è la «lezione», ovvero la lettura del passo o dei passi che saranno oggetto di meditazione. In realtà alla lettura il Granada non dà grande importanza: egli la consiglia soprattutto «per gli principianti [...] fin tanto che sieno pratici in quello c'hanno a meditare, che poi non è più all'ora più di bisogno che tanto, ma subito fatta la preparazione si può cominciare la meditazione» (GRANADA 1567, p. 29.). La lettura, quando viene fatta «non debbe essere molto lunga, acciòché in essa non si consumi la maggior parte del tempo dell'orazione, ne manco si debbe leggere prestamente e senza alcuna considerazione, ma si debbe dire adagio e con attenzione, con applicare a quello che si legge non solamente l'intelletto per intenderlo, ma la volontà ancora per potere gustare quello che s'intende» (ivi, pp. 35-36). Interessante è anche l'osservazione che il domenicano fa qualche riga dopo: «Ma perché alcuna volta avviene che'l cuor nostro [...] si truova tal volta distratto e afflito che non può mentalmente orare, per non essere in tutto privo di orazione è bene in tal caso andar leggendo più dell'usato, sforzandosi tal volta di unire insieme la meditazione con la lettione, cioè leggere un poco e un poco meditare sovra di quello che s'avrà letto, poi di nuovo tornare a leggere e a meditare, e così andare continuando almeno per una o due ore» (ivi, p. 36). Anche Mattia da Salò della lettura non parla per nulla.

47. «Il primo preludio è la composizione, ve-

dendo il luogo. Qui è da notare che nella contemplazione o meditazione di cosa visibile, come è contemplare Cristo nostro Signore, che è visibile, la composizione consisterà nel vedere, con la vista dell'immaginazione, il luogo corporeo dove si trova quello che voglio contemplare. Dico corporeo, come, ad esempio, il tempio o il monte dove si trova Gesù o nostra Signora, secondo l'argomento che voglio contemplare» (IGNAZIO DI LOYOLA 2006, pp. 65-66).

Il secondo preludio consiste invece nel «domandare a Dio nostro Signore quello che voglio e desidero [...] secondo l'argomento» dell'esercizio («se la contemplazione è sulla resurrezione, chiedere gaudio con Cristo che gode; se sulla passione, chiedere pena, lacrime e tormento con Cristo tormentato»), (ivi, pp. 66-67).

48. GRANADA 1567, pp. 37-38. Abbiamo due tipi di immaginazione, come ben spiega ancora Luis de Granada: «alcuna volta s'intende di farsi di cose che si ponno figurare nell'immaginazione, sì come è sovra di tutti i passi della vita e passione di Cristo, e alcuna altra di cose ch'appartengono all'intelletto, come sarebbe nel pensare a benefici d'Iddio, alla sua bontate, alla sua misericordia, e così a qualunque cosa della sua perfettione. Di queste due maniere adunque di meditazione, l'una si chiama immaginatoria e l'altra intellettuale, e di ciascuna ci potiamo servire, secondo i luoghi che leggiamo ovvero pensiamo» (GRANADA 1567, p. 37).

L'oggetto della meditazione viene quindi suddiviso in vari punti – il cuore della meditazione – che, come scrive Mattia da Salò, servono «per aiutar la memoria, e acciò che di punto in punto ella [la meditazione] si vada gustando, perché essa tutta è come un pasto e i punti sono come bocconi, i quali ad uno ad uno si devon ben masticare, per cavarne il succo e'l frutto». <sup>49</sup> Due sono le indicazioni che fornisce il Bascapè riguardo i punti:

Una è che l'intelletto acquisti una cognizione vera, reale, propria e chiara delle cose che medita, e resti appagato, convinto e persuaso ad abbracciare quelle verità che ha meditato. L'altra è che la volontà, mossa dalle verità rappresentate dall'intelletto, faccia vari Atti e Affetti conforme a quelle verità.

Insomma, la meditazione deve essere un atto che coinvolge la totalità della persona, come è chiaramente spiegato in una *Breve istruzione per ben meditare* premessa ad una edizione del primo Seicento degli esercizi ignaziani, dove, oltre a intelletto e volontà sono chiamate in causa anche memoria e immaginazione:

Ne' punti si hanno ad essercitare la memoria, l'intelletto e la volontà, le quali potenze talora conforme alla necessità sono aiutate dalla fantasia. La memoria mette in campo la materia apparecchiata per la meditazione, e, quando la necessità così richiede, altre cose o lette o sentite che facciano a proposito e rendano più feconda la meditazione. L'intelletto discorre intorno la materia proposta dalla memoria, apprendendo, giudicando, conchiudendo, diducendo una cosa da un'altra [...]. La volontà si muove per le cose proposte dall'intelletto, o eccitando in se stessa amore, o odio, o desiderio, o aborrimiento, o speranza, o disperazione, o ardire, o timore, o allegrezza, o malinconia, o colera, secondo la varietà delle cose e de' motivi profondi dell'intelletto [...]. La fantasia propone li luoghi, le faccie delle persone, li movimenti, il sito, la grandezza dell'istesse cose etc., secondo il bisogno delle altre potenze, accioché si essercitino più efficacemente e vivamente. <sup>50</sup>

La meditazione si conclude con quelli che vengono spesso chiamati «documenti», che possono essere definiti come il risvolto pratico delle meditazioni, «con i quali tu impari che cosa hai da fare per l'avvenire circa la materia meditata». <sup>51</sup>

Nella parte conclusiva, infine, il meditante, si rivolge direttamente a Dio con varie preghiere (di ringraziamento, lode, perdono etc.). <sup>52</sup>

49. MATTIA BELLINTANI DA SALÒ 1581, pp. 58-59.

50. IGNAZIO DI LOYOLA 1625, pp. 4-5.

51. *Forma breve per fare con facilità l'oratione mentale.*

*L'orazione vocale* La trattatistica devozionale è solita dividere l'orazione in due tipi: l'orazione mentale (la prediletta) e quella vocale.<sup>53</sup> Nonostante la predilezione per l'orazione mentale,<sup>54</sup> anche l'orazione vocale è vivamente consigliata, in quanto «molto profittevole per ogni sorte di persone, e molto più per i principianti».<sup>55</sup> Nell'orazione vocale coloro «che per non sapere non hanno materia di meditazione, o per non avere devozione non sanno trovar parola per parlar con Dio [...] si servono dell'altrui: con le quali risvegliano e incitano la loro devozione».<sup>56</sup> Il Granada cita l'esempio di s. Agostino «che dieci giorni prima che egli morisse, fece iscrivere i sette Salmi penitenziali e comandò che fossero attaccati nella parete riscontro dove egli stava, e così gli leggeva, spargendo in quel mentre molte lagrime».<sup>57</sup> Le parole

52. Questa parte finale è definita da Ignazio da Loyola colloquio: «il colloquio si fa, propriamente, parlando così come un amico parla ad un altro [amico], o un servo al suo padrone, ora chiedendo qualche grazia, ora incolpandosi di qualche male commesso, ora comunicando le proprie cose, e domandando su di esse consiglio. E dire un Pater noster» (IGNAZIO DI LOYOLA 2006, p. 70). Per esempio, per il colloquio che conclude il primo esercizio Ignazio scrive: «Immaginandomi di avere davanti Cristo nostro Signore posto in Croce, fare un colloquio domandandogli come mai da Creatore è venuto a farsi uomo, e da eterna vita a morte temporale, e a morire così per i miei peccati. Similmente, rimirando me stesso, chiedere che cosa ho fatto io per Cristo, che cosa faccio per Cristo, che cosa devo fare per Cristo. E così vedendolo in tal modo e così crocifisso, passare ai [sentimenti] che mi si presenteranno» (ivi, pp. 69-70).

53. «Due sono le maniere dell'orazione, una mentale, la quale si fa col cuore senza muovere di bocca, e l'altra vocale, che si fa col cuore e con la bocca insieme. Fra questi due modi d'orazione non v'è quasi differenza. [...] Nondimeno più lodata da tutti i santi è l'orazione mentale» (GRANADA 1567, p. 25; cfr. anche MATTIA BELLINTANI DA SALÒ 1581, pp. 46-48).

54. Il motivo della predilezione per l'orazione mentale è spiegato in questo passo: «Perciò che il ragionar molto nell'orazione, non è altro ch'uno negoziare con parole che sono di soverchio. Ma il supplicare è uno chiamare colui a cui supplichiamo

con un lungo e pietoso movimento del cuore, il che più tosto si debbe fare con sospiri, che son parole, e più tosto piangendo che parlando. [...] perciò che quelli ch'orano con la bocca, o leggendo alcuna particolare orazione, o alcuno salmo, ovvero quelli che dicono l'ore canoniche nel Coro, sogliono senza nulla, o poca considerazione passar presto le cose che leggono; di maniera che per questa cagione non ponno penetrare alla medolla, né sentirne gusto alcuno; lo che tutto il contrario avviene di quelli che fanno orazione meditando col cuore, perché si vanno intrattenendo sopra delle cose che o leggano, o pensano, e da questa considerazione ne viene loro uno grandissimo profitto» (GRANADA 1567, pp. 25-26).

55. *Del memoriale delle vite christiane. Trattato quinto, nel quale diffusamente si tratta dell'oration vocale*, c. 23r, in GRANADA 1591.

56. *Ibidem*. Prosegue poi il Granada: «E quando i negozi e travagli di questa vita mortale, come masse di piombo, caricano il cuor nostro e l'abbassano a terra, allora le parole sante e devote lo sollevano e alzano al cielo; perché il leggerle prende e cattiva l'intelletto, e per allora non lo lasciano diffondere in cose stravaganti e strane. Ma lasciamo andare le molte parole, perché non solo questa orazione aiuta i principianti, ma è di molta utilità per quelli che già sono provetti e perfetti nella via del Signore; e massime quando sono impediti da negozi, da travagli, da viaggi, infermità, altre simil cose, che non gli lasciano alzare lo spirito a Dio così facilmente, perché in simili occasioni le parole sante e devote gli risvegliano e raccendono la devozione» (*ibidem*).

57. *Ibidem*.

pronunciate, insomma, sono una guida sicura per chi è inesperto e per chi, preso da altre preoccupazioni, non è capace di concentrarsi sulla preghiera con la devozione necessaria.

Osserva san Tommaso a proposito dell'orazione vocale che le parole possono essere aggiunte per tre motivi. Il primo motivo è quello esplicitato anche da Luis de Granada: «per eccitare la devozione interiore, con la quale la mente di chi prega si eleva a Dio»;<sup>58</sup> in secondo luogo la parola può essere aggiunta «quasi per soddisfare il nostro debito, e cioè far sì che l'uomo serva al Signore con tutto quello che da Dio ha ricevuto»;<sup>59</sup> quindi anche con la parola; infine le parole possono essere aggiunte perché in questo modo durante la preghiera viene suscitata «una particolare devozione, o refezione spirituale dell'anima».<sup>60</sup> Ma qual è il motivo per cui la parola pronunciata nell'orazione può portare alla devozione?

perché la mente umana mediante segni esterni, di parole o di gesti, viene predisposta alla conoscenza e quindi a dei sentimenti. S. Agostino infatti insegna, che “noi possiamo eccitare noi stessi ad accrescere il santo desiderio con la parola e con altri segni”. Ecco perché nella preghiera individuale dobbiamo servirci della parola e degli altri segni a seconda che servono ad eccitare i sentimenti interni. Se invece lo spirito ne viene distratto, o comunque viene ostacolato, allora si devono lasciare.<sup>61</sup>

Si tratta di un'osservazione fondamentale, che aiuterà a comprendere meglio anche il successivo discorso sulla musica. Lo stesso criterio, inoltre, si ritrova anche nel capitolo V della sessione XXII del Concilio di Trento, nella quale si tratta del sacrificio della Messa:

La natura umana è tale che non può facilmente elevarsi alla meditazione delle cose divine senza aiuti esterni: per questa ragione la chiesa come pia madre ha stabilito alcuni riti, e cioè che qualche parte nella messa sia pronunciata a voce bassa, altre, invece, a voce più alta; similmente ha introdotto cerimonie, come le benedizioni mistiche, le luci, gli incensi, le vesti e molti altri elementi trasmessi dall'insegnamento e dalla tradizione apostolica, per rendere più evidente la maestà di un sacrificio così grande, e per indurre le menti dei fedeli, con questi segni visibili della religione e della pietà, alla contemplazione delle sublimi realtà nascoste in questo sacrificio.<sup>62</sup>

58. *Summa Theologiae*, II,II, q. 83.

59. *Ibidem*.

60. *Ibidem*.

61. *Ibidem*. Cfr. ancora san Tommaso: «la debolezza della mente umana fa sì che l'uomo, come nella conoscenza delle cose di Dio, così nell'amore sia nella necessità di essere condotto quasi per mano dalle

cose sensibili a noi più note, e tra queste la principale è l'umanità di Cristo, come appare da quelle parole del Prefazio: “affinché mentre conosciamo Dio in forma visibile, siamo da lui rapiti nell'amore delle cose invisibili”».

62. «Cumque natura hominum ea sit, ut non facile queat sine adminiculis exterioribus ad rerum di-

La dinamica è, dunque, quella sintetizzabile nella tradizionale espressione per visibilia ad invisibilia: attraverso la concretezza di un segno visibile, tangibile, udibile, si è condotti alla realtà invisibile di Dio. Questo vale sia per tutti gli atti, i gesti, gli apparati di una solenne liturgia, sia per le parole della solitaria preghiera pronunciata nell'intimità della propria stanza. E vale, ovviamente, anche per la musica.

Dunque, direttamente collegata all'orazione vocale (anzi, si potrebbe dire quasi una sua particolare declinazione) è l'orazione supportata dalla musica; e, infatti, il Granada ne parla subito dopo aver parlato della preghiera vocale.

## 2. Musica, «orationes» e «lacrymae»

Dire con assoluta certezza se la musica sia più vicina alla sfera delle *orationes* o delle *lacrymae* non è semplice né così scontato come potrebbe apparire: la preghiera sfrutta sicuramente il forte impatto emozionale che la musica suscita, ma questo non basta a spiegare l'importanza che la musica ha sempre avuto in ogni religione e in particolare nel cristianesimo, dove costituisce contemporaneamente «un fattore di gloria a Dio e di edificazione per i fedeli». <sup>63</sup>

*Una bellezza che attira, commuove e convince* Sant'Agostino scrive che la musica ha lo scopo di «piacere per attirare e commuovere in vista di convincere». <sup>64</sup> L'idea, insomma, che si ritrova espressa in vari modi nel corso dei secoli, è che la bellezza della musica sia un incredibile strumento per conquistare l'animo umano e incitarlo alla devozione: attraverso la bellezza della musica si propone qualcosa che va oltre la bellezza stessa, ovvero ciò che di quella bellezza è il contenuto più profondo. San Tommaso ha esemplarmente sintetizzato l'uso della musica nella *Summa Theologiae*, q. 91:

Come abbiamo visto nell'articolo precedente, la lode vocale ha il compito di eccitare l'affetto dell'uomo verso Dio. Perciò tutte le cose che possono servire a questo, possono essere usate a ragione nelle lodi divine. Ora, è risaputo che l'animo umano viene disposto diversamente secondo le varie modulazioni dei suoni, come hanno fatto notare Aristotele e Boezio. Perciò fu opportunamente stabilito che nelle lodi

vinarum meditationem sustolli, propterea pia mater ecclesia ritus quosdam, ut scilicet quaedam submissa voce, alia vero elatiore in missa pronuntiarentur, instituit; caeremonias item adhibuit, ut mysticas benedictiones, lumina, thymiamata, vestes aliaque id genus multa ex apostolica disciplina et traditione, quo et maiestas tanti sacrificii commendaretur, et mentes

fideliū per haec visibilia religionis ac pietatis signa ad rerum altissimarum, quae in hoc sacrificio latent, contemplationem excitarentur» (COD, p. 734).

63. RIGHETTI 1964, I, p. 645.

64. AGOSTINO, *De doctrina christiana*, IV, 12-13, cit. in MAINOLDI 2001, p. 18.

divine si facesse uso del canto, per eccitare in modo più efficace alla devozione le anime meno progredite. Di qui le parole di s. Agostino: “Inclino ad approvare la consuetudine di cantare in chiesa, affinché con l’aiuto del diletto che entra per le orecchie l’anima inferma si sollevi al sentimento della pietà”. E di se stesso il Santo racconta: “Piansi negli inni e nei cantici soavemente echeggianti della tua chiesa tocco di commozione profonda”.

La citazione del celebre passo delle *Confessioni*, più volte ripreso nei secoli ogni qualvolta si parli di musica sacra, porta in primo piano due questioni che è necessario approfondire.

*Una musica adeguata alle lodi divine* Il canto che Agostino è incline a permettere ha delle caratteristiche ben precise: voce limpida, modulazione conveniente; in altre parole: non ogni musica è adeguata alle lodi divine. Se lo scopo della musica nella preghiera è l’innalzamento del cuore verso Dio, bisogna cercare quelle musiche che suscitano sentimenti di devozione, ed eliminare tutti quegli elementi che possono suscitare affetti, sentimenti, pensieri che allontanano da Dio. La musica sacra deve evitare ogni contaminazione, ogni elemento lascivo e impuro, per usare le note parole del concilio di Trento.<sup>65</sup>

*Lacrime musicali?* La capacità della musica di coinvolgere emotivamente i fedeli, di influire sull’animo umano, seppur lodata e sfruttata da sempre, ha pure suscitato perplessità e avversioni, per il timore che l’elemento emotivo suscitato dalla bellezza del fatto sonoro prendesse il sopravvento sulla parola,<sup>66</sup> fosse essa sacra o semplicemente di contenuto genericamente religioso. Agostino nel decimo libro delle *Confessioni* ha analizzato a fondo il pericolo dei piaceri dell’udito, propendendo alla fine per l’approvazione della parola cantata.<sup>67</sup> E il motivo principale per cui sant’Agostino non cede alla tentazione di rimuovere ogni melodia sembra essere soprattutto il ricordo delle lacrime passate e presenti che hanno suscitato in lui le parole cantate:

65. «Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur»; «I vescovi bandiranno dalle chiesa quelle musiche in cui, o con l’organo o col canto, si mescola qualche cosa di lascivo e di impuro», (COD, p. 737). I richiami e le proibizioni in questo senso sono state innumerevoli nel corso della storia della Chiesa.

66. Che la musica agisca così intensamente sui sensi, è inoltre visto come un mezzo meno elevato di elevazione spirituale. Per questo non si manca di sottolineare che l’uso della musica nella preghiera è utile soprattutto per le «anime poco progredite» (come scrive Tommaso) o per chi, come scrive Agostino, ha

uno «spirito troppo debole». Similmente, per citare qualche altro esempio, Smaragdo di St.-Mihiel, monaco benedettino vissuto tra l’VIII e il IX secolo, scrive «propter carnales autem in ecclesia, non propter spirituales, consuetudo cantandi est instituta, ut qui a verbis non compunguntur suavitate modulaminis moveantur» (cit. in MAINOLDI 2001).

67. «I piaceri dell’udito mi hanno impigliato e soggiogato più tenacemente, ma tu me ne hai sciolto e liberato. Fra le melodie che vivificano le tue parole, quando le canta una voce soave ed educata, ora poso, lo confesso, un poco, ma non al punto di rimanervi inchiodato, cosicché mi rialzo quando voglio. Tutta-

Quando però mi tornano alla mente le lacrime che canti di chiesa mi strapparono ai primordi nella mia fede riconquistata, e alla commozione che ancor oggi suscita in me non il canto, ma le parole cantate, se cantate con voce limpida e la modulazione più conveniente, riconosco di nuovo la grande utilità di questa pratica. Così ondeggio fra il pericolo del piacere e la constatazione dei suoi effetti salutari, e inclino piuttosto, pur non emettendo una sentenza irrevocabile, ad approvare l'uso del canto in chiesa, con l'idea che lo spirito troppo debole assurga al sentimento della devozione attraverso il diletto delle orecchie.<sup>68</sup>

Sant'Agostino e tanti altri dopo di lui (san Tommaso e Luis de Granada tra quelli qui citati) si preoccupa di sottolineare come le *lacrymae* non siano una conseguenza della sola commozione musicale, ma delle parole unite alla musica. Si tratta di una precauzione nei confronti del potere della musica o di una convinzione reale? Difficile dirlo, probabilmente entrambe le cose. Certo, seguendo questo passo di Agostino si potrebbe dire che le lacrime sono il risultato dell'azione congiunta della musica, della preghiera (parole) ma anche della circostanza eccezionale (in questo caso la conversione). Probabilmente le lacrime ci sarebbero state anche senza la musica (e quante altre lacrime si incontrano nelle *Confessioni*), ma sicuramente la musica è un amplificatore emotivo eccezionale, capace, attraverso la commozione che suscita, di imprimere in modo indelebile parole e circostanze che altrimenti sarebbero più facilmente dimenticate. La musica (associata alle parole) quanto più suscita commozione (lacrime), tanto più ha la forza di imprimersi nella memoria, e di conseguenza di imprimere nella mente in modo più duraturo la verità delle parole ascoltate con tanta commozione. Così le lacrime sparse durante l'ascolto dei salmi cantati hanno permesso ad Agostino che il momento della sua conversione fosse per sempre impresso nella sua memoria:

via per entrare nel mio cuore insieme ai concetti che le animano, vi esigono un posto non indegno, e io difficilmente offro quello conveniente. Talvolta mi sembra di attribuire ad esse un rispetto eccessivo, eppure sento che, cantate a quel modo, le stesse parole sante stimolano il nostro animo a un più pio, a un più ardente fervore di pietà, che se non lo fossero; tutta la scala dei sentimenti della nostra anima trova nella voce e nel canto il giusto temperamento e direi un'arcana, eccitante corrispondenza. Ma spesso il piacere dei sensi fisici, cui non bisogna permettere di sfibrare lo spirito, mi seduce: quando la sensazione, nell'accompagnare il pensiero, non si rassegna a rimanere seconda, ma, pur debitrice a quello di essere accolta, tenta addirittura di precederlo e guidarlo. Qui pecco senza avvedermene, e poi me ne avvedo. Talora

esagero invece nella cautela contro questo tranello e pecco per eccesso di severità, ma molto raramente. Allora rimuoverei dalle mie orecchie e da quelle della stessa Chiesa ogni melodia delle soavi cantilene con cui si accompagnano abitualmente i salmi davidici; e in quei momenti mi sembra più sicuro il sistema, che ricordo di aver udito spesso attribuire al vescovo alessandrino Atanasio: questi faceva recitare al lettore i salmi con una flessione della voce così lieve, da sembrare più vicina a una declamazione che a un canto», (AGOSTINO 2000, pp. 386-387).

68. *Ibidem*. Ma la sua approvazione della musica alla fine non è totale: «quando mi capita di sentirmi mosso più dal canto che dalle parole cantate, confesso di commettere un peccato da espiare, e allora preferirei non udir cantare» (*ibidem*).

Quante lacrime versate ascoltando gli accenti dei tuoi inni e cantici, che risuonavano dolcemente nella tua chiesa! Una commozione violenta: quegli accenti fluivano nelle mie orecchie e distillavano nel mio cuore la verità, eccitandovi un caldo sentimento di pietà. Le lacrime che scorrevano mi facevano bene.<sup>69</sup>

Il riferimento alle lacrime di sant'Agostino arriva fino al Cinquecento e oltre. Anche Luis de Granada, nel passo lasciato in sospeso precedentemente, per giustificare l'uso della musica nella preghiera riprende la citazione agostiniana, incorniciata dal solito richiamo alla devozione:

Con questa medesima intenzione [della preghiera vocale] la Santa Madre Chiesa piena di Spirito santo ordinò il canto de i Salmi e de gli altri uffici divini: per risvegliare la divozione di quelli che orano con quelle voci celesti, dove non solo la virtù e il senso delle parole, ma ancora la soavità e armonia delle voci penetra nel cuore e lo inducono a divozione, sì come si legge del medesimo s. Agostino, il quale spargeva molte lagrime e gustava gran dolcezza sentendo i cantici e inni delle voci della Chiesa che dolcemente risonavano. Perché la musica è tanto dilettevole all'anima nostra naturalmente (come dice il Filosofo) che fino i bambini nella cuna si acquetano e si addormentano per la soavità della voce delle madri, che a questo fine dolcemente cantano.<sup>70</sup>

*Un esempio di orazione e musica:* Diletto volto alla devozione: lo stesso intento che animava anche san Carlo Borromeo nell'usare la musica.<sup>71</sup> Concordemente con la sua austera visione della vita e con il rifiuto di ogni anche minima distrazione 'profana', la musica era tollerata dall'arcivescovo di Milano (al di fuori della liturgia) solo come strumento di edificazione religiosa:

69. Ivi, pp. 302-305.

70. *Del memoriale delle vita christiana. Trattato quinto, nel quale diffusamente si tratta dell'oration vocale*, c. 23r-23v, in GRANADA 1591.

71. Le riforme del Borromeo in campo musicale sono così descritte da Pietro Giussano: «Mise mano parimente alla musica, accrescendo il numero de' musici, conducendone d'eccellenti da varie parti, acciò potessero cantare a più cori, e vi costituì onorati stipendi. Fece riformar il canto figurato e disporlo in guisa che si sentissero le parole e si cantassero con divota ed ecclesiastica melodia, per

eccitar più tosto devozione nel popolo che pascerlo con diletto del senso. Proibì anche per questo fine tutti gli stromenti musicali profani, non volendo che si sonasse altro instromento in chiesa che l'organo; e quest'ordine lo stabilì con particolar decreto conciliare, acciò si osservasse in tutta la sua provincia inviolabilmente. E perché i cantori devono essere numerati fra il clero, licenziò i secolari che cantavano, volendo che fossero tutti ecclesiastici e d'onesti costumi, e vestiti sempre della cotta monda in chiesa, parendo cosa troppo disdicevole che li ministri del culto divino non siano risplendenti

Non voleva si tenessero in casa né lauti né gravicimboli né simili altre vanità, né si facessero concerti o musiche per le camere, ma solo in cappella al tempo dell'orazione si cantassero cose spirituali, per il qual fine anche teneva Carlo in casa musici e gli stipendiava.<sup>72</sup>

L'intima connessione tra musica e preghiera viene messa in particolare evidenza nei momenti di preghiera comune creati dal Borromeo nell'oratorio da lui allestito nella sede arcivescovile:

Giudicando egli che sopra ogn'altra cosa dovesse giovare l'esempio della casa archiepiscopale a muovere tutto il popolo alla pietà e divozione, oltre alli buoni esercizi istituì anche un modo di far orazione pubblica ogni sera in casa sua, dove convenivano molti cittadini, massime nobili, facendovisi ragionamenti spirituali e lodandosi il Signore con una divota musica, col qual mezzo tirava gente assai alla divozione e al gusto delle cose spirituali. Ed essendo egli visitato frequentemente dalla nobiltà e da' principali della città, faceva con tal occasione molto guadagno nell'anime, con i suoi santi consigli ed essortazioni, perciocché introduceva sempre a bello studio ragionamenti utili e profittevoli, per l'onore di Dio e bene dell'anime.<sup>73</sup>

da ogni parte di purità, di chiarezza e d'ogni altro ornamento. Avendo trovato che alcuni beneficiati e ufficiali del Duomo servivano ancora alla musica, lo proibì espressamente, acciò che il Coro non restasse privo della lor presenza» (GIUSSANO 1610, p. 89). I contributi critici su Carlo Borromeo e la musica sono stati per molto tempo condizionati da una certa visione controriformistica della musica e dal 'mito' delle messe borromaiche di Vincenzo Ruffo (*Missae quatuor concinnatae ad ritum Concilii Mediolani quatuor vocum Vicentii Ruffi moderatoris Ecclesiae Maioris Mediolani*, Milano, Antonio Antoniano, 1570). In realtà, come osserva Kendrick, «in nessun caso la musica che ci è pervenuta [del periodo di san Carlo a Milano, (con l'eccezione delle Messe del 1570 del Ruffo)] appare in netto contrasto con la produzione liturgica nord-italiana degli anni sessanta e settanta del xvi secolo. [...] Un'analisi ravvicinata di tutta la documentazione disponibile suggerisce, quindi, che i cambiamenti prodotti dal governo episcopale di san Carlo nell'ambito musicale furono meno drastici e contagiosi di quanto la storiografia della

musica scaturita dalla 'Controriforma' abbia sempre suggerito» (KENDRICK 1997, p. 182). Per ulteriori approfondimenti si rimanda, per un inquadramento generale sulla musica a Milano tra Cinque e Seicento ai saggi di Robert Kendrick e Suzanne Getz citati in bibliografia e, per una valutazione criticamente più aggiornata dei rapporti di san Carlo con la musica al già citato KENDRICK 1997 e a un recente contributo di Daniele Filippi, il quale compie una breve ricognizione sull'intera «vita sonora» del Borromeo (FILIPPI, *Carlo Borromeo e la musica*).

72. POSSEVINO 1591, p. 31.

73. GIUSSANO 1610, p. 78. L'uso della musica in questi momenti di preghiera comune, sia in quanto mezzo per attirare più persone possibile all'oratorio, sia per accrescere la devozione, viene messo in evidenza da tutti i principali biografi borromaici, che si riecheggiano a vicenda. Il Besozzi scrive: «Aveva di già il Cardinale istituito nella sua stanza uno oratorio, avanti che vi facesse fabricare la chiesa, al quale la sera, a un'ora di notte, soleva convenire con la sua famiglia, e insieme vi concorrevano molti del popolo:

Nell'oratorio di san Carlo si svolge uno degli episodi più noti della vita del cardinale milanese: l'attentato della sera del 26 ottobre 1569 per opera di Gerolamo Donato, detto il Farina. E la musica, all'interno dell'episodio e, soprattutto, nel racconto che ne fanno i biografi, ha un ruolo di una certa importanza. Ecco il racconto dell'attentato nelle parole del Besozzi:

In un mercoledì a punto di novembre [in realtà ottobre] l'anno 1569, venne quest'empio e scelerato, che fu il Prevosto Farina, in abito secolare, con uno archibugio a ruota, caricato oltre la palla de quadretti. Stava il Cardinale inginocchiato sopra a una picciola bredella e, scaricando l'archibugio, lo colse in mezzo alla schena con la palla; avendo li quadretti forate le vesti in molte parti, basta la palla arrivò se non alla pelle, e non gli fece se non una macatura, dalla quale però non uscì sangue. Erano a punto i musici arrivato a un motetto che cominciava Non turbetur cor vestrum, quando, commosso tutto il popolo e la sua fameglia, voltatosi a dietro e disse a circostanti che non si smarrissero, ma che si seguitasse l'orazione.<sup>74</sup>

Perché, nel riportare quest'episodio, i biografi citano ciò che si stava cantando in quel momento? Se in quel momento si stesse cantando proprio quel mottetto di Orlando di Lasso ovviamente non ci è dato sapere, ma chiaramente il mottetto e, soprattutto, la ripresa delle parole del mottetto da parte di san Carlo non sono un accessorio del racconto. Al centro, come guida, come ancora di salvataggio dalla pura emotività, si colloca il testo verbale, supportato da tutti gli altri elementi della scena, e in particolare dalla musica, che porta materialmente il testo nelle orecchie degli ascoltatori, prima di essere commentato dall'intervento del Borromeo. Ancora una volta, le *lacrymae* non possono essere associate esclusivamente alla musica, ma la musica è un fattore decisivo di amplificazione e di memorizzazione di qualcosa che c'è indipendentemente da essa.

quivi cantavansi motetti in musica molto devoti, poi dicevansi alcune orazioni, e così si finiva l'orazione» (BESOZZI 1596, pp. 209-210). Gli fa eco il Bascapè: «ad pietatem excitandam, frequentiamque exterorum invitandam, aliquid musici cantus adhiberi solebat» (BASCAPÈ 1592, pp. 178-179 dell'edizione del 1963; «Per suscitare la devozione e favorire la frequenza degli ospiti, si soleva eseguire qualche mottetto»).

74. BESOZZI 1596, p. 210. Il racconto è ripreso fedelmente dal Bascapè, che non vi aggiunge nulla di nuovo, e da Pietro Giussano nella sua Vita di s. Carlo Borromeo. Quest'ultimo aggiunge un dettaglio in più che merita di essere evidenziato, cioè il nome dell'autore della composizione che si stava eseguendo: «Si soleva, per eccitare maggior divozione nelli astanti, cantare qualche mottetto musico, e

La *lacrymae*, insomma, sono il segno emotivo più forte di un sentimento interno: in questo senso anche le orationes da sole posso portare alle *lacrymae*, ma il potere della musica è talmente forte sull'animo umano, che essa è uno strumento privilegiato per farle sgorgare. Strumento talmente potente da dover essere maneggiato con cura, da essere utilizzato sempre assieme ad altri segni (*in primis* la parola), se non si vuole correre il rischio che, prendendo il sopravvento, diventi un piacere fine a se stesso, allontanandosi così dal suo scopo principale: lodare Dio e suscitare la devozione dei fedeli.



GIOVAN BATTISTA DELLA ROVERE DETTO IL FIAMMENGHINO, *Attentato a san Carlo*, 1602 (tele-ro della vita di san Carlo, Duomo di Milano).

all'ora i Musicisti ne cantavano uno di Orlando Lasso che comincia *Tempus est ut revertar ad eum, qui me misit*» (GIUSSANO 1610, p. 173). Il mottetto, a sei voci, si trova nel quarto libro dei mottetti a sei e otto voci

di Orlando di Lasso (LASSO 1566). La complessità della composizione citata è un'ulteriore conferma di quanto si osservava nella nota 71.

### 3. *I Barnabiti e la musica*

Sant'Agostino non è l'unico ad avere avuto dei dubbi sull'utilità dell'uso della musica nel culto. Come lui molti hanno visto nella musica oltre che la sua utilità come strumento di edificazione, il pericolo del piacere sensibile. Ma se Agostino e altri, nonostante tutto, si sono mostrati alla fine favorevoli all'uso della musica, non sono mancati nella Chiesa i detrattori più radicali. Si tratta di una tradizione di rigore che attraversa numerosi ordini religiosi, volta a ridurre al minimo il piacere sensibile della musica, se non, in casi eccezionali, eliminarlo totalmente, eliminando la musica stessa – come nel caso del monachesimo orientale dei primi secoli<sup>75</sup> o, nel Cinquecento, di alcuni Ordini riformati e di nuova formazione. Ma prima di arrivare a questi ultimi, sarà utile andare a vedere, nelle linee essenziali, quale ruolo ha avuto la musica in alcuni dei più importanti ordini religiosi.

*La musica negli Ordini religiosi* Nel monachesimo lo spazio occupato dalla musica è notevole e si situa essenzialmente nelle funzioni liturgiche: messa e ufficio delle ore. Il monachesimo occidentale ha ricevuto la sua impronta fondamentale con la Regola di san Benedetto: i capitoli VIII-XVIII sono dedicati alla regolamentazione della liturgia delle ore, durante la giornata e nei vari periodi dell'anno, mentre nei capitoli XIX e XX sono espressi sinteticamente e con molta chiarezza il modo di partecipazione e la disposizione interiore che deve animare il monaco nel canto e nella preghiera (che sono, si può dire, una cosa sola).

La maggiore o minore presenza della musica varia a seconda dell'Ordine e del momento storico. Nei Certosini, per esempio, la musica è improntata a una maggiore sobrietà rispetto ai Benedettini. Un rigore maggiore si trova nei Cistercensi, sorti nel 1098 ad opera di Roberto di Molesme e dei suoi compagni, in un momento di rinnovamento del monachesimo, con lo scopo di vivere nella sua purezza la primitiva regola benedettina. In ambito musicale, nell'ordine cistercense ha influito soprattutto la riforma del 1135, che vede come protagonista san Bernardo.<sup>76</sup>

75. «Nel IV e V secolo affiorò, qua e là nella Chiesa, massime fra i monaci orientali, una corrente che, muovendo dalla dottrina di mortificazione professata dal cristianesimo, si mostrava ostile al canto salmodico, ritenuto come illecebra dei sensi, fino al punto di volerlo bandire dal culto. Niceta di Remensiana, nel suo *De psalmodiae bono*, allude a tali correnti estremiste, quando scrive: "Scio nonnullos, non solum in nobis sed etiam in orientalibus esse partibus, qui superfluum nec minus congruentem divinae re-

ligioni aestiment psalmodum et hymnorum decantationem. Sufficere enim putant quod corde dicitur, lascivum esse si hoc lingua proferatur"» (RIGHETTI 1964, p. 645).

76. Ma il vero e proprio lavoro di revisione musicale venne fatto da due monaci, Guido di Longpont e Guido di Cherlieu, mentre «San Bernardo ha semplicemente scritto una specie di introduzione e un placet assumendosene la responsabilità» (E. MANING, *Cistercensi*, in CIRCELLI 1980, p. 216).

Da un passo di una sua lettera si può capire chiaramente il suo pensiero sul ruolo della musica nel culto, pensiero che coincide con quanto detto in precedenza, seppur con un maggior rigore:

il canto, là dove è usato, dovrebbe essere realmente solenne, senza nulla di sensuale o di grossolano. La sua dolcezza non deve essere frivola. Deve provocare godimento all'ascolto solo quel tanto che fa nascere la compunzione nel cuore, allontanando il dolore ed addolcendo l'aggressività. Non dovrebbe distogliere dall'attenzione al testo, ma piuttosto renderlo più ricco di frutti. Non è cosa da poco mettere in pericolo il profitto spirituale quando si deve fare più attenzione agli effetti vocali che al significato delle parole.<sup>77</sup>

I secoli XIII-XV videro l'affermazione degli Ordini mendicanti. Una certo tipo di apertura al mondo fuori dal convento non poteva non influire sull'organizzazione del culto e, di conseguenza, sulla musica. L'ufficio, sia per i francescani che per i domenicani, rimane interamente cantato, ma, soprattutto nei domenicani, esso è caratterizzato da una certa sobrietà e brevità.<sup>78</sup>

Il periodo umanistico e rinascimentale «segna il massimo della decadenza delle tradizioni monastiche un po' ovunque»,<sup>79</sup> decadenza alla quale si cercherà di porre rimedio con «gli interventi energici delle riforme dei secoli XV-XVI»,<sup>80</sup> nelle quali si tenterà di ripristinare il canto piano e di eliminare polifonia e strumenti.<sup>81</sup>

Un forte movimento di riforma scuote, soprattutto tra '400 e '500, numerosi Ordini religiosi, attraverso il già citato fenomeno dell'osservanza. Per quanto riguarda la musica, si assiste a varie dispense dal canto della Messa e dell'Ufficio: nelle cosiddette costituzioni martiniane degli Osservanti (1430), per esempio, è concesso ai superiori di dare dispensa dal canto nelle celebrazioni liturgiche; stessa dispensa fu concessa nel Cinquecento ai Recolletti e ai Riformati.

Un caso interessante è quello dei Carmelitani scalzi, che nelle loro costituzioni del 1581 riprendono le indicazioni di santa Teresa d'Avila, la quale aveva prescritto che «il canto dell'ufficio e della messa non segua una melodia, ma sia sempre unisono e senza modulazioni».<sup>82</sup> Nean-

77. Lettera di san Bernardo a dom Guy, abate del monastero di Montiéramey, cit. in D'AMICO 2009, p. 24.

78. Umberto di Romans, maestro generale dell'Ordine a metà del XIII secolo, sulle prime costituzioni domenicane: «Poiché è tanto utile la devozione ed è tanto utile anche lo studio, fu giustamente stabilito che l'ufficio divino non fosse troppo lungo, come fanno alcuni religiosi» (cit. in P. PILASTRO, *I Domenicani*, in [CIRCELLI] 1980, col. 218).

79. BAROFFIO, *Benedettini*, in [CIRCELLI] 1980, col. 208. «Diminuito il numero dei monaci, rilassata

l'osservanza, i cenobi sono spesso invasi dalla mondanità: talora essa è favorita dagli stessi abati commendatari che introducono nelle abbazie la propria servitù, compresi i propri musici».

80. *Ibidem*.

81. *Ibidem*. «Soltanto i certosini riusciranno però a escludere l'organo dalla prassi musicale liturgica [...] Portando all'estremo il principio dell'austerità, il movimento eremitico di Montecorona rifiuterà a suo tempo lo stesso gregoriano».

82. A. PEIRONE, *Carmelitani scalzi*, in [CIRCELLI] 1980, col. 238.

che l'intonazione all'unisono è invece prevista per i Cappuccini, che per almeno due secoli della loro storia hanno totalmente ignorato la musica.

Le motivazioni di tanto rigore hanno varie motivazioni: austerità, semplicità, povertà, sono certamente le parole che caratterizzano in ogni aspetto queste esperienze di vita consacrata in comune che nascono in una situazione dove prima c'era rilassatezza; non bisogna poi sottovalutare la sempre maggiore diffusione dell'orazione mentale, che toglie spazio alle altre forme di preghiera vocale e al canto; infine, per molti Ordini la riduzione degli impegni liturgici interni è funzionale al moltiplicarsi delle attività esterne o di studio (lo si è in parte visto con gli Ordini mendicanti e lo si vedrà meglio con gli Ordini dei chierici regolari).

I Teatini, prima congregazione di chierici regolari, escludono nettamente la musica dal loro Ordine, pur facendo una piccola concessione:

Nulla nos musica vel cantus modulatione, nec in Missis quantumvis solennibus celebrandis, nec in quibusvis Horis Canonicis recitandis, in Ecclesiis nostris utimur. Saecularibus tamen seorsum, cum indicitur oratio publica, id bis in anno concedi poterit.<sup>83</sup>

I Gesuiti vanno oltre tutti gli altri Ordini, eliminando il coro e la celebrazione comunitaria della liturgia delle ore. La conseguenza più significativa di questa scelta è uno spostamento radicale della musica dalla prassi liturgica (come era tradizione) alla *cura animarum*, «nei programmi educativi dei vari collegi, nel favorire particolari forme dell'oratorio sacro e, soprattutto nella diffusione dei catechismi e dei libri di devozione».<sup>84</sup>

*La musica presso i Barnabiti* Viste le scelte musicali degli Ordini religiosi nel Cinquecento, e vista la storia e la spiritualità barnabita precedentemente descritta, non potrà stupire più di tanto la scelta rigorosa della Congregazione di ridurre ai minimi termini la componente musicale dal culto liturgico. Si tratta di una scelta ben chiara fin dalle origini, come testimoniato dalle primitive costituzioni redatte dal santo fondatore:

Da ogni tempo dirassi Matutino ne la prima aurora, al qual seguirà prima. Dapo tertia celebrarassi la missa. Qual finita, dirassi sexta, e, de piu anchora nona nel tempo de inverno, ma di estade reservarassi dapo disnare. Vespere et complettorio di sera. Tutti li offitij diransi adasio et diligentemente, ma senza canti et organi, si ben però con ogni et (con quanto sia possibile) total devotione di mente.<sup>85</sup>

83. *Constitutiones congregationis clericorum regularium*, Praga, Czernoch, 1674, pp. 3-4.

CELLI] 1980, col. 234.

84. B. BAROFFIO, C. J. McNASPY, *Gesuiti*, in [CIR-

85. ZACCARIA, *Le Costituzioni*, p. 285.

Le Costituzioni del 1552 confermano la recita dell'ufficio *vocibus tamen unisonis*:

Horae canonicae diurnae, pariter et nocturnae, nec non missae aliaque divina officia simul et divisim, ut in Privilegiis nostris secundum usum et morem Sanctae Romanae Ecclesiae et iuxta Breviarium tunc noviter compilatum, absque musicali instrumento, vocibus tamen unisonis, morose, et devote, quantum Deus dederit a nobis, persolvantur.<sup>86</sup>

Si tratta dunque di una scelta simile a quella dei Carmelitani scalzi, confermata dalle successive Costituzioni del 1579, dove si ribadisce che la recitazione deve avvenire *voce unisona* e si aggiungono altri dettagli pratici:

Horae canonicae ex instituto nostrae Congregationis voce unisona, non flexionibus variata, moderata in pronunciando tarditate, cum pausa ad versiculi punctum, sine productione vocis ad punctum et ad finem versus, et devote quantum Deus dederit, recitentur, cereis accensis, ad omnes horas, in Altari collocatis. [...]  
In matutinis et Officiis defunctorum breviorum sit, de more, pronunciatio; apta tamen, distincta et cum aliqua pausa ad punctum, et eodem modo in ferialibus diebus. In iis omnibus, musicus cantus, etiam qui firmus vulgo dicitur, aut musica instrumenta ne admittantur, ita ut dispensari hac in re non possit.<sup>87</sup>

Ci informa una lettera del Preposito generale Agostino Tornielli del 1584 che in alcune chiese della Congregazione la dura proibizione della musica nei divini uffici non veniva rispettata o, meglio, veniva scavalcata con un'interpretazione piuttosto larga del divieto, invitando dei musicisti esterni all'Ordine. Il richiamo del Preposito generale in merito è severo e chiaro e non ammette che poche eccezioni:

Perché importerebbe poco avere proibito la musica ne' nostri divini uffici, quando s'intendesse essere lecito di far venire forastieri nelle nostre chiese ad usarla, acciòché per alcuna interpretazione non venga fatto contra quelle gravissime cause per le quali si venne a fare il decreto della detta proibizione, ho stimato espediente

86. *Constitutiones Clericorum regularium Sancti Pauli Decollati* (1552), in PREMOLI 1933, pp. 521-529. Inoltre, gli atti che documentano la redazione delle *Costituzioni* del 1552 riportano in data 16 maggio 1548: «Che oltre di ciò, quando poi se dice Messa, non se ne celebri più che una a un medesimo tempo, e tutti li uffici se dicano morosamente e studiosa-

mente, ma senza canti e organi, con la voce però alta, con tutta la devozion de la mente quanto Dio ne concederà. [...] Nelli giorni solenni [...] se debbino celebrar una Messa Solemne per giorno, con Diacono e Subdiacono apparati e coro, senza però canto, ma nel tono del officio secondo il solito nostro».

87. *Constitutiones*, pp. 49-50.

nel Signore, riferendo al medesimo decreto, ordinare a tutti i R.di Prepositi della Congregazione, sì come ora faccio a V. R., che non si ammetta nelle nostre chiese alcuna musica di voci o intrumenti né canto fermo, ancora di forastieri, dove non sia obbligo praticato o prescritto, nel qual caso V. R. ne avviserà. Ché si darà ordine secondo il bisogno, se non fusse già dato nel triennio passato. E farà osservare la presente lettera nell'Archivio del suo Collegio.<sup>88</sup>

Le eccezioni sono indicate nelle Costituzioni e nelle successive integrazioni ad esse: si tratta di deroghe motivate dalla cura parrocchiale,<sup>89</sup> da consuetudini particolari<sup>90</sup> o da momenti

88. Lettera del Preposito generale Agostino Torriani al Preposito del Collegio di S. Paolo e Barnaba [Carlo Bascapè] del 2 giugno 1584, ASBM, cartella gialla v, fascicolo III. Ma anche prima ci dovevano essere state delle discussioni all'interno dell'Ordine sull'argomento. Leggiamo nelle *Memorie* del Barelli: «Nel tempo del governo del Padre Melso [1558-1559] nacque qualche differenza intorno al modo di cantare le divine salmodie, poiché alcuni avrebbero desiderato il canto fermo, come più usitato nella Chiesa di Dio, ed altri la voce unisona praticata fin da' primi principi della Religione; ma la saggia maniera con la quale esso maneggiava ogni affare unì gli animi di tutti, sicché concordemente, col consiglio anche d'uomini gravi di vari Ordini claustrali, stabilissi il canto a voce unisona, secondo che oggidì usano i Barnabiti nelle lor chiese. Ben è vero, ch'è stata poi moderata questa costituzione da' capitoli generali, che l'hanno giudicato necessario in certi casi, per le varie obbligazioni che si sono contratte dalla Religione nell'acquisto di vari Collegi dentro e fuori dell'Italia» (BARELLI 1703, p. 279). Ancora lo stesso Barelli ci informa dell'operato di Alessandro Sauli (preposito generale dal 1567 al 1569): «Aven-do accresciuto [...] il culto del Signore, adoperossi di aumentarlo anche ne' Divini Ufizi, i quali volea si celebrassero col maggior decoro possibile, che però si mostrò zelantissimo di mantenere quelli che già avevano instituiti i nostri maggiori ed altri ne instituiti, ma con una santa moderazione, a fine di lasciare più convenevol tempo al servire i prossimi, e nelle prediche e nelle lettere e nell'amministrazione de' Santissimi Sacramenti, ed in tutti gli altri esercizi di carità evangelica della vita attiva, onde nuovamente

confermò il cantare i Divini Ufizi con voce unisona, secondo che già usarono i santi Atanasio nella chiesa alessandrina ed Isidoro nella latina. Riformò l'uso de' Messali e de' Breviari antichi, volendo si adoprassero l'uno e l'altro, secondo la correzione di papa Pio Quinto pubblicata con le due Bolle, che cominciano l'una *Quod a nobis postulat* etc., e l'altra *Quo primum tempore* etc., e che in ordine a' Sacri Riti si osservasse quanto avea prescritto il nuovo Concilio di Trento al Clero Regolare. (ivi, p. 318).

89. «In Ecclesia Parochiali cuius curam gerant nostri cantu, quem firmum vacant, recitare possunt, quae circa Cadaver in Ecclesia illatum eo modo recitare, Ecclesiastici moris est. Idque cum Clericis saecularibus, qui ei offitio intersunt, cum non aliter fieri posse iudicetur» (*Declarationes constitutionum in Capitulis generalibus factae ad anno 1579 et deinceps usque ad annum 1617*, 1582, p. 2, in *Constitutiones 1617*).

90. «Declaratum fuit, quod ob necessitatem muneris Parochialis in Ecclesia Sancti Blasij de Annulo in Urbe, Missa cantu firmo pro Defunctis a Clericis Saecularibus celebrari permittendum sit, cum ex quodam more in Ecclesiis Parochialibus Romae usitato ad id in ipsam Ecclesiam conveniunt, ita ut etiam aliquis ex nostris possit ex necessitate. Tamen eos adiuvere et etiam celebrantis munere fungi. Tum quando alii Parochi ad ipsam Sancti Blasii Ecclesiam veniunt, tum etiam si ad alias Parochias ire illum ex nostris necesse sit, qui in eadem Ecclesia Parochi officio fungitur» (*Declarationes*, p. 2, in *Constitutiones 1617*).

«In Ecclesia Sanctae Mariae incoronate Papiae Antiphonae Beatae Virginis quae Sabbato Vesperi

di particolare rilevanza liturgica.<sup>91</sup> Uno di questi momenti è il triduo pasquale, nelle cui celebrazioni viene concesso ai religiosi di flettere la voce:

In officio quintae et sextae feriae et item Sabbati hebdomadae Sanctae, in fine Psalmorum et Oratione vocem in extremis syllabis consueto apud nos modo, et significatione ei tempori congrua flectere et demittere licet. Item lectiones Matutini Officii eorumdem dierum quibusdam consuetis flexionibus ad eiusdem temporis conditionem accomodatis pronuntiare.<sup>92</sup>

Ma, a parte queste piccole concessioni liturgiche, la musica nell'Ordine dei Barnabiti è presente principalmente nel momento degli esercizi spirituali:

In divinis officiis sicuti prohibetur cantus musicus a Constitutionibus, ita eundem prohibitum esse volunt Patres ante et post missam, seu alia divina Officia, praeterquam occasione exercitationum spiritualium, quae fiant in Ecclesia nostris. Quod autem hactenus est rationabiliter introductum ratione Cardinalium, Episcoporum et Principum Laicorum, id pie retineatur. In aliis similibus casibus poteris Praepositi Generalis dispensare, ubi iam est introducta consuetudo laudabilis, aut adest aliqua causa rationabilis.<sup>93</sup>

Come nel caso dell'oratorio istituito da Carlo Borromeo, anche in questo caso la musica è utilizzata come uno strumento di coinvolgimento spirituale in contesti non strettamente liturgici, sia per i religiosi, ma anche per i tanti laici che partecipavano ai vari oratori, esercizi spirituali e altre simili manifestazioni religiose proposte dai Barnabiti.<sup>94</sup>

cantu firmo publice pronuntiarum consueverunt, non censentur prohiberi, cum aliter fieri non possit stante obligatione, sub qua praedicta Ecclesia, acceptata fuit» (*Declarationes*, p. 3, in *Constitutiones* 1617).

«Et ubi consuevere nostri cantare horas paulo ante prandium et Completorium post Vesperas, ne omittantur sine causa probanda a Generali vel Provinciali» (*Monita praepositi generali aliisque Superioribus data in Capitulis Generalibus communiter observanda, ordine servato Decretorum, qui supra*, p. 2, 1623, in *Constitutiones* 1617).

91. «In morte summi Pontificis, Episcopi et Principis proprii fiant suffragia pro eisdem a nostris. Pro summo quidem Pont. in tota Congregatione, pro Episcopo vero et Principe in Collegiis, quae sunt sub eorum iurisdictione; Missa nimirum solemniter

cantata cum aliqua exteriori pompa, arbitro Praepositi et Discretorum et cum Missis omnium Collegialium, ritu de Requiem ea die celebratis» (*Monita*, pp. 2-3, 1623).

92. *Declarationes*, 1582, p. 2, in *Constitutiones* 1617.

93. *Decreta Capitulorum Generalium ad anno 1579 usque ad annum 1623, inclusive cum moderationibus, additionibusque eorumdem, ordine servato Titulorum, seu Capitularum Constitutionum*, pp. 6-7, 1620, in *Constitutiones* 1617.

94. Le attività di catechesi per i laici alle quali si dedicavano i barnabiti sono le seguenti: «Functiones spirituales, quae in Collegiis nostris inductae sunt in usum, cuiusmodi sunt Congregationes laicorum, oratio in tribus diebus Quinquagesimae, Sermones

#### 4. Carlo Bascapè e la musica

In Carlo Bascapè si ritrovano i due aspetti appena visti: generale proibizione della musica e suo utilizzo in alcune circostanze particolari, in cui il contributo musicale viene non solo tollerata, ma sfruttato in tutte le sue potenzialità.

##### *Iniziativa da vescovo di Novara*

Il medesimo spirito anima il suo atteggiamento nei confronti della musica nel periodo in cui fu vescovo di Novara.

Seguendo l'esempio di Carlo Borromeo ordina che «ciascun curato [...] come pastore delle anime [...] procuri i giorni di festa di trattenere il popolo in chiesa quanto più lungamente si potrà, con dottrina cristiana, vesperi solenni, sermoni, litanie, processioni, musiche ecclesiastiche». <sup>95</sup> è sua preoccupazione che i sacerdoti sappiano cantare, e per questo (seguendo i decreti tridentini) introduce l'insegnamento della musica nei seminari. <sup>96</sup> Grande attenzione viene riservata al canto nelle scuole della dottrina cristiana:

Siano avisati i curati e altri che hanno cura delle scuole che il far cantare le cose della dottrina a' putti è loro di molto profitto per impararle più facilmente e più allegramente, e così è molto utile il fargli cantare delle lodi, e procurare alcuni premi d'imaginette, grani benedetti, Agnus Dei e simili a quelli che riescono meglio, che così più volentieri e con sollecitudine vengono alle scuole e imparano [...]. Per cantare le cose della dottrina e le lodi, usino i curati il tuono conveniente, che sarà notato appresso al libretto, e ciò con l'opera di persona perita, se essi non sono atti». <sup>97</sup>

Naturalmente il canto è presente anche nelle amate processioni: «ogni festa dopo il Vespri si faccia pubblica processione [...] cantando le litanie solite e il *Miserere*»; per le processioni fa preparare il *Liber litaniarum et processionum ecclesiae novariensis* (1599), la cui parte musicale è

in Feriis Quadragesimae, traditio doctrinae Christianae, et similia, ne omittantur sine licentia saltem Praepositi Provincialis» (*Decreta*, p. 5, 1623, in *Constitutiones* 1617). Riporto una breve annotazione degli *Acta* di San Barnaba sulla presenza di musica in una di queste iniziative: «Alli 3 di marzo 1585. La domenica della quinquagesima si fece l'oratorio in chiesa pubblicamente, con musica a doi cori, dove v'intravenne gran nobiltà d'uomini e di donne» (*Acta*, p. 21).

95. Cit. in DAHNK BAROFFIO 1985, p. 323. 96. «Ogni giorno doppo pranso il maestro della musica [...] gli esserciterà con diligenza nel canto figurato e fermo, secondo la loro abilità. Nel quale fermo si esserciteranno particolarmente i più grandi e quelli che non sono atti al figurato, e si faranno cantare le cose a punto che si cantano in chiesa» (cit. in *ivi*, p. 325).

97. *Libro della dottrina cristiana per le scuole e compagnie della città e diocesi*, in BASCAPÈ 1609, p. 183.

curata da Orfeo Vecchi, maestro di cappella a Milano presso Santa Maria della Scala.<sup>98</sup> Molto severo infine si dimostra riguardo l'uso degli strumenti musicali, affermando che è «molto meglio fare senza musica, che dare con essa alcuno scandalo».<sup>99</sup>

*Osservanza delle costituzioni* Ritornando al periodo in cui era preposito generale, ecco una lettera in cui loda il preposito del collegio romano per non avere ceduto alle pressioni di alcuni signori che chiedevano la musica nella messa solenne:

V. R. ha fatto bene e santamente a stare saldo nella nostra osservanza di non ammettere musica alla messa solenne contra l'istanza di cotesti signori, i quali dovranno ricevere maggiore soddisfazione dell'osservanza nostra, nella quale consiste il buono mantenimento della Congregazione. E che non si può rompere in alcuna parte per picciola che paia, che non si arrechi gran pregiudicio a tutto il resto.<sup>100</sup>

Una tale severità è probabilmente motivata dal fatto che «l'istanza di codesti Signori» sembra essere, più che la richiesta di un'eccezione, l'instaurazione di una prassi regolare durante ogni messa solenne, quindi in contrasto con le Costituzioni. Mentre non ci sono particolari obiezioni, quando l'introduzione della musica è un'eccezione, dettata da una particolare circostanza, ma solo delle raccomandazioni sulla sobrietà dell'intervento sonoro:

Mi contento che questi venerdì di Quaresima solamente accettino qualche musica a quelli essercizi: poi che questo non è oratorio ordinario, nel qual caso parla il decreto del capitolo generale, si come si è interpretato. Non ci siano però instrumenti musici; e, di grazia, procuri che il tutto passi quietamente come conviene a religiosi.<sup>101</sup>

*La disobbedienza delle Angeliche* Particolarmente severo si dimostra quando si tratta di musica nei conventi femminili.<sup>102</sup> Un caso emblematico che merita di essere raccontato riguarda le Angeliche di san Paolo. Come si è visto nel capitolo precedente, le costituzioni delle Angeliche furono redatte da Carlo Bascapè; per quanto riguarda la musica, il capitolo *De gli uffici divini* riporta prescrizioni molto simili a quelle dei Barnabiti:

98. Orfeo Vecchi sarà uno dei musicisti coinvolti dal Bascapè anche nella processione del Venerdì santo.

99. Cit. in DAHNK BAROFFIO 1985, p. 326.

100. Lettera di Carlo Bascapè al Padre Preposito del Collegio di Roma del 26 giugno 1586, RLP, vol. I, n. 30, p. 38.

101. Lettera di Carlo Bascapè al Padre Preposito di Casale del 2 marzo 1590, RLP, vol. IV, n. 496, p. 563.

102. Per le proibizioni in materia musicale nei monasteri femminili quando Carlo Bascapè era vescovo di Novara cfr. DAHNK BAROFFIO 1985, p. 326.

Reciteranno i salmi e le sue preci in voce distesa, senza alcuna figura di canto, secondo il loro istituto. Diranno bene adagio e nel dire i salmi faranno pausa al punto del verso, ripigliando fiato. Così finito un verso, si lascerà alquanto di pausa prima che si cominci l'altro dall'altra parte del coro. Nel dire gl'inni faranno pausa ogni due versetti. Nell'altre cose serveranno la puntatura de' libri ecclesiastici, la quale, essendo alcune volte diversa, la potranno fare stabilire con nuovi punti e virgole da persona intendente.

Nelle feste proncieranno più adagio che i giorni feriali, e più l'ufficio della notte e quello da morti. Certi cantici ancora, come il *Benedictus* e il *Magnificat*, diranno più adagio che il resto.

Non introdurranno organo né canto, o sia figurato o fermo; se non che nelle solennità potranno dire alcun canto nella Messa, ad onore della santissima Eucaristia, e anco cantare de' salmi, massime del Vespro, mischiandovi il canto che chiamano falso bordone, e il *Magnificat* in musica.

Potranno fare cantare Messa solenne nelle feste di san Paolo, specialmente nella Conversione, alla quale ha risguardo il titolo loro.<sup>103</sup>

La resistenza a queste norme così restrittive era probabilmente inevitabile,<sup>104</sup> visto l'ampia diffusione della pratica musicale nei conventi femminili:<sup>105</sup> un simile rigore (seppure con più concessioni rispetto ai Barnabiti) andava infatti in direzione contraria a consuetudini difficili da eliminare in un colpo solo. Infatti, durante una lunga assenza del Bascapè da Milano, complice il Padre Asinari, fa il suo ingresso nelle Angeliche Isabella Quadrio (che prese il nome di Elena in monastero), «peritissima in musica e eccellente organista». Dunque, dopo l'ingresso di Elena Quadrio, fu chiesto al Bascapè (che era anche guida spirituale del convento di San

103. *Costituzioni et regole delle Monache di S. Paolo Converso di Milano*, in CAGNI 1993, pp. 189-190.

104. Le Costituzioni delle Angeliche in questo e altri punti trovarono varie resistenze fra le monache. Ne dà notizia un atto capitolare del 19 settembre 1588: «Si lessero queste Constituzioni a capo per capo, interponendole con sentire li pareri di chi volse parlare, e accomodato quello che si giudicò espediente, furono date le balle intorno all'infrascritti capi, ciascuno separatamente:

Circa l'admettere l'organo in chiesa.

Del fare l'orazione mentale l'estate dopo il Matutino.

Del fare la Disciplina in commune il primo venerdì del mese.

Del digiuno del venerdì e astinenza dalla carne il mercoledì etc.

Del non andare nelle celle et offiti etc.

Del tenere figliole d'educazione per il n. di 6.

E finalmente la Madre Priora avesse da procurare la frequenza della ss. Comunione generalmente almeno 3 giorni della settimana, e più ancora quelle che giudicassero bene i Padri Spirituali. Quali Capitoli riuscirno con la maggior parte de' voti affirmativi, servata però sempre la condizione d'accettarle in prova, e se nel praticarle si fosse scoperto qualche impossibilità o generale difficoltà, che si sarebbero accomodate» (cit. in CAGNI 1993, pp. 154-155).

105. Per l'ambiente milanese cfr. KENDRICK 1996.

Paolo Converso) il permesso di far musica e introdurre un organo nel convento. Carlo Bascapè non rispose, allora il permesso venne chiesto all'arcivescovo Gaspare Visconti, che diede il suo consenso (e non fu introdotto un solo organo, ma addirittura due). Il Bascapè al suo ritorno manifestò con parole di fuoco la sua opposizione a quanto era avvenuto durante la sua assenza (anche perché, come succedeva anche in altri conventi, le esibizioni musicali delle monache attiravano molti visitatori esterni), generando un putiferio nel convento. Cercò di trattare con le religiose con una lettera tutto sommato tranquilla,<sup>106</sup> ma poi il suo commento è molto duro in una lettera indirizzata ad Alessandro Sauli, che per qualche motivo era stato coinvolto suo malgrado nella vicenda:

é forza contare a V. S. Rev.ma una istorietta, poi che ella tocca ancora un poco a lei. Le nostre Madri di S. Paolo sono andate inanzi con le sue gorghe strafoggiate e lunghissimi e illustri trattenimenti di musiche; e già cominciavano a venire i Signori e forastieri, perché ancora si cantasse in grazia loro fuor de divini officii, come si fa con li cantori mercenari. Se bene con loro risentimento, s'è proibito. Non mi pare di dissimulare più s'è fatto loro svanimento, se bene il P. D. Bonaventura faceva buono officio quanto poteva. Così andai a far una monizione a quelle di Capitolo per frenar tal suo corso, e rinfaccia loro ancora la novità dell'organo, con toccare ancora il poco conto che fanno di questa Congregazione allontanandosi da' suoi e nostri istituti e consigli. Molte presero la cosa a rovescio, non da Padre ma da stranio;

106. «Io m'imagino quel che arà potuto cagionare nelle R. V. il padre della discordia, dico il demonio, doppo l'avisò e essortazione ch'io feci loro sopra l'organo e la musica. Le priego e [supplifico], nelle viscere di Giesù Cristo, che non vogliano lasciar nascere con la divina grazia fra loro divisione d'animi ancor che vi fosse diversità di parere. Io chiamo Dio in testimonio, che vede il mio cuore, di non vi aver parlato ad altro fine che del vostro bene, né per altra causa che per zelo del vostro profitto in Giesù Cristo. Così vorrei che consideraste questo [negoziò] senza passione alcuna avanti a lui, e fare risoluzione quietamente e santamente, come conviene a tali serve di Dio. Io vi ho detto il mio sentimento, il qual intendo che vi sia replicato di nuovo con questa né pretendo, come già vi dissi, in questo autorità niuna sopra di voi ma sì bene affetto al vostro bene, e sodisfazione a quell'obbligo, qualunque si sia, che questa casa ha verso la disciplina, e profitto di co-

testa vostra. So la volontà de vostri Superiori, che assai chiaramente me l'hanno aperta. Il tutto tende a ritenervi in quella santa modestia, gravità religiosa, ritiratezza virginal, mortificazione e osservanza, che infino a questi tempi vi ha fatto parere la idea della disciplina monacale e il fonte dell'osservanza di essa, onde sono derivati molti rivi. Io starò aspettando se la nuova della risoluzione della maggior parte di voi mi verrà di consolazione o no. Una cosa vorrei, che v'immaginaste presente a questa risoluzione quella santa anima del Cardinal Santa Prassede. Il Signore sia sempre seco, e doni loro il Suo Santo Spirito in abbondanza. Quando la risoluzione venisse, com'io spero, di consolazione, non dubiti poi alcuna che si [torrano] le cose a poco a poco e con destrezza, per non fare mutazione repentina del tutto» (Lettera di Carlo Bascapè alle Madri del capitolo di S. Paolo di Milano la festa della Visitazione [2 luglio] 1589, RLP, vol. IV, n. 37, pp. 44-46.

principalmente quelle che stimano assai il suo sapere, so che V. S. Rev.ma m'intende, le quali per quanto posso vedere, e penso di non m'ingannare, fanno un gran danno a quel luogo e lo faranno più, se il Signore non ci mette la mano. Dubitando ch'io non volessi violentare le cose, che fu pura monizione per ben loro, e mio scarico, fecero rumore di fuori con pigliare secolari in aiuto e parenti, e ciò con gran dolore della Madre e altre più perfette. E così in sì fatti suoi trattati, che hanno però fatti fra loro, per che io non ho preteso altro che dar loro ricordo e poi lasciarle stare. Hanno messo mano a molte impertinenze che mi sono state riferite, argomenti certo poco buoni di loro e, fra le altre cose, hanno detto che ben V. S. Rev.ma ha detto loro, volendo rimproverarci che né anche noi abbiamo spirito, che non ha trovato spirito fra noi, ma qualche osservanza esteriore. Io non l'ho creduto, perciò che quando mi guardo in dietro, non mi discontento; e se ella avesse avuto tale opinione, mi pare che ci avrebbe avisato noi, e non l'avrebbe detto ad altri. Ho però voluto che lo sapesse per ogni buona occasione. Hanno però fatto qualche poco di moderazione di quelle sue leggierezze, ma nel verso io sono forzato a vestirmi di affetto molto diverso con loro. E chi così vuole, così abbia. Non si mancherà però di aiutarle in quel modo che si potrà, se bene è difficile, con chi non vuole, da chi non ha podestà, et ove ci è chi distrugge ciò che altri edifica.<sup>107</sup>

Il Bascapè dopo questa lettera non parlò più dell'accaduto, probabilmente perché alla fine tutto tornò nelle regole stabilite. Intanto il principio era stato duramente messo in discussione, dimostrando forse che un'eccessivo rigore non poteva che portare a una reazione altrettanto eccessiva.

*L'ufficio di san Siro* Sant'Alessandro Sauli è il protagonista di un altro episodio liturgico-musicale nel quale è chiamato in causa il Bascapè. Alessandro Sauli aveva contattato Carlo Bascapè per un giudizio su di un Ufficio dedicato a san Siro. Il giudizio del Bascapè è, pur nella cortesia con cui è scritto, nettamente negativo su tutti i fronti:

Ho veduto l'ufficio di san Siro, che V. S. R. mi diede, sopra il quale, conforme al suo comandamento, mi occorre di dire: prima, che io crederei in ogni caso doversi dimandare l'approbazione di esso a Roma; poi, che il S. Pontefice Pio V comanda nella bolla sua del breviario nuovo che ognuno l'usi in modo che non v'aggiunga o sminuisca cosa alcuna, con l'eccezione, però, che ivi mette de Breviari antichi di più di 200 anni. Ora, qui non abbiamo breviario antico, ma si usa il nuovo, e pure vi s'aggiunge questo ufficio. Di più contra la medesima Bolla si muta il rito del nuovo Breviario con mettere nove lettioni tutte della vita, ancora ne' giorni dell'ottava, dove che si dovrebbero mettere le prime della scrittura, e le ultime del S. Evangelio

107. Lettera di Carlo Bascapè ad Alessandro Sauli del 27 luglio 1589, RLP, vol. IV, n. 73, pp. 95-96.

con l'omilia. Anzi, è cosa nuova che anche ne' giorni dell'ottava si mettano le seconde della vita. L'ufficio istesso poi mi pare di assai poca gravità: è tessuto di certe cantilene poco decenti o gravi, nelle antifone, ne' responsori, versi e inni.<sup>108</sup>

Purtroppo non si riesce a capire, almeno dalla lettera, il motivo per cui certe cantilene siano poco decenti o gravi, o perché l'intero ufficio sia «di assai poca gravità».

*Risvegliare affetti devoti e santi* Se si pensa alla imponente quantità di musica presente nel rito processionale del Venerdì santo, forse potrebbe apparire strano che lo stesso uomo abbia potuto essere così severo da una parte e così generoso da un'altra. Per comprendere meglio un simile atteggiamento vorrei proporre alcune pagine di uno scritto del Bascapè, nel quale è esplicitato in modo estremamente chiaro il suo pensiero sull'uso della musica. Si tratta della *Lettera pastorale de' balli*, un opuscolo scritto nel 1598 per dissuadere i fedeli della sua diocesi dal peccaminoso divertimento del ballo. La tesi principale contenuta nella *Lettera* è così esposta all'inizio del libretto:

è così brutta e dispiacevole la faccia del peccato, anime care, che se così come ella è si presentasse a gli occhi de gli uomini, massime cristiani, a pena, credo io, che si trovasse chi lo commettesse. Ma perché suole, nascosta la bruttezza sua, mostrarsi sotto coperta de cosa buona o lecita o comportabile almeno, avviene, e per l'umana miseria e perversità, che facilmente s'ingana, e per la malitia del Demonio, che sempre ogni arte adopra contra l'umana salute, che s'inducono gli uomini a commetterlo, e ad offendere Dio e cadere in grandissimi errori. Alcuna volta ancora se bene ci si mostra il peccato per cosa men che buona, ci pare tuttavia che quel male, che è nell'azione, finisca in essa e non passi più oltre; e tuttavia si tirerà poi dietro schiera infinita d'altri gravi e pestiferi mali.<sup>109</sup>

Detto in altre parole: ci sono dei piaceri che sembrano assolutamente innocui, ma che in realtà sono solamente un'esca che porta a peccati ben più gravi.<sup>110</sup> E subito dopo viene la seguente osservazione:

108. Lettera di Carlo Bascapè ad Alessandro Sauli del 8 luglio 1592, RLP, vol. VII, n. 94, pp. 92-93. Il giudizio è poi completato in una lettera successiva con quest'altra osservazione: «Doppo scritta la mia sopra l'ufficio di s. Siro, mi è sovvenuto di avere lasciato un'altra cosa di esso pur contra il rito comandato da Pio V di fe. me., che è una sequenza

per la S. Messa; non potendosene usare alcuna da Sua Santità non approvata, né in luogo e caso alieno dalla medesima autorità, conforme alla bolla sopra il Messale» (lettera di Carlo Bascapè ad Alessandro Sauli, vescovo di Pavia, del 15 luglio 1592, RLP, vol. VII, n. 113, p. 111).

109. BASCAPÈ 1598, p. 3.

Non è cosa mala, diranno alcuni, il suono de gl'instromenti musici. Altramente come ne sarebbe tante volte menzione nella divina scrittura? come la S. Chiesa l'userebbe, come fa ordinariamente, nell'organo? Il danzare, parimente, come sarà cosa mala, poiché leggiamo di David, che «percutiebat in organis armigatis, et saltabat totis viribus ante Dominum»; e Maria sorella di Aaron con altre donne se n'andò pure cantando, sonando e facendo festa con rendere grazie a Dio di aver sommerso [il] Faraone? Non sono cose male queste al sicuro, anzi molto buone. Ma è anche vero che sì fatti suoni e danze sono differenti e lontane in certo modo da' nostri balli come il cielo dalla terra. David danzò senza prendersi alcuna femina per mano, né in compagnia. Maria non prese seco altri che donne.<sup>111</sup>

E, infine, ecco l'osservazione che più ci interessa:

Quei suoni e quelle danze si usarono per divozione, queste si usano per sensualità; quelle per ispirito, queste per carne; quelle per servire a Dio, queste per servire al mondo, o al Demonio. Tanto importa il fine, la disposizione e le circostanze con le quali si usa una stessa cosa. Il suono adoprato per lodare Dio e risvegliare affetti devoti e santi, cagiona effetti di gran profitto all'anima. Così opra all'incontro, quando in contrario viene usato.<sup>112</sup>

In fondo ritroviamo sintetizzate le stesse considerazioni già esposte dai primi padri della chiesa in poi nei confronti della musica:<sup>113</sup> la musica come lode a Dio e come mezzo per suscitare la devozione; il timore nei confronti della sensualità. Il discrimine tra una musica che avvicina a Dio o al demonio è efficacemente sintetizzato nell'espressione «tanto importa il

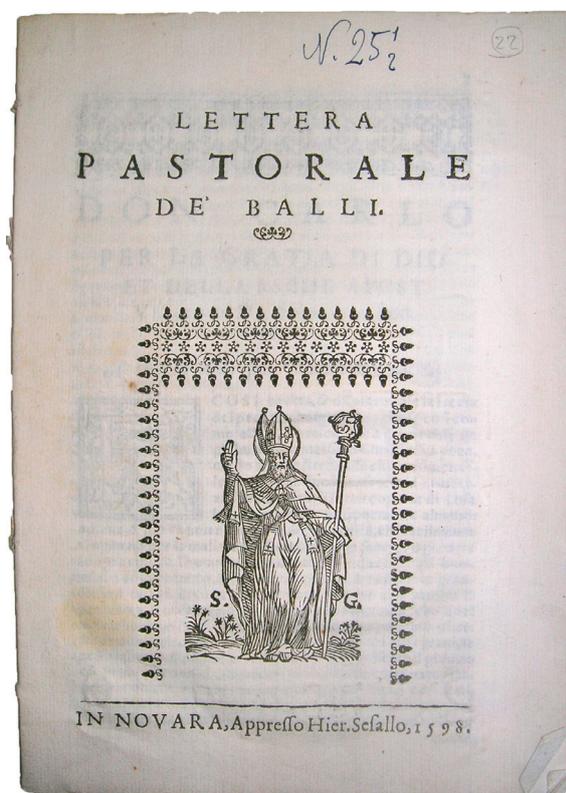
110. «Abbiamo preso a farvi accorti e a levare una maschera di piacere e diletto onesto, o almeno comportabile e veniale, che mette il Demonio ad una trappola crudele ch'egli tende alle anime. E questo è il ballo, questo è quello che molti, a prima faccia e senza pensare più oltre, sogliono stimare in modo. Che il peggio che possa apportare seco sia leggerezza, o vanità. Anzi, secondo alcuni, che stia ancora ne' termini dell'onestà. Et pure vedremo chiaro, come io spero, che anzi riesce per ordinario cosa leggiera e vana sì, ma insieme disonesta e perniciosa alle anime» (ivi, p. 4).

111. Ivi, pp. 4-5.

112. Ivi, p. 5.

113. Come si vedrà meglio più avanti, le dinamiche e le scelte musicali messe in atto in questo periodo per suscitare gli affetti, non sono poi tanto differenti per gli affetti devoti e per gli affetti profani: in entrambi i settori (sacro e profano) il testo è la guida della musica; in entrambi abbiamo un graduale sfoltimento (o semplificazione) della trama polifonica, anche quando la polifonia, come nel caso specifico delle composizioni del rito paraliturgico del Venerdì santo dei Barnabiti, non è messa in discussione (ma si ha un chiaro sfoltimento dell'imitazione; un uso intenso del falsobordone e di una policoralità, che lavora principalmente a blocchi contrapposti), e un intenso lavoro retorico della musica sul testo.

fine, la disposizione e le circostanze con le quali si usa una stessa cosa». Se le osservazioni del Bascapè sono perfettamente in linea con una tradizione secolare della Chiesa, allo stesso tempo sono perfettamente immerse nel suo tempo: da questo punto di vista la parola chiave è «affetti», affetti che, siano come qui «devoti e santi» o “profani”, trovano il loro più efficace strumento di espressione nella musica. Alla luce di tutto questo diventa molto più comprensibile la forte presenza musicale nella processione barnabita del Venerdì santo. Le circostanze sono talmente eccezionali (si tratta del momento più drammatico dell'anno liturgico) che anche l'apporto musicale deve essere eccezionale, guidato però da un fine e una disposizione ben precisi, che mirano alla totale identificazione del fedele con la passione di Cristo: alla musica spetta il compito di amplificare e supportare (in maniera discreta, con gravità, ma continua) le preghiere e le lacrime di commozione di fronte ai misteri della passione.



BASCAPÈ 1598, Frontespizio.



## «COME SE PRESENTE TI FOSSI TROVATO»

## 1. Dimenticanza e memoria

«Come se non fosse morto per noi» Durante l'ultimo quarto del XVI secolo furono date alle stampe varie edizioni di un piccolo libretto devoto intitolato *Trattato della continua memoria che si debbe havere della S. Passione di Christo Redentore nostro*, scritto dal gesuita Gaspar de Loarte,<sup>1</sup> un libretto che nella sua essenzialità può essere un ottimo punto di partenza per cominciare ad adentrarci nello spirito devozionale che fa da sfondo alla processione dei Barnabiti.

Nella breve prefazione «a' fideli di Cristo», attraverso una parola chiave del vocabolario cristiano – memoria – l'autore introduce con semplicità i suoi devoti lettori alle brevi meditazioni che seguiranno. Il tema iniziale, esposto senza troppi preamboli nell'*incipit*, è quello della mancanza



LOARTE 1574, Frontespizio.

1. Gaspar de Loarte nasce a Medina, in Spagna, nel 1498. Entrato a far parte della Compagnia di Gesù nel 1553, spinto dal fratello Baltasar, fu per molto tempo rettore del Collegio gesuitico di Genova. Muore a Valencia nel 1578. Noto soprattutto come scrittore di trattati e libri devozionali molto apprezzati, le sue opere ebbero numerosissime ristampe. Tra queste bisogna ricordare in particolare: *Esercizio de la vita Christiana dove si tratta dei principali exercitij ne' quali il christiano con molto frutto spirituale possa spender la sua vita* (Genova, Antonio Bellone, 1557), la sua opera più nota assieme al *Conforto de gli aflitti, dove si tratta de i frutti et remedij delle tribulazioni* (Roma, Vin-

cenzo Accolto, 1574); *Istruttione et avisi per meditare la Passione di Christo nostro redentore, con alcune meditationi di essa* (Roma, Collegio della società di Gesù, 1570); *Istruttione et avvertimenti per meditar i misterij del Rosario della Santissima Vergine Madre* (Roma, Iustina de Rossi, 1573); *Avisi di sacerdoti et confessori* (Parma, Seth Viotto, 1579). Il *Trattato della continua memoria che si debbe havere della S. Passione di Christo Redentore nostro* fu stampato per la prima volta a Genova nel 1574 da Antonio Bellone, e successivamente ristampato almeno sei volte (Venezia, Gioliti, 1575, 1576, 1590, 1591; Brescia, Sabbio, 1588; Venezia, Arrivabene, 1598).

di memoria dell'uomo, della sua ingratitudine nei confronti di un Dio che, al contrario, sovrabbonda di grazie nei suoi confronti:

Una delle cose, tra l'altre, per le quali siamo degni di gran repressione e castigo è la ingratitudine e poca memoria nostra delli molti benefici che dalla divina mano ricevuti abbiamo, del che il medesimo Signor nostro si lamenta di noi, per il profeta Isaia, mostrando che siamo più sconoscenti che li più rustici animali, che sono il bue e l'asino, imperoché questi, quantunque siano d'ogni ragione privi, conoscono però in qualche modo li padroni loro che li sostentano, e il cristiano, che tanto più li dovrebbe avanzare in conoscenza e gratitudine quanto più li eccede in intelletto e ragione, e quanto maggiori sono li benefizi che ha ricevuti, è nondimeno più ingrato e manco ricordevole del suo benefattore, poi che come altrove l'istesso Signore se ne duole, egli è così dimenticato nelli cuori nostri come se non fosse morto per noi.<sup>2</sup>

Ecco il punto verso cui tendeva il Loarte, ecco la grazia principale che l'uomo ha ricevuto da Dio: il sacrificio di Cristo per la salvezza degli uomini. L'autore, poi, prosegue sullo stesso tema:

qual maggior grazia e beneficio si può pensare, che aver voluto spargere per noi il suo preziosissimo sangue ed esporsi a sì gravi ed eccessivi tormenti, e finalmente sopportare sì acerba e ignominiosa morte, per liberarci dalla eterna dannazione e meritarci la vita di gratia che perduta avevamo? Che più oltre dovea fare per noi di quello che ha fatto? Che maggiori segni d'amore potea mostrare di quelli che ha mostrato? E che maggiore ingratitudine nostra si può dire, che essere di tutto ciò dimenticati?<sup>3</sup>

Si noti come il Loarte gradatamente aumenti l'intensità del discorso con un crescendo sapientemente orchestrato, crescendo che raggiunge il suo apice quando da un generico e in fondo ancora neutro *noi* passa ad un accalorato *tu*, secondo una prassi retorica ben consolidata che sottolinea i momenti emotivamente più intensi instaurando un dialogo diretto con il fedele in meditazione:

O cuore più duro che diamante, o ingratitudine più che barbara, o crudeltà maggiore d'ogni altro benché fierissimo animale.

Apri un poco gl'occhi, o uomo, mollifichisi questa tanta durezza di cuore, poiché le pietre si spezzarono il giorno che si spargeva il sangue che per te fu sparso, e già che non sei per patire ciò che per il tuo Signore ha patito, ricordati almeno di esso, e mostra così un segno di gratitudine.<sup>4</sup>

2. LOARTE 1574, c. 2.

3. Ivi, c. 2v.

«*Ridurre alla memoria nostra la sacra passione*»

Dopo questo apice, il Loarte ritorna a un linguaggio più discorsivo ed elenca i modi in cui questa gratitudine può essere ravvivata: è la Chiesa che si è sempre preoccupata

di ridurre alla memoria nostra la sacra passione e morte del Signore nostro e pro-  
vocarci che sempre d'essa ci ricordiamo. E così a questo fine ha ordinato che il  
venerdì d'ogni settimana ci asteniamo dalla carne, in memoria della benedetta carne  
di Christo in quel giorno per noi tormentata; a questo fine ogn'anno la Quaresima,  
e spetialmente la Settimana Santa, si celebra, si legge, si predica, si rappresenta la  
medesima passione e morte, con le cerimonie a questo instituite; a questo fine sono  
ordinate le sette ore canoniche che si dicono ogni giorno; a questo fine l'immagine  
più celebre e più adoperata nella Chiesa è quella del crocifisso e della santa croce.<sup>5</sup>

Tornerò tra non molto sulla frase centrale di questo importante passo («si celebra, si legge, si predica, si rappresenta»), ma prima andiamo a vedere come prosegue e si conclude il testo del Loarte. Il gesuita a questo punto invoglia il lettore prospettandogli i benefici spirituali che procura la memoria della passione,<sup>6</sup> richiamando una lunga tradizione di «libri di questa santa meditazione». Eppure, osserva ancora, «tutto ciò non basta», perché alcuni uomini

si escusano con li negozi secolari ne' quali sono impacciati, per li quali non li resta  
tempo da poter occuparsi in questo che dovrebbe essere il più principale. Altri si  
straccano di leggere libri devoti dove si tratta di questa santa meditazione, paren-  
dogli essere troppo lunghi. Altri dicono che non hanno capacità, né li serve la testa  
per poter attendere a questi essercizi mentali.<sup>7</sup>

Ma il libricino del Loarte si rivolge proprio a queste categorie di persone, secondo una  
prassi ben consolidata di proporre ai laici al posto della recita delle varie ore dell'Ufficio alcune  
devozioni particolari. In questo caso si tratta di «sette orazioni in cambio di dette ore, nelle  
quali si contiene succintamente la passione del Signor nostro e quello che a ciascuna di queste  
sette ore ha patito. Il che leggendo, si riduce alla memoria tutta la passione del Signore».<sup>8</sup> Così  
non potranno più esserci scuse, perché, conclude il Loarte, «ogni cosa, come vedrai, è breve,  
facile e chiara».<sup>9</sup>

4. Ivi, c. 3r.

5. Ivi, c. 3v.

6. «O quanto conforto sentiriamo, se in questo  
sempre pensassimo; o quanta dolcezza gusteriamo,  
se di questo sempre parlassimo; o quanto frutto rac-

coglieriamo, se questo sempre restasse nella nostra  
memoria» (ivi, c. 4v).

7. Ivi, cc. 4v-5r.

8. Ivi, c. 5.

9. Ivi, c. 5v.

## 2. Rappresentare la passione

*Il metodo della presenza* Bisogna ora aggiungere un altro tassello fondamentale al discorso intrapreso: l'invito a meditare e far memoria, infatti, potrebbe apparire vuoto o lasciato all'arbitrio di ciascuno, se non fosse supportato da un metodo adeguato. Di questa metodologia ho già accennato nel secondo capitolo: si tratta di quello che potremmo definire come il metodo della presenza, così come sinteticamente esposto nel *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*, dove l'anonimo monaco ricordava che «necessarium etiam esse, ut aliquando ista cogites in contemplatione tua, ac si praesens tum temporis fuisset quando passus fuit». <sup>10</sup> Un'esposizione più ampia si può leggere nelle *Meditationes vitae Christi*: <sup>11</sup>

Ora voglio darti un metodo da adottare quando predichi o mediti le pagine precedenti, per evitare che, se ti venisse mai l'idea di proseguire la lettura e allungare la meditazione su tutto il testo, questa pesante applicazione ti porti poi ad abbandonarle. Tanto più che sono convinto che su queste meditazioni conviene soffermarsi almeno una settimana.

Devi poi sapere che è sufficiente meditare, volta per volta, un solo episodio o una sola parola di cui è stato protagonista il Signore, oppure successi attorno alla sua persona in base al racconto evangelico, e devi renderti presente come se tu stessi assistendo al fatto che ti viene rappresentato, fermandotici sopra con semplicità, con l'anima per così dire nuda. <sup>12</sup>

10. *De meditatione passionis Christi*, col. 561.

11. Le *Meditationes vitae Christi* sono una delle opere più celebri della cristianità. Solo in epoca recente è stato identificato il vero autore: per lungo tempo, infatti, le *Meditationes* sono circolate sotto il nome di san Bernardo, mentre colui che realizzò l'opera, o perlomeno la sua stesura finale, è in realtà il francescano Giovanni de Cauli da San Giminiano, del quale non si sa quasi nulla. Delle *Meditationes* esistono tre principali redazioni: un testo lungo, un testo ridotto e un testo con gli episodi relativi alla sola passione di Cristo. Per approfondimenti sull'autore e il testo cfr. MARCO AROSIO, *Giovanni de' Cauli (Iohannes de Caulibus)*, DBI, vol. 55, 2001, e l'*Introduzione* di Lazaro Iriarte a GIOVANNI DE CAULIBUS 1997.

12. GIOVANNI DE CAULIBUS 1997, p. 971. E prima: «fa' come se tu partecipassi personalmente ai discorsi e agli avvenimenti del Signore Gesù che vengono riferiti, proprio come se li udissi con le tue orecchie e lo vedessi con i tuoi occhi» (ivi, pp. 816-817). Ma i passi in cui ci si riferisce al metodo della presenza sarebbero tantissimi. Ne cito solo un paio come esempio: «levati in alto con sante e infiammate meditazioni, formando in te con intensissimo ardore e desiderio questi tali concetti, o simili a questi, e avergli e portargli sempre in cuore, e ancora con la bocca parlare al tuo Signore, come presente» (LANSPERGIO 1598, c. 7v); «Miri adunque il cristiano il suo Signore alzato in croce, e mirilo in tutte le parti e contemplilo come s'ei fusse presente realmente alla croce» (MATTIA BELLINTANI DA SALÒ 1581, p. 381).

Il metodo arriva con la stessa terminologia fino alla fine del Cinquecento. Anzi, è proprio nell'ultimo scorcio del XVI secolo che troviamo una delle sue esposizioni più efficaci, ancora per opera del già citato Gaspar de Loarte, il quale nel 1570 dà alle stampe un altro libretto intitolato *Instruttione et avisi per meditar la passione di Christo Nostro Redentore, con alcune meditationi di essa*.<sup>13</sup> In questo testo altrettanto fortunato del precedente la preoccupazione del gesuita, ancora prima di proporre nuove meditazioni, è quella di spiegare correttamente il modo di procedere per ottenere «più facilità e gusto»<sup>14</sup> nel meditare la passione di Cristo, tanto che alle istruzioni è dedicata più della metà del libro.

Il Loarte nella sua *Instruttione* propone ben nove «diversi modi utili a meditare la santissima Passione di Cristo».<sup>15</sup> Questi nove modi possono essere utilizzati singolarmente, ma è chiaro che, visti nel loro insieme, costituiscono un percorso ben preciso che, partendo dal fatto puro e crudo della passione, portano il fedele a riflettere da un lato sulla sua condizione di peccatore e dall'altro sulla salvezza che il sacrificio di Cristo sulla croce gli ha procurato. Tornerò su questo percorso più avanti, mentre ora riporto solamente il primo modo, così esposto dal religioso gesuita:

Il primo modo, che è generale e si propone a gli altri che diremo qui, si può chiamare istoriale o letterale, il qual consiste in sapere ben la lettera e istoria del misterio che vorrai meditare, e ricordarti di quello, considerandolo e avendolo tanto a mente come se presente ti fossi trovato.<sup>16</sup>

Il primo passo, dunque, è la conoscenza dei fatti, «l'istoria delle cose che accaderterò»;<sup>17</sup> sopra questo modo «si fondano tutti gli altri modi di meditare che abbiamo proposti, e però è necessario che questo preceda a gli altri».<sup>18</sup> La pratica di questo modo si ottiene esercitandosi nel

leggere spesso l'istoria della Passione, secondo che la scrivono i quattro evangelisti e in libri devoti si truova e dalle prediche e altri ragionamenti spirituali si può imparare, sì che hai da procurar d'averla molto fissa nella memoria tua, imaginandola e ruminandola e ricordandotene spesso, infino a tanto che ti truovi così facile e pronto in essa che se ti fosse dimandata l'istoria d'ogni passo, lo sapessi perfettamente narrare.<sup>19</sup>

13. Anche questo libro devoto viene stampato numerose volte nel corso di pochi anni. Per un inquadramento di quest'opera opera del Loarte cfr. ZARDIN 1999.

14. LOARTE 1575, p. 4 (cito dall'edizione milanese del 1575).

15. Ivi, p. 6.

16. Ivi, p. 8.

17. Ivi, p. 13.

18. *Ibidem*.

19. Ivi, pp. 14-15.

Gaspar de Loarte, come abbiamo visto, scriveva che «ogn'anno la Quaresima, e spetialmente la Settimana Santa, si celebra, si legge, si predica, si rappresenta la medesima passione e morte, con le cerimonie a questo instituite». Il riferimento principale è alle celebrazioni liturgiche, ma non solo. Nelle quattro azioni indicate dal gesuita sono in qualche modo condensate le modalità principali con cui il metodo della presenza viene attuato. Ma è l'idea della rappresentazione che le riassume tutte, rappresentazione da intendere nel suo senso più profondo: rendere nuovamente presente (*repraesentare*), «secondo il significato che il termine assume nella prassi del teatro cristiano e cioè come un agere memoria, nell'accezione – già attestata dall'esegesi liturgica – di agire con gesti, parole e segni la memoria del fatto storico e reale». <sup>20</sup> Secondo questo significato è Cristo stesso il primo che ordina ai suoi apostoli di rendere nuovamente presente il gesto da lui compiuto durante l'ultima cena: «fate questo in memoria di me». <sup>21</sup>

Tutti gli avvenimenti che riguardano gli ultimi giorni di vita di Cristo sono rivissuti, rievocati liturgicamente, nella settimana santa, che «occupa senza dubbio il primo posto per il numero, l'importanza e la veneranda antichità dei suoi riti». <sup>22</sup> Qui la rappresentazione, intesa nel senso di drammatizzazione, <sup>23</sup> ha sempre avuto il suo momento più intenso, fin dai primi tempi del cristianesimo. La liturgia della settimana santa nasce negli stessi luoghi in cui ha vissuto Cristo: qui la storia e la memoria, gli avvenimenti e la loro ripresentazione hanno la loro esatta collocazione. <sup>24</sup> È allora naturale i riti gerosolimitani siano sempre stati i punti di riferimento della liturgia e delle principali manifestazioni paraliturgiche e devozionali dei secoli successivi, <sup>25</sup>

20. BERNARDI – BIMIO 2010, p. 485. L'utilizzo del termine *repraesentare* in riferimento alla liturgia si trova in autori come Amalario di Metz, Onorio di Autun, Bernardo di Chiaravalle, Aelredo di Rielvaux. Quest'ultimo, per esempio, scrive: «Instituae sunt istae festiuitates in Ecclesia, ut, per hoc quod modo eius natiuatatem repraesentamus, modo eius passionem, resurrectionem, ascensionem, semper sit recens in memoria nostra illa mira pietas, illa mira suauitas, illa mira caritas quam in nobis per haec omnia ostendit» (*Serm. IX, 2, In annuntiatione Domini*, cit in BIFFI 2004); «Queste festiuità sono state istituite nella Chiesa, affinché, rappresentando ora la natività, ora la sua passione, la sua resurrezione, la sua ascensione, siano sempre presenti nella memoria quella mirabile pietà, quella mirabile soauità, quella mirabile carità che egli ci ha manifestati in tutti questi eventi» (ivi).

21. «Gesù, pertanto, quale agente principale negli atti liturgici, è per ciò stesso presente in essi; questi invero esprimono e rendono in qualche modo reali – ri-presentano – i suoi atti salvifici, il suo mi-

stero» (RIGHETTI 1969, I, p. 8).

22. RIGHETTI 1969, II, p. 178.

23. «Drammatizzazione non è un termine equivalente a teatro, ma indica più genericamente una maggiore esteriorità ed espressività della liturgia, a livello spaziale ad esempio, con il proliferare delle processioni; a livello di testi, strutturati a dialogo; a livello mimico con la riproduzione o imitazione dei gesti di Gesù e via di seguito» (BERNARDI 1991, p. 38).

24. «L'attualizzazione della passione di Cristo a Gerusalemme accentua la componente drammatica del fattore cronologico e introduce nella liturgia la drammatizzazione dello spazio. Non vi è traccia qui di rappresentazione teatrale in senso stretto: non si finge qui, si rivive» (BERNARDI 1991, p. 37). Si può capire quale fosse l'intensità di quella rievocazione grazie alla celebre descrizione che di quella liturgia ci ha lasciato Egeria nel IV secolo (cfr. EGERIA 1992, pp. 233-250).

tanto che ogni rievocazione della passione di Cristo nel corso dei secoli ha sempre teso a rappresentare non solo i fatti, ma i luoghi stessi degli avvenimenti. Vediamo, dunque, brevemente alcune modalità di questa rievocazione.

*Rappresentare per immagini* Nell'orazione mentale la rievocazione degli avvenimenti e dei luoghi della passione di Cristo avviene, come scrive il Loarte, «imaginandola», secondo la prassi dell'orazione metodica esposta nel capitolo precedente. Così scrive, per esempio, l'autore delle *Meditationes vitae Christi*: «ti esporrò i fatti così come si sono svolti o almeno come l'istinto religioso immagina che possano essersi svolti, facendo uso di plastiche riproduzioni di immagini che ciascuno può interpretare a suo modo». <sup>26</sup> Come osserva Freedberg, «dai più antichi scritti cristiani sulla meditazione agli esercizi spirituali di sant'Ignazio di Loyola, l'atto meditativo è concepito e pubblicizzato nei termini di un parallelo specifico all'effettiva costruzione di immagini»; <sup>27</sup> l'ausilio delle immagini è, insomma, uno strumento imprescindibile per la meditazione stessa. Gaspar de Loarte nella sua *Instruttione* naturalmente non manca di evidenziare il ruolo cardine dell'immagine nella meditazione:

qui troverai dipinte e figurate l'imagini di quelli misteri che doverai meditare, le quali, avendo prima risguardato, t'aiuteranno a star più raccolto e attento con la memoria di quella imagine che ti resterà impressa. <sup>28</sup>

È interessante notare che la prima edizione dell'*Instruttione* del Loarte, quella romana del 1570, non conteneva immagini. È solo nell'edizione milanese che viene inserito l'apparato iconografico, permettendo in questo modo un ampliamento della fruizione del trattato stesso. L'edizione milanese esce per i tipi di Pacifico Ponzio, stampatore arcivescovile, presentando una significativa dedica dello stampatore stesso all'arcivescovo milanese:

Sapendo io quanto Vostra Signoria Illustrissima desidera e con quanti mezzi procura, come vigilantissimo Pastore, la salute del suo gregge, incamminandolo dietro al Prencipe dei Pastori, che dice «chi seguita me, non camina nelle tenebre», ho voluto sotto l'ombra sua di nuovo mandare in luce la presente operetta, composta e

25. Non è possibile qui riassumere tutti questi riti e devozioni. Per approfondimenti si rimanda alla vasta bibliografia sull'argomento.

26. GIOVANNI DE CAULIBUS 1997, p. 816.

27. FREEDBERG 1993, p. 247.

28. LOARTE 1575, pp. 4-5. Segue la descrizione dell'intera meditazione, secondo lo schema già espo-

sto nel secondo capitolo: «Qui anco si mettono li punti, per li quali puoi discorrere, accioché con più facilità tu possi procedere nella tua meditazione. Qui si propongono certi colloqui, overo orazioni, al fine di ciascuna meditazione. Le quali (se qualche volta ti troverai arido e con poco gusto meditando, over che tu non sapessi far questi o simili colloqui da te) t'insegneranno il modo di farli» (ivi, p. 5).

nuovamente ampliata dal molto Reverendo Padre Gaspar Loarte, della Compagnia di Giesù, avendo io molto maggior obbligo di ciò fare, per li segnalati suoi benefici verso di me, che quelli che la prima volta la stamparono e gliela dedicarono, la quale, benché picciola sia, copiosa è di preziose gemme che arricchiscono l'anima di ricchezze incorruttibili. Perciò che tratta della meditazione della Passione di Cristo nostro Signore, onde procede il fonte ineshausto delle divine grazie e in cui consiste l'infinito tesoro della nostra redenzione. So che non potevo offrirle cosa più cara e più gioconda, sì per l'Auttoe che tanto da lei per le sue virtù è amato e tenuto in pregio (il che mi da animo di mandar presto in stampa insieme molte altre sue belle e preziose operette, e a lei parimente dedicarle), sì anco perché Vostra Signoria Illustrissima altro non cerca, altro non cura giorno e notte, se non che Cristo crocifisso sia da tutti conosciuto, amato e glorificato. Il quale priego sempre viva nelle viscere sue, acciò che con la sua fervente carità tutta via più infiammi l'anime a seguitare il loro gran Pastore sino alli pascoli di vita eterna.

In Milano, il primo marzo MDLXXV.<sup>29</sup>

L'omaggio a Carlo Borromeo, al di là degli interessi personali che lo stampatore poteva avere nel pubblicare un libro di successo nel contesto editoriale giusto, mette in luce in modo conciso e chiaro due dei temi cardine che, come si è già visto, caratterizzarono l'azione pastorale e la spiritualità dell'arcivescovo milanese: la *cura animarum* – «vigilantissimo pastore» che adoperava ogni mezzo per procurare «la salute del suo gregge» – e «il culto della passione, la memoria costantemente ricercata e alimentata del Cristo crocifisso [...] finalità ultima della guida tracciata dallo scrittore gesuita».<sup>30</sup> Allora non è certamente da escludere che nell'inserimento d'immagini proprio nell'edizione milanese dell'*Istruzione* ci sia stata la mano diretta del Borromeo.<sup>31</sup>

Le immagini presenti nei libri del Loarte non hanno un gran valore artistico (figure molto stilizzate, paesaggi tutti uguali, pose rigide dei personaggi) ma pur nella loro essenzialità evidentemente raggiungevano lo scopo per il quale erano state create. Osserviamo, per esempio, l'immagine che rappresenta Cristo nell'orto degli Ulivi: in primo piano vediamo Cristo che prega afflitto in ginocchio e sopra di lui un angelo con in mano la croce che gli porge il calice;

29. LOARTE 1575, pp. III-VI.

30. ZARDIN 2005, p.

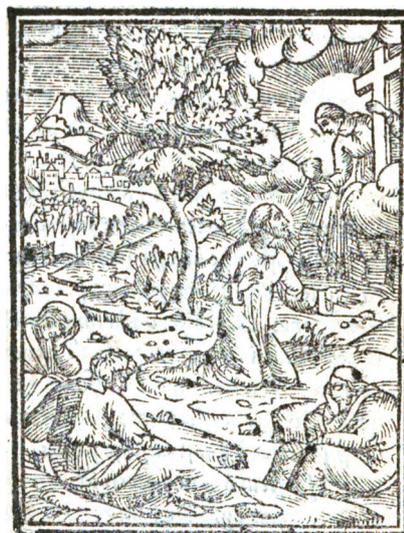
31. Sempre sull'uso delle immagini vale la pena sottolineare una significativa differenza tra le diverse edizioni che ho potuto consultare anche dell'altro testo del Loarte, il già citato *Trattato della continua memoria che si debbe havere della S. Passione di Christo Redentore nostro*. Nell'edizione veneziana del 1575, per i tipi di

Gioliti, le immagini sono poche e non tutte pertinenti – ripercorrono infatti tutti i momenti salienti della vita di Cristo senza un diretto legame con le meditazioni proposte – mentre nell'edizione genovese del 1574, molto probabilmente pubblicata sotto il controllo dell'autore, che in quegli anni era responsabile del collegio gesuitico di Genova, le immagini sono molto più numerose e riguardano tutte esclusivamente gli episodi della passione e morte di Cristo.

sotto di lui i discepoli che dormono; sullo sfondo la città di Gerusalemme e il gruppo dei soldati che, guidato da Giuda, si avvicina per arrestare il Cristo. Sebbene il tratto in certi casi sia perfino rozzo (la stilizzazione dei soldati, per esempio, che però nella sua essenzialità estrema è forse ancor più efficace), l'immagine ha qualcosa di raffinato e studiato: è un'immagine a più scene. Le fasi che precedono la cattura di Cristo, sono, insomma, rappresentate attraverso una elementare, ma efficace, forma di drammatizzazione: in questo modo il lettore devoto, attraverso quei pochi tratti, non è introdotto solo alla visione di un episodio del Vangelo, ma viene immerso in un dramma, di cui può seguire in un unico sguardo le varie scene, scene già intensamente descritte nella meditazione da leggere (o da ascoltare letta da altri), che grazie all'immagine diventano ancora più vivide.

Troviamo un esempio particolarmente significativo di questo modo di procedere nelle celebri *Meditazioni sopra li Evangelii* del gesuita Girolamo Nadal.<sup>32</sup> Si tratta di un'opera di ampio respiro e dimensioni, nella quale la vita di Cristo è raccontata attraverso centocinquantatré episodi del Vangelo ripercorsi seguendo l'ordine dell'anno liturgico (ma non mancano alcune deroghe, in quanto sono presenti alcuni misteri che non sono stati tramandati dalle sacre scritture, come la discesa di Cristo nel Limbo o l'apparizione privata di Cristo a sua madre dopo la resurrezione).

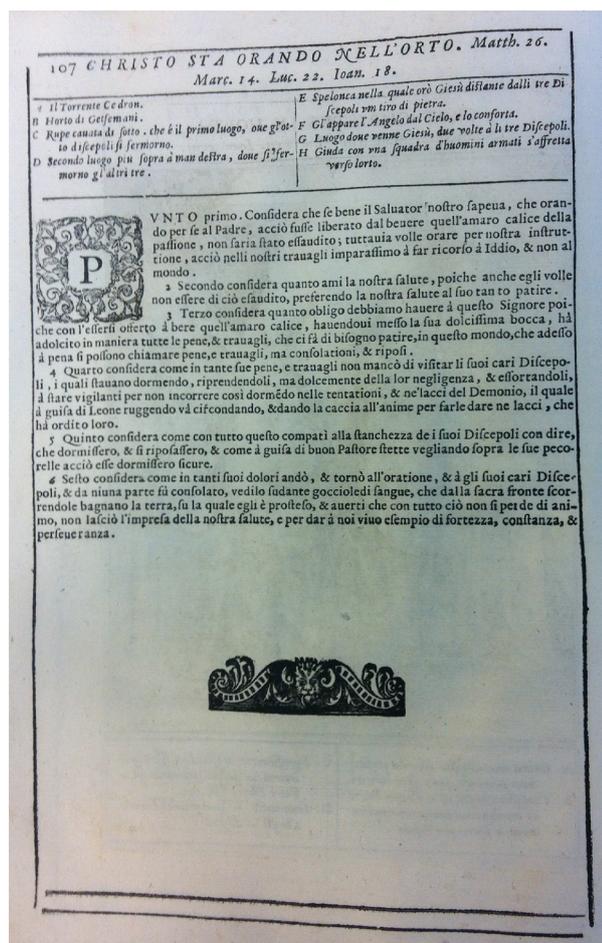
Come si può vedere dalle immagini qui proposte, ogni episodio presenta da un lato una meditazione divisa in punti, mentre dall'altro lato un'incisione a tutta pagina relativa all'episodio da meditare, strutturata come una scena multipla. Come guida alla lettura dell'immagine e alla sua correlazione con il testo evangelico sono poste delle lettere che rimandano ad altrettante didascalie che spiegano l'immagine. Ma più di qualsiasi spiegazione, chiarisce bene la modalità e lo scopo dell'opera la breve prefazione al lettore:



LOARTE 1574,  
[Cristo nell'orto degli ulivi], c. 6v.

32. Girolamo Nadal (1507-1580) fu uno dei collaboratori più stretti di Ignazio da Loyola. Le *Meditazioni sopra li Evangelii* nascono su sollecitazione dello stesso Ignazio; Nadal ci lavorò a partire dal

1573, non riuscendo però a vederne in vita la pubblicazione, che fu fatta ben tredici anni dopo la sua morte (per informazioni più dettagliate cfr. BUSER 1976).



Il Padre Girolamo Natale, invitato e mosso dal nostro benedetto Padre Ignazio di beata memoria, ha messo insieme questa opera distinguendo gli Evangelii di tutto l'anno in punti e principali materie della vita del nostro Signore Gesù Cristo, e istoriandoli con figure per dar modo e facilità di meditarli a chi desidera inalzar l'animo suo al Cielo e unirlo a Dio per la via della santa orazione, e non ha dubbio che le figure le quali rappresentano ciascheduno misterio sono molto utili al meditare, sì perché vivamente imprimono il fatto nella nostra immaginazione, sì perché la tengono a segno e per così dire l'affrenano, acciò al tempo dell'orare vada il meno che si può vagabonda. Alle figure ha aggiunto il Padre le presenti meditazioni, le quali produrranno facilmente gran luce a chi con spirito umile si darà a questo santo studio di parlar con Dio, e partoriranno affetti tanto vivi delle cose divine che a Sua Divina Maestà ne risulterà gran gloria, e alle anime devote una celeste consolazione.<sup>33</sup>

*Uno spazio avvolgente* Uno spazio avvolgenteLa contemporaneità spaziale e temporale di questo tipo di illustrazioni rimanda al modo di gestione dello spazio scenico del teatro medievale. Come spiega Clelia Falletti, la rappresentazione avveniva

distribuendo nello spazio, che è lo stesso degli spettatori, gli «oggetto scenici» che indicano i luoghi dell'azione, in uno svolgimento dell'azione che è paratattico (e non sintattico), cioè senza momenti accentratori, e con la presenza contemporanea di tutti i personaggi oltre che di tutte le mansioni: lo stesso modo di raccontare della coeva pittura, degli arazzi, delle novelle. [...] Solo dopo Galileo lo spazio sarà pensato come il contenitore vuoto in cui si collocano gli oggetti; nella concezione medievale [...] lo spazio sono gli oggetti che lo costruiscono. [...] è la stessa concezione del tempo: il tempo è fatto di tanti momenti accostati (ognuno presente), lo spazio è fatto dei tanti oggetti accostati, che rimandano a una totalità.<sup>34</sup>

Osserva poi Fabrizio Cruciani:

Prima di essere lineare o circolare, lo spazio scenico medievale, fondato sull'unità luogo deputato e sul processo fruizione, è uno spazio che si costruisce nel tempo: lo spettatore lo ricomponde mentalmente e vi sente avvolto. Lo spazio avvolgente è il luogo del teatro medievale, all'aperto o al chiuso, lineare o circolare; è uno spazio che si costruisce nel tempo, nella successione delle azioni e dello sguardo. Non è una forma davanti alla quale ci si colloca, è una situazione di relazione nella quale ci si coinvolge. E infatti appartiene a una cultura di comunità.<sup>35</sup>

Questo tipo di concezione e percezione dello spazio si ritrova tanto nelle immagini quanto nei gruppi statuari, tanto nelle sacre rappresentazioni quanto nel teatro immobile dei sacri monti. E sarà decisiva – a livello drammaturgico e devozionale, le due sfere infatti si influenzano a vicenda – anche in una processione drammatizzata come quella dei Barnabiti.

*Liturgia e paraliturgia* Non mi soffermo sulle varie espressioni del teatro medioevale che hanno messo in scena la Passione di Cristo;<sup>36</sup> un breve cenno meritano, invece, alcune drammatizzazioni religiose che si situano nella sfera devozionale, in quella che si è soliti definire paraliturgia.

Intrecciandosi con i riti liturgici ufficiali, la pietà popolare ha sempre avuto riti e devozioni in cui l'intensità del coinvolgimento dei fedeli raggiungeva il suo culmine. Queste paraliturgie devozionali, già diffuse dal Medioevo, subiscono un'ulteriore amplificazione dopo il concilio di Trento, sia per ragioni liturgiche che per ragioni drammaturgiche.

La prima questione riguarda la riorganizzazione della liturgia realizzata in età post-tridentina:

33. NADAL 1593, *Al lettore*.

34. FALLETTI 2004, p. 20.

35. CRUCIANI 1992, p. 50.

36. Si tratta di un patrimonio vastissimo (laude drammatiche, misteri, sacre rappresentazioni, etc.) ampiamente studiato. Per approfondimenti si rimanda a una vasta bibliografia specifica.

furono eliminati elementi e sovrastrutture estranee alla Liturgia, eccessivamente legate alla sensibilità popolare; fu controllato il contenuto dottrinale dei testi, in modo che essi riflettessero la purezza della fede; fu conseguita una notevole unità rituale nell'ambito della Liturgia romana, che riacquistò dignità e bellezza.

Ma si ebbero anche, indirettamente, alcune conseguenze negative: la Liturgia sembrò acquistare una fissità, che derivava più dagli ordinamenti rubricali che la regolavano che non dalla sua natura; e sembrò pure divenire, nel suo soggetto agente, quasi esclusivamente gerarchica; ciò venne a rafforzare il dualismo esistente tra Liturgia e pietà popolare.<sup>37</sup>

I fedeli, dunque, ritrovandosi spettatori di un culto a loro in parte estraneo, erano invece fortemente coinvolti, come protagonisti, nei vari rituali paraliturgici e devozionali. Il protagonismo a cui qui si allude è allo stesso tempo personale e corale: il singolo vive certamente un'esperienza che coinvolge tutta la sua persona, ma questa esperienza è vissuta e condivisa con tutte le altre persone che partecipano all'evento.<sup>38</sup>

*La fine delle sacre rappresentazioni?* La seconda questione riguarda il divieto che a più riprese posero le autorità ecclesiastiche sulle sacre rappresentazioni: nel 1539 Paolo III vieta la rappresentazione della Passione organizzata dalla confraternita del Gonfalone il venerdì santo al Colosseo; nel 1548 il Parlamento di Parigi vieta le sacre rappresentazioni organizzate dalla Confrèrie de la Passion; nel 1565 così decreterà Carlo Borromeo nel primo concilio provinciale:

37. DPPL, n. 40, p. 46.

38. Questo avviene in particolar modo nelle processioni, come scrive bene Toschi: «un numero ragguardevole di fedeli [...] partecipa in maniera diretta alla celebrazione del rito. [...] I partecipanti vi diventano attori (non solo come comparse ma come 'coro'). Ciascuno è vestito in un particolar modo o come membro di una confraternita o di una compagnia festosa, o perché porta un costume ad hoc (come, per esempio, i bimbi da angeli) o è adornato con corone, con fronde, ecc., o regge in mano fiaccole, cere, offerte, simboli (nelle feste dionisiache i tirsii, nelle processioni del venerdì santo gli strumenti della passione, croce, chiodi, corona di spine, ecc.) e stendardi e bandiere. Di regola, lungo il percorso il partecipante al corteo canta, e talora anche danza.

Ritmico è il procedere [...] ritmico è il distanziato spiegarsi dei gonfaloni, degli stendardi dipinti o a ricamo o ad arazzo; ritmico il brillare di centinaia di luci, specie nelle processioni notturne. Altri elementi dello spettacolo sono costituiti dal trasporto dell'immagine della divinità o del Santo nel cui onore si compie la festa, immagine che può assumere proporzioni gigantesche, o venire accompagnata o sostituita da bare, macchine, statue, simboli, ecc. Intorno a queste immagini sta il centro ideale della processione, in tutti i suoi valori liturgici e spettacolari. [...] Qualcosa avviene nell'intimo animo di quanti eseguono o seguono la processione con spontaneità di sentimento religioso: qualche cosa che non è poi molto lontana dalla catarsi» (TOSCHI 1954, pp. 25-27).

Quoniam pie introducta consuetudo repraesentandi populo venerandam Christi passionem, et gloriosa Martyrum certamina, aliorumque Sanctorum res gestas, hominum perversitate eo deducta est, ut multis offensionibus, multis etiam risui et despectui sit, ideo statuimus.

Ut deinceps Salvatoris passio nec in sacro nec in profano loco agantur; sed docte et graviter eatenus a concionatoribus exponatur, ut, qui sunt uberes concionum fructus, pietatem et lacrymas commoveat auditoribus; quod adjuvabit proposita crucifixi Salvatoris imago, caeterique pii actus externi, quos Ecclesiae probatos esse Episcopus iudicabit. Item Sanctorum martyria et actiones ne agantur, sed ita pie narrentur, ut auditores ad eorum imitationem, venerationem et invocationem excitentur.<sup>39</sup>

Secondo quanto scrive il Borromeo, il problema delle sacre rappresentazioni stava in questioni di «decoro devozionale, impossibile da mantenere per la presenza di elementi popolari di comicità, festa e familiarità ritenuti dissacranti».<sup>40</sup> Il problema in realtà è più profondo: il fatto è che ormai le sacre rappresentazioni erano diventate degli spettacoli fini a se stessi, fuori dalla sfera del sacro e della devozione; per questo il cardinale milanese le vieta, proponendo in loro sostituzione altre forme di rappresentazione della Passione, che di fatto sono dei riti paraliturgici drammatizzati.<sup>41</sup>

Per questi motivi, a partire dalla fine del Cinquecento, fioriscono riti e devozioni che hanno come caratteristica principale quella di una drammaturgia fortemente coinvolgente ma costruita quasi senza attori: la rappresentazione è affidata sempre meno a personaggi in carne ed ossa, sostituiti da statue o gruppi statuari portati in processione, (ma non bisogna dimenticare forme drammatizzate non processionali come i teatri di pietà<sup>42</sup> o i sacri monti,<sup>43</sup> che già esistevano prima del concilio di Trento).

39. AEM, ed. Ratti, II, col. 141.

40. BERNARDI 2000, p. 1033.

41. «Non si intendeva, dunque, rinunciare all'azione ed alla rappresentazione visiva della passione di Cristo, ma si proponeva anzi un nuovo tipo di attualizzazione drammatica dell'evento salvifico. La proibizione delle sacre rappresentazioni andrebbe perciò intesa come loro riforma e ridefinizione. Nel caso specifico della narrazione della passione di Cristo i criteri enunciati dal Borromeo spiegano sia le forme che il fiorire delle devozioni drammatiche, delle azioni musicali e delle paraliturgie teatrali relative alle celebrazioni della settimana santa in età

barocca» (BERNARDI 2002, p. 8).

42. «Nel passaggio dalle croci dipinte ai crocifissi gotici dolorosi e dalle statiche sculture di deposizione ai sepolcri altamente drammatici del Quattrocento [...] si afferma un movimento di drammatizzazione dei dipinti e delle sculture. [...] Hans Belting esemplifica questo processo di scomposizione narrativa a proposito dell'immagine sintesi del mistero cristiano: l'*imago pietatis*. Tale immagine di derivazione bizantina subisce in occidente un decisivo cambiamento: il Cristo morto che emerge dal sepolcro si arricchisce di figure, come l'Addolorata e s. Giovanni, e di elementi, come gli strumenti

*Processioni dramatizzate* I momenti più intensi dell'intera settimana santa erano costituiti dalle processione del giovedì e, soprattutto, del venerdì santo:

La ricreazione della passione e morte di Cristo, il rivivere nello spazio e nel tempo il mistero salvifico, suscitano un impatto emotivo profondo, si rivelano lo strumento più potente per comprendere e illustrare il messaggio cristiano, nonché favorire la conversione dei fedeli. L'aspetto rappresentativo è strettamente connesso con le finalità catechetiche e penitenziali. Per la tendenza onnicomprensiva – catechetica, devozionale, sociale, artistica ecc. – la processione ha potuto superare, di fatto, il momento liturgico ufficiale.<sup>44</sup>

Le processioni drammatiche erano strutturate in tanti modi diversi; ripropongo qui la classificazione che ne fa Bernardi, il quale le suddivide in tre principali tipologie: «la processione

della passione, spostando il significato complessivo dell'immagine da simbolica rappresentazione della morte e resurrezione di Cristo, ossia la compresenza della sua umanità e della sua divinità, a episodio narrativo della Passione che si presta ad una polifunzionalità rituale. [...] Nel Quattrocento è ormai consolidato il passaggio dall'imgo al *theatrum pietatis*, ossia la costruzione di scene permanenti – sacelli o cappelle del calvario o del sepolcro di Cristo – o effimere, come l'allestimento dei calvari e dei sepolcri nella settimana santa. La diffusione di scene plastiche del sepolcro nei secoli XIV-XVI in pietra, in legno e in terracotta, mette in evidenza il passaggio dalla percezione frontale e visiva della rappresentazione iconica all'esperienza fisica e più coinvolgente, tridimensionale e quindi più reale, della riproduzione dell'evento salvifico» (BERNARDI 1999, pp. 198-199). Tra i più celebri teatri di pietà bisogna perlomeno ricordare il *Compianto* di Guido Mazzoni (conservato a Modena, nella chiesa di San Giovanni Battista) e il *Compianto* di Niccolò dell'Arca, (attualmente conservato nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna).

43. I Sacri Monti, come noto, sono grandi complessi devozionali sorti a partire dalla fine del Quattrocento, soprattutto nel nord Italia, nei quali venivano riprodotti, in varie cappelle, con complessi pittorici e, soprattutto, statuari, i vari misteri della vita di Cristo. Il primo e più famoso sacro monte è quello di Varallo, al quale si è già accennato nel pri-

mo capitolo, essendo uno dei luoghi di meditazione prediletti da Carlo Borromeo e da Carlo Bascapè. L'intento del suo fondatore, il francescano Bernardino Caimi, era quello di «riprodurre, con le riduzioni e gli adattamenti imposti dalla conformazione del suolo disponibile, una sorta di sacra topografia palestinese. [...] Una siffatta operazione differisce profondamente, nel suo realismo selettivo, dall'imitazione dei luoghi santi quale era stata praticata in età alto medievale ed oltre, sono al XII secolo, negli edifici eretti *ad instar Domini Sepulcri*, i quali, nella loro iconografia, si riferivano alla rotonda dell'Anastasis tramite figure numerico simboliche. [...] Si accosta, invece, una tale riproduzione di singoli luoghi, nel suo scrupolo di geometrica conformità, nella misurazione precisa (o ritenuta tale) dei prototipi, alle 'copie' realistiche del sacello del Santo Sepolcro, che si moltiplicano in Europa nel corso del Quattro e del Cinquecento, e nelle quali i devoti ricercano quali l'impronta e l'aura dei misteri commemorati, in un rapporto di coinvolgente contemplazione, di personale trasferimento. [...] la Gerusalemme di Varallo poteva fornire al visitatore un'esperienza sostitutiva del pellegrinaggio in Terra Santa, consentendogli di seguire, come se là fosse presente, i passi, gli atti di Gesù e degli altri protagonisti degli eventi evangelici» (GENTILE 1999, pp. 37-39).

44. BERNARDI 1991, p. 92.

45. Ivi, p. 101. «Nel primo tipo sfilano, muti o

con personaggi, la processione dei Misteri o gruppi statuari, la processione del Cristo morto».<sup>45</sup> La processione del venerdì santo dei Barnabiti rientra nella tipologia delle processioni con Misteri, anche se, come si vedrà nel dettaglio nei prossimi due capitoli, per la sua complessità e ricchezza non si lascia racchiudere in una pur utile classificazione.<sup>46</sup>

### 3. «Amore per amore»: dalla compassione alla conversione

Scopo della rappresentazione della passione, in qualunque modalità si presenti, è l'immedesimazione con Colui che ha sofferto ed è morto per me peccatore, immedesimazione che deve portare al pentimento e alla conversione, conversione che ha la sua più profonda manifestazione nell'imitazione di Cristo e nell'amare Cristo stesso più di ogni altra cosa al mondo.

Si tratta di un percorso classico, che Gaspar de Loarte illustra molto bene attraverso i nove modi della sua già citata *Istruzione*. Andiamo, dunque, a vedere, attraverso le sue parole, questo itinerario di conversione.

«*Per via di compassione*» Dopo il modo «istoriale», «il secondo modo è per via di compassione, a fine di compatire e condolarsi per li gravi tormenti e opprobri che a[v]rai meditati aver Cristo patito».<sup>47</sup> Si attua qui quel decisivo spostamento dalla passione alla compassione, che è l'inizio della conversione. Si tratta, spiega il gesuita, del modo «più grato al Signore, il qual cerca chi se così condoglia e contristi. Ed è anco più utile a noi, imperoché (come san Paolo dice) se noi compatiremmo, regnaremo insieme con Cristo».<sup>48</sup> Ovviamente qui il termine compassione non è inteso come un facile sentimentalismo, ma come un sentimento potente, sorretto da solide ragioni. Scrive infatti il Loarte – riprendendo una tematica classica – che sulla compassione ci sono due punti da considerare: «il primo è pensare chi è la persona che patì, il secondo considerare le cose che patì, i quali due punti, ben ruminati, bastano a muovere a compassione qual si voglia duro cuore».<sup>49</sup>

con brevi dialoghi, attori che raffigurano personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, santi, ecc., o rappresentano allegorie. La processione dei Misteri prevede, generalmente, la sfilata di gruppi statuari rievocanti le fasi salienti della passione di Cristo o della storia della salvezza. La processione del Cristo morto si caratterizza invece come un vero e proprio funerale, in cui l'elemento luttuoso è sostenuto dalla Vergine Addolorata. Il Cristo morto è quasi sempre un simulacro, mentre la parte delle dolenti è talvolta affidato alle donne».

46. Per esempio, un elemento importantissimo della processione era dato dai ragionamenti che si svolgevano in alcune delle più importanti chiese cittadine in cui la processione stazionava. In questo caso la processione con Misteri si interseca con quelli che vengono chiamati sermoni drammatizzati (cfr. BERNARDI 1991, pp. 94-96).

47. LOARTE 1575, p. 8

48. Ivi, p. 16.

49. Ivi, p. 17.

Nel primo punto si sottolineano «le qualità che concorrono nella persona che volse patire»: la grandezza della sua natura divina («l'altezza», «la dignità», «la maestà», «l'eternità», «la grandezza delle sue perfettioni»)<sup>50</sup> e la nobiltà della sua natura umana, sia nel corpo – «nobilissimo di sangue regale, figliolo di quella preclara Vergine madre, formato per opera dello Spirito Santo, il più bello in quanto al corpo che fosse mai visto fra gli uomini, il più grazioso, dolce, benigno, umile, mansueto, amorevole»<sup>51</sup> – che nell'anima – «in lui è la plenitudine della grazia e della carità e santità e di tutte l'alte virtù e dono divini in più alto grado che fossero mai comunicati a nessuna creatura».<sup>52</sup>

La sottolineatura della grandezza della divinità e umanità di Cristo servono a mettere in maggior risalto il secondo punto:

questo tale e tanto Signore patì, essendo innocentissimo, senza colpa o peccato alcuno, le più gravi pene e terribili tormenti che lingua umana o angelica possa esplicare. [...] però hai da meditare come patì nel corpo in tutti i membri, da capo a piedi, e in tutti i sentimenti, per li quali discorrendo troverai che non restò in lui parte alcuna né sentimento, nel quale non abbia patito tante sorti di tormenti quanti non si possono pensare.<sup>53</sup>

Vengono quindi elencate tutte le sofferenze patite da Cristo nel corpo e nell'anima.<sup>54</sup> L'enumerazione delle sofferenze sono interrotte da invocazioni rivolte a Cristo stesso, come questa in cui si sottolinea come la grandezza del dolore è la conseguenza della grandezza del suo amore:

O Redentor mio, con quanta ragione puoi dire quelle parole del profeta Ieremia: «O voi tutti che passate per la via, considerate e vedete se fu mai dolore simile al mio». E veramente è così, Signore: che sì come non fu mai amore uguale al tuo, così ne anco fu dolore simile né uguale al tuo.<sup>55</sup>

Non mancano, inoltre, delle intense esortazioni al lettore, un ultimo sforzo retorico per strappare dall'aridità anche i cuori più duri alla compassione:

Come potrà, dunque, fratello mio, star il cuor tuo che non s'intenerisca e muova a compassione, quando considererai queste e molte altre cose che tu potrai meditare? [...].  
Qual uomo, adunque, potrà esser così spietato che pensando in questo non s'in-

50. Ivi, p. 17.

51. Ivi, p. 18.

52. Ivi, p. 18.

53. Ivi, pp. 18-19.

54. Si avrà modo di descriverle nel quarto capitolo, durante la descrizione dei Misteri.

55. Ivi.

tenerisca e muova a compassione? [...] Ecco, dunque, fratel mio, come in questi punti [...] hai materia copiosa di cavar compassione, ch'è il fine che si pretende quando per questa via mediterai questo sacro misterio, e non potrà essere che, se le predette cose con attenzione e divozione mediterai, non si commuova e rompa il tuo cuore, quantunque duro fosse, poiché le pietre si spezzarono nella morte del medesimo Salvatore tuo.<sup>56</sup>

«*Per via di contrizione e compunzione*» Se nella compassione lo sguardo era tutto rivolto verso Cristo, con il passaggio successivo, sul quale il Lo-arte si sofferma lungamente, il fedele viene chiamato in causa direttamente, poiché è per causa sua, per i suoi peccati, che Cristo ha sofferto ed è morto. Lo scopo del terzo modo di meditare la passione, infatti, è quello di

aver un intimo dolore e pentimento de' peccati commessi contra la Divina Maestà, e per cavar questo frutto, che non è piccolo, bisogna fondarsi in questa verità: che ciò che Cristo nostro Redentore ha patito, è stato per i peccati del mondo, in tanto che se gl'uomini non avessero peccato, Cristo non sarebbe patito, né sarebbe morto. Così l'afferma la divina scrittura, che per il peccato del popolo suo è stato è stato percosso dal suo eterno Padre.<sup>57</sup>

È interessante osservare come il riferimento generico al fatto che Cristo ha sofferto ed è morto per i peccati degli uomini, «del popolo suo», viene subito spostato in una dimensione personale; tu, personalmente, sei la causa delle sofferenze di Cristo:

Imperoché se ben patì e morì per tutti, nondimeno così sarebbe morto per te solo come per tutti. Tal che tu puoi dir con verità, come s. Paolo dice, che fu offerto per te, e flagellato per te, e confitto in croce per te, e morto per te, e parimente che i tuoi peccati l'ammazzarono, e la tua superbia l'incoronò di spine, e la tua disonestà lo flagellò, e la tua gola lo abbeverò d'aceto e fele, e i tuoi disordinati dilette furono causa delli suoi gravi dolori, e che questi peccati tuoi erano quelli molti cani e grossi tori dalli quali diceva trovarsi circondato. E così, quando lo contemplerai con quella compassionevol figura nella quale Pilato lo dimostrò alli Giudei quando disse: «Ecce homo», puoi meditare che il medesimo Signore dice a te quelle medesime parole: «Ecco, uomo, quello che da te ho ricevuto, ecco come sono da te trattato, ecco come sopporto il castigo tuo, ecco quello che mi causa l'ingratitude tua, ecco la figura deforme che i tuoi peccati m'han dato, per voler io comunicarti la bellezza mia».<sup>58</sup>

56. Ivi, pp. 27-28.

58. Ivi. pp. 30-31.

57. Ivi, p. 29.

Si tratta di un passaggio decisivo, sul quale il gesuita si sofferma lungamente, e che ritroveremo enfatizzato in molti momenti della processione del venerdì santo. Lo scopo di questa sottolineatura dei peccati commessi mira naturalmente a far sì che il fedele, quasi sconvolto dagli atti commessi, si proponga di non peccare più, o perlmeno si sforzi di peccare il meno possibile:

Da questa considerazione caverai quanto orribil cosa sono i peccati [...] il che ben considerato ti farà venir in un gran pentimento e odio de' peccati tuoi [...]. Questa considerazione ti farà qualche volta venire in tanto dolore e spavento di te stesso che ti provocarà a dir queste o simili parole: «Ah, Signor mio, dove stava il mio giudizio, quando io aveva ardimento di commetter tali peccati contra la tua divina Maestà? Dove stava l'intelletto mio, che non mi accorgeva che con ogni peccato ti tornava a crocifigere di nuovo? Come è possibile ch'io abbia adoperato le mie mani per offenderti, avendo tu confitte in croce le tue per salvarmi? Come ho potuto aprir la bocca mia per bestemmiarti, avendo tu tante volte aperto la tua per pregare per me? Come è stato il mio cuor tanto duro e ribello in amarti e obbedirti, vedendo il tuo trapassato con lancia per dimostrar l'amor che mi porti?» E non solamente caverai da questa considerazione odio e dolore delli peccati passati, ma insieme farai un fermo proponimento per l'avvenire, temendo d'incorrere un'altra volta in quell'orrenda abominazione che è tornare a crocifigere Cristo, e avendo insieme paura del gran supplizio che meritaresti, se con nuovi peccati tornassi ad imbrattarti.<sup>59</sup>

«Per via d'imitazione» Il risvolto pratico, se così si può dire, della meditazione della passione è l'imitazione delle virtù che Cristo mostra nel suo patire. Con il quarto modo siamo, insomma, arrivati all'*imitatio Christi*. Ricordando come «il medesimo Signor nostro disse che ci aveva dato esempio, acciò noi facessimo come egli avea fatto»,<sup>60</sup> nel meditare la passione in questo modo si considereranno «le molte e mirabili virtù ch'egli ci insegnò, così in quello che patì come nel modo di patire»,<sup>61</sup> soffermandosi «più nella considerazione di quella virtù la quale tu conoscerai che più principalmente ti manca». <sup>62</sup> La passione diventa in questo modo «il puro e chiaro specchio nel quale tu hai da specchiarti per poter conoscere e veder in te i tuoi vizi e difetti, contraponendoli alle sue virtù e perfezzioni»,<sup>63</sup> perché «in questa imitazione

59. Ivi, pp. 34-35.

60. Ivi, p. 38.

61. Ivi, p. 38. «Ti sarebbe impossibile considerare tutte le virtù che risplendono nella sua santissima passione [...]. Ti proporrò qui solamente quelle che più frequentemente dei meditare, le quali sono più necessarie allo stato tuo»; le virtù passate in rassegna

sono: umiltà, mansuetudine, modestia, obbedienza, pazienza, carità, misericordia, forza, magnanimità, perseveranza, disprezzo del mondo e povertà estrema.

62. Ivi, p. 39.

63. Ivi, p. 49.

e conformità co'l tuo Signore consiste il maggior merito che tu possi avere in questa vita, e il maggior premio che ti è preparato nell'altra». <sup>64</sup>

*Ringraziamento e ammirazione*

Nel quinto e sesto modo di meditare ci si sofferma su due atteggiamenti complementari che devono animare il fedele di fronte al sacrificio di Cristo: il ringraziamento e l'ammirazione. La via del ringraziamento serve «per non cascare nel vizio dell'ingratitude», sulla quale ci si è già soffermati all'inizio del capitolo. Nella via di ammirazione, invece, si ripetono, da un'altra angolazione, concetti già esposti precedentemente, in quanto l'ammirazione scaturisce principalmente nella considerazione di chi è che ha patito e per chi ha patito.

*«Per via d'essultazione e di speranza»*

Il settimo modo invece aggiunge qualcosa di più significativo: se fino ad ora, infatti, l'attenzione era rivolta soprattutto sulla sofferenza di Cristo e sul peccato dell'uomo, qui si mostra in maniera più esplicita la redenzione operata da Cristo con il suo sacrificio cruento.

La riflessione del Loarte su questo modo parte dalla paura di non essere salvato che può assalire l'uomo nel pensare ai peccati commessi. Si tratta della tentazione più grande che un cristiano possa avere, un abisso di disperazione che può essere vinto solo contemplando un 'abisso' ancora più grande, cioè quello dell'amore di Dio per l'uomo:

Quando poi ti vederai conturbato, mesto e afflitto, considerando l'abisso delli tuoi peccati e cecità passata e della miseria presente, nella qual ti ritruovi, volta la considerazione tua a pensare l'abisso della misericordia di quel clementissimo Signore [...] e che se tu hai offeso molto, Egli ha molto più per te sodisfatto, se della sua sodisfazione ti vorrai e saprai aiutare. <sup>65</sup>

*«Per via d'oblazione»*

Con l'ottavo modo (che compare a partire dall'edizione del 1575) entriamo in un'altra dimensione ancora: quella dell'offerta. Il presupposto iniziale è che «Dio nostro Signore [...] comanda che non compariamo nel cospetto suo vacui, cioè senza portare qualche cosa da poter offerirgli». <sup>66</sup> Naturalmente Dio non ha bisogno che l'uomo gli doni qualcosa, ma «gli piace che noi gli doniamo, acciò che egli abbi occasione de renderci il contracambio». <sup>67</sup> E l'offerta più grande che l'uomo può fare a Dio è il dono che Dio ha già fatto all'uomo: la stessa passione di Cristo.

64. Ivi, p. 49.

65. Ivi, pp. 70-71.

66. Ivi, p. 77.

67. Ivi, p. 77.

«Per via d'amore» Con l'ultimo modo si giunge al cuore del percorso meditativo sulla passione. Infatti, «il fine principale della meditazione di questo misterio e degli altri è che resti l'anima infiammata nell'amor Divino:<sup>68</sup>

Sia poi la conclusione di ciò che fin qui detto, che meditando per questa via questo sacro santo misterio, e conoscendo per esso quanto sei stato amato [...] li renda il principal pagamento, che è amore per amore. E questo farai procurando che da esso sia sempre il tuo cuore infiammato e liquefatto con questa meditazione.<sup>69</sup>

Se le sofferenze patite da Cristo sono una conseguenza del suo amore, la risposta dell'uomo non può che essere l'amore:

Or se la Trinità santissima tanto ti ha amato, come potrai tu mancare di rendergli il contracambio d'amore? poi che l'amor non si può pagare se non con l'amore.<sup>70</sup>

L'affermazione è intensificata da un ritorno all'immagine del crocifisso. Lo sguardo ritorna nuovamente su Cristo in croce, ma se precedentemente dominava la sofferenza e l'atteggiamento penitenziale, ora l'enumerazione delle piaghe e dei tormenti ai quali è sottoposto il figlio di Dio sono come circondate da un'amorosa tenerezza, come quella di un innamorato che attende l'amata:

68. Ivi, pp. 89-90.

69. Ivi, p. 99.

70. Il riferimento più celebre dell'espressione «l'amor non si può pagare se non con l'amore» è una frase del *Cantico spirituale* di san Giovanni della Croce. Ma l'espressione si può trovare in varie forme in tantissimi libri di meditazione, omelie, trattati religiosi di ogni epoca. Ecco solo qualche esempio del secondo Cinquecento: «Ascoltanti, l'amor mai non si paga se non con amore. Non vuole Idio altro da voi, se non che l'amiate. Tutti i doni nascono da amore, anzi: l'amore è il primo dono. [...] Idio non ha bisogno che gli ritorniate le grazie che v'ha date: vuol bene che gli rendiate l'amore» (*Predica del divino amore*, in CORNELIO MUSSO, *Il secondo libro delle prediche*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1567 p. 174); «L'amor solo

è quello che io ti dimando, quando io ti dò benefici e prosperità, e quando ti dò tribulazioni e avversità. E tutto quello che nella mia divina legge si dice o si interdice e vieta, tutto si riduce al solo amore. Paga, adunque, questo tributo d'amore e sappi che mi hai soddisfatto. E se non mi dai questo, se ben dessi tutto il mondo niente hai dato, perché l'amore non si può soddisfare per altra ricompensa che per amore» (LANSPERGIO 1598, c. 157v); «Non voglio il tuo avere, né i tuoi doni, ma solamente che paghi con amore il grande amore che ti porto. Amor voglio e amor domando in cambio dell'amore con cui ti amo, perché l'amore non si paga se non con amore» (DIEGO STELLA, *Dispreggio della vanità del mondo [...] Aggiuntevi di nuovo le meditationi dell'Amor di Dio del medesimo autore*, Venezia, Giovanni Guerigli, 1604).

Quando tu adonque, frater mio, mediterai la passione e morte del Redentor tuo, sia il tuo principal fine innamorarti di quel Signor che tanto t'ha amato e con tante prove t'ha dimostrato l'amor suo. Fa conto che tutte quelle piaghe ch'in Lui contempli sono voci che gridano e testimoniano questo amor suo. Risguardalo in croce confitto e intenderai con tali segni come t'invita e ti sforza ad amarlo. Quelli piedi inchiodati ti dimostrano che vuol aspettarti. Quelle braccia distese ti significano che desidera abbracciarti. Quel capo inchinato dà segno che ti vuol dar bacio di pace. Quel lato aperto manifesta che desidera darti luoco nel cuor suo, dove tu possi riposar sicuramente.<sup>71</sup>

Come si è visto all'inizio del capitolo, nel sottolineare l'ingratitude dell'uomo, Gaspar de Loarte scriveva: «Che più oltra dovea fare per noi di quello che ha fatto? Che maggiori segni d'amore potea mostrare di quelli che ha mostrato? E che maggiore ingratitude nostra si può dire, che essere di tutto ciò dimenticati?». La stessa espressione è riproposta ora, parlando di questo amore che è esattamente il contrario della dimenticanza: «Che poi altra cosa ha potuto fare per te che non l'abbia fatta? e che altro più ricerca da te, se non che conoscendo questo amore tu gli risponda col medesimo?».<sup>72</sup> La differenza più significativa tra le due frasi è, ancora una volta, l'uso del *tu*: è un rapporto personale tra il fedele e Cristo quello che viene nuovamente sottolineato, un rapporto impossibile da realizzare senza il metodo della presenza, non potendo, infatti, amare in questo modo se non chi è presente in carne ed ossa davanti a noi.

71. Ivi, p. 96.

72. Ivi, p. 97.



## SECONDA PARTE



«ET FU DI MERAVIGLIA ET EDIFICATIONE  
PER TUTTA LA CITTÀ»

*1. La missione cittadina dei Barnabiti nel carnevale del 1587*

*Una missione nella città di Milano* La processione notturna del Venerdì santo del 1587 si colloca alla fine di un intenso periodo di evangelizzazione nella città di Milano da parte dei Barnabiti, una vera e propria missione cittadina compiuta tra Carnevale e Quaresima su iniziativa di Carlo Bascapè. All'interno dell'Ordine, l'importanza, la novità e la risonanza di questi eventi furono tali da meritare di essere annotati in modo piuttosto dettagliato, in due momenti diversi, negli *Acta* del collegio di San Barnaba.<sup>1</sup>

Nel primo resoconto, datato 18 gennaio 1587 ma riassuntivo di un periodo più lungo, sono riportate le iniziative prese dai Barnabiti tra il Natale e l'inizio della Quaresima, ovvero nel tempo di Carnevale.<sup>2</sup> La vigilia di Natale vengono «convocati tutti i sacerdoti del Collegio [...] per trattare quello che si dovea fare in servizio del prossimo»; in quella riunione «non fu concluso altro se non d'attendere all'oratorio, alle confessioni e ragionare più diligentemente di cose spirituali con secolari, che per varie occasioni venivano al Collegio». Si decide, insomma, di svolgere solamente quella che potrebbe essere definita ordinaria amministrazione (forse anche perché il periodo natalizio era già naturalmente più impegnativo rispetto ad altri momenti dell'anno e non sarebbe stato opportuno aggiungervi altre attività), mentre un'azione più incisiva è portata avanti dopo Natale. In un primo momento furono mandati «ogni festa quattro chierici, i quali in diversi luoghi della città ragionassero domesticamente alle persone oziose per le piazze», e in questo modo «si perseverò sin passato il Carnevale». Inoltre, per rendere più efficace questa evangelizzazione cittadina, «si trattò di fare una compagnia di secolari, i quali andassero in processione per la città con 3 o 4 de' nostri che ragionassero al popolo per le piazze per ritirare gli uomini dalle vanità del Carnevale». Questa nuova proposta provocò non poche

1. Cfr. APPENDICE 1, pp. 234-236.

2. Il 18 gennaio del 1587 era la domenica pre-

cedente la Settuagesima; la prima domenica di Quaresima cadeva il 15 febbraio, il Venerdì santo invece il 27 marzo.

resistenze tra i Barnabiti, tanto che dovette intervenire in modo deciso il Preposito generale, il quale «ristando alcuni [...] determinò che si facesse». Il resoconto degli *Acta* prosegue descrivendo il modo in cui furono svolte queste missioni:

essendo convenuti sino a 60 secolari, si andò per quattro settimane, due volte la settimana, il martedì e il giovedì, e ogni giorno in vari luoghi e de' più pubblici della città ragionavano quattro de' nostri sacerdoti in nostro abito, su qualche banno, stando in tanto la processione adunata d'avanti a quello che ragionava, con gran concorso di popolo, specialmente alla piazza del Domo, e grandissima audienza di molte persone nobili. Le tre prime volte si parlò contra il Carnevale e suoi abusi, come le crapule, le mascare, giostre, balli e suoni, l'ozioso vagare per le strade e le pompe e dissoluzioni; poi i ragionatori si compartirono fra loro i quattro novissimi, e ognuno trattò poi sempre del suo dividendolo come a lui piaceva.

La breve cronaca si conclude con la descrizione del corteo processionale, che doveva essere evidentemente l'elemento di maggior impatto di tutta l'iniziativa barnabita:

prima andava avanti uno de' nostri con un crocifisso grande, con doi chierici uno per parte, pur de' nostri, con doi torchioni accesi, vestiti tutti di sacco conforme agli altri, i quali seguivano a due a due vestiti pur di sacco, con una croce nera in mano lunga un braccio con sopra un detto della sacra scrittura, tutti vari, ma di morte, e in fronte una testa di morte dipinta, con un motto che diceva Omnes morimur sotto detta testa di morte. E doppo di tutti andavano quelli ch'aveano a ragionare nell'abito nostro solito. Per le strade si andavano cantando i sette salmi penitenziali e litanie, molto adaggio e divotamente, con doi corpi di musica.

La missione cittadina che viene qui descritta non è dissimile dalle tante iniziative di altri Ordini nello stesso periodo (in particolare cappuccini e gesuiti) che attraversavano città e campagne evangelizzando i vari strati della popolazione con dinamiche affini a quelle qui descritte, se non più spettacolari ancora.<sup>3</sup>

*Il Carnevale ambrosiano* Ma l'iniziativa del Bascapè è da mettere in relazione soprattutto con la lotta che Carlo Borromeo combatté incessantemente contro i divertimenti profani, in primis il Carnevale, che in terra ambrosiana cominciava, come un po' dappertutto, subito dopo Natale,<sup>4</sup> ma si concludeva non con il martedì grasso ma con la prima

3. Per alcuni esempi cfr. NICCOLI 2008, pp. 179-185.

4. Scrive Carlo Borromeo a Nicolò Ormaneto il 28 gennaio 1574: «ho da dirle che le maschere

cominciorno a farsi il giorno di san Stefano, cosa insolita qui, almeno da alcuni anni in qua [...] Questo è certo: che il giorno degli Innocenti li trombetti del principe accompagnarono una buona quadriglia di maschere [...]».

domenica di Quaresima. Si tratta di un allungamento di quattro giorni strettamente legato alla liturgia ambrosiana, dove la Quaresima comincia non con il mercoledì delle ceneri ma con la sesta domenica precedente la Pasqua. In realtà fino al VII secolo la Quaresima cominciava dappertutto con la domenica; fu Gregorio Magno a spostare l'inizio di questo periodo penitenziale di quaranta giorni che precede la Pasqua al mercoledì, per fare in modo che i giorni di penitenza fossero effettivamente quaranta, visto che nelle domeniche, essendo giorni festivi, non si digiunava. Milano in quel periodo era sotto il dominio longobardo, e non accolse il cambiamento, e anche in seguito mantenne l'inizio antico della Quaresima. Ma c'è un'ulteriore complicazione:

gli antichi libri liturgici ambrosiani chiamano la sesta domenica prima di pasqua *dominica in capite quadragesimae*, ma dimostrano di considerarla come un giorno di fatto ancora fuori dalla Quaresima propriamente detta: in essa si usava infatti il colore liturgico bianco, l'ufficiatura aveva una struttura prettamente festiva, analoga a quella del giorno di pasqua, e tutta la liturgia era intessuta da numerosissimi alleluia, che risuonavano così per l'ultima volta prima dell'austero silenzio quaresimale.<sup>5</sup> Anzi, gli antichi manoscritti solo a partire dalla domenica successiva cominciano a parlare di prima domenica di Quaresima.<sup>6</sup>

Di fatto, quindi, il Carnevale ambrosiano non si concludeva alla vigilia della domenica in capite quadragesimae, ma proseguiva per l'intera domenica stessa. Fu soprattutto contro quest'antica tradizione che Carlo Borromeo si scagliò duramente, finché (dopo una durissima battaglia contro le autorità civili negli anni '70 del Cinquecento) riuscì a eliminare i festeggiamenti carnevaleschi della *dominica in capite quadragesimae* e a trasformarla nella prima domenica di Quaresima.<sup>7</sup>

*Il tempo di Settuagesima* Il cardinale Borromeo si oppose ai festeggiamenti profani sia con un atteggiamento repressivo (proibizioni, editti, sanzioni, scomuniche) sia proponendo, in alternativa ai dilette carnevaleschi, numerosi momenti di diletto spirituale, creando quello che Giambattista Casale nel suo diario definisce «carneval tutto spi-

5. Sono le ufficiature di saluto dell'alleluia, tradizione liturgica diffusa un po' dappertutto, alla quale è da collegarsi il Carnevale cristiano: infatti, al saluto all'alleluia era associato anche il saluto alla carne (carnevale lo definisce il liturgista ambrosiano Beroldo), che, proibita nel periodo quaresimale, si poteva nuovamente mangiare dalla Pasqua.

6. MARCO NAVONI, *Anno liturgico*, in DLA, p. 35.

7. Prima di prendere tale decisione incaricò i suoi più stretti collaboratori, Pietro Galesini e Carlo Bascapè, di fare delle ricerche per verificare se nell'antica tradizione ambrosiana la domenica in capite quadragesimae facesse parte o meno della Quaresima. I due collaboratori trovarono delle testimonianze a favore della tesi del Borromeo (che oggi sappiamo non essere attendibili), il quale così poté procedere con questa tanto contestata variazione liturgica.

rituale».<sup>8</sup> La lotta si accendeva soprattutto durante il tempo liturgico della Settuagesima, cioè nel periodo penitenziale di tre settimane che precedeva e preparava la Quaresima, e che andava a coincidere proprio con il Carnevale.

Sulla Settuagesima Carlo Borromeo ha scritto un'importante lettera pastorale, così come anche Carlo Bascapè una volta divenuto vescovo di Novara.<sup>9</sup> Vale la pena ripercorrere brevemente i punti essenziali di tanta attenzione a questo tempo liturgico, per capire a che livello si pone la questione. La prima preoccupazione dell'arcivescovo milanese e del vescovo di Novara è spiegare il significato di questo tempo:

Avete a sapere, figliuoli diletteissimi, che la Chiesa santa fra l'anno ci mette innanzi a gli occhi in diversi tempi con vari istituti e uffici, tutto l'ordine e progresso che Iddio Signor nostro ha tenuto per salvare il genere umano e condurlo a quel fine per il quale è stato creato, che è l'eterna beatitudine [...]

Ora, accioché i fedeli intendano la causa della venuta sua in terra e della sua morte e passione, celebra la Settuagesima, nella quale ci rappresenta la caduta nel peccato del nostro padre Adamo e di tutta la sua posterità, per la quale restò la natura umana spogliata delle grazie e doni, delli quali era stata vestita e ornata, e incorse nell'indignazione e disgrazia di Dio. [...]

Da questo calamitoso e deplorando stato, Cristo Giesù Signor nostro ci ha liberati con la sua morte e passione [...]

Questo miserabile stato del genere umano dopo la caduta sua nel peccato rappresenta la santa Chiesa nella Settuagesima, e procurando d'indurre i fedeli a componzione e lagrime, si veste di vesti lugubri e lascia alcuni cantici d'allegrezza, legge ne i divini uffici la sacra Genesi, nella quale è descritta la caduta dell'uomo. Né senza misterio ci propone questo stato sotto il numero e nome di Settuagesima: sì, per-

8. MARCORA 1965, pp. 243-244. La definizione si trova in una pagina famosa in cui Giambattista Casale descrive le iniziative prese dal Borromeo nel Carnevale del 1567: «Memoria come nel 1567 adì 16 de febraro, che fu el carneval alla ambrosiana: il nostro Rev.mo e Ill.mo Cardinale: et archivescovo di Milano Carlo Borromeo. non mai apieno laudato: se deliberò: per onore e gloria de Dio. e per la salute de le anime, e del ben comune. di far che tutto il suo populo di Milano facesse uno carneval tutto spirituale: e sancto: [...] quella matina di Carnevale: se comunicò per mane del ditto Cardinale: mille et tresento anime [...] et così volse poi ancora: che poso il disinare il medemo giorno: quelli de le scole de la vita cristiana congregasseno tutti li fanciulli

maschi: de tutte le scolle in Campo Sancto: poi si feceno conzare tutti per ordine in domo: [...] et così gionte su la piazza del domo tutte le scolle: se mandorno verso alle sue porte [...] Tutti vesti con alle: e camise a tal che per tutto Milano non si vedeva se non angeli: pareva che fusse aperto il paradiso. dove tutto Milano fu tanto ben edificato che domenticato il ribaldo Carnevale. non si parlava se non de cose sancte del paradiso».

9. La *Lettera sopra la Settuagesima* di Carlo Borromeo, del primo febbraio 1574, si può leggere in AEM, edizione Ratti, coll. 487-500. La *Lettera pastorale sopra la Settuagesima* di Carlo Bascapè, dell'8 gennaio 1606, si può invece leggere in BASCAPÉ 1609.

ché l'universale calamità nella quale si trovava tutto il genere umano fu figurata in quelli settanta anni che i Giudei per li peccati stettero nella dura e crudel servitù in Babilonia, posti in una estrema miseria; sì ancora perché il numero settenario nelle sacre lettere significa comprende il corso e stato travagliato di questa nostra vita, al quale succede lo stato della perfetta redenzione nostra nell'universale resurrezzione, significato per l'ottonario numero.<sup>10</sup>

Emerge da questa piccola lezione di liturgia la preoccupazione affinché la partecipazione dei fedeli alla liturgia sia consapevole, perché solo da un coinvolgimento consapevole potrà scaturire un comportamento, un modo di vivere veramente conforme ai riti a cui si partecipa e, ancor più in profondità, al proprio essere cristiano. Così, prosegue il Borromeo, per quanto riguarda specificatamente il tempo di Settuagesima,

dovemo, conformandosi all'affetto della nostra madre, con lagrime di componzione e con penitenza disporsi a partecipare delli frutti della morte e resurrezzione di Cristo nostro Signore.<sup>11</sup>

Essendo queste le premesse, non poteva essere tollerabile che proprio mentre la Chiesa invitava i fedeli alla penitenza, per la città impazzassero maschere, divertimenti e quanto di più lontano ci potrebbe essere dalle «lagrime di componzione». Infatti, chiarito il significato della Settuagesima, il Borromeo mette in evidenza come «restiamo ancora in questa valle di lagrime, lontani dalla patria nostra, con la ribellione così gagliarda della carne e senso contro lo spirito», e in questa situazione, «circondati da tante ruine e precipizi di peccati», ci sono tanti che «ritornano volontariamente a sottometer il collo al giogo della servitù diabolica».<sup>12</sup> Questi ultimi sono definiti dei «figliuoli veramente ingrati verso lor madre», la Chiesa, perché mentre

essa piange, loro ridono. La Chiesa geme per li peccati loro, essi trionfano con i spettacoli, con li quali trionfa loro il diavolo. La Chiesa attende sollecitamente nelli suoi uffici a placare l'ira di Dio, e loro s'accordano con ogni sorte di peccati a provocarla maggiormente. La Chiesa con ogni studio cerca di levare ogni profanità e gentilità, e loro rinovano l'usanze de' gentili, ritrovate da Satanasso fin dal principio del mondo, quando, mascheratosi in figura di serpente, ingannò i nostri

10. CARLO BORROMEIO, *Lettera sopra la settuagesima*, in AEM, coll. 488-489. Lo stesse cose si ritrovano nella Lettera di Carlo Bascapè. Sottolineo solo l'uso della parola 'rappresenta', usata sia da Borromeo nel passo citato, sia da Bascapè («A tutte queste rappresentazioni si conforma la santa Chiesa in questi

tempi», CARLO BASCAPÈ, *Lettera pastorale sopra la Settua-gesima*, in BASCAPÈ I 609, p. 33).

11. CARLO BORROMEIO, *Lettera sopra la settuagesima*, in AEM, col. 489.

12. Ivi, col. 490.

primi padri. E si come con quella maschera cagionò la caduta miserabile di tutto il genere umano, così adesso si sforza con la vanità e falsità delle maschere precipitare il mondo nella medesima rovina. [...]

Iddio ci ha chiamati a pianti, a lagrime, a vestirci di sacco, e finalmente a far penitenza de' peccati nostri, e noi, sprezzando le sue voci, attendiamo a convivere, feste e altri piaceri.<sup>13</sup>

Infine, ritornando dai suoi «figliuoli carissimi», li esorta a non essere «fra questi che così poco si curano della salute della propria anima», ma al contrario a «esercitarsi, in questo tempo specialmente, nelli digiuni, orazioni, visitare chiese, concorrere alle prediche e sacre lezioni, frequentare le confessioni, e prepararsi con questi santi esercizi a ricevere il frutto della santa Quadragesima»,<sup>14</sup> abbandonando, come il popolo d'Israele nell'esilio, «gl'instrumenti di musica e voci d'allegrezza» e «sospirando e piangendo nella memoria e desiderio dell'amata Gerusalemme». I «santi esercizi» in contrapposizione ai divertimenti profani sono elencati immediatamente dopo, negli Ordini che seguono la Lettera;<sup>16</sup> in essi si prescrive che

nella Domenica prossima di Settuagesima e nell'altre seguenti domeniche e feste, fino al primo giorno di Quaresima, si metta fuori la mattina il santissimo Sacra-

13. Ivi, col. 491. Dello stesso tenore le osservazioni del Bascapè: «Intona la Chiesa: "Circumdede-runt me gemitus mortis et dolores inferni"; ed essi gridano con la voce e con l'opre: "Siamo circondati di festa e letizia vana, siamo ripieni de' piaceri di questo mondo". Dice la Chiesa: "In tribulatione mea invocavi Dominum"; ed essi dicono: "ne' pericoli e miserie nostre ci scordiamo di Dio e attendiamo a darsi buon tempo". Priega la Chiesa che siamo liberati per la divina misericordia dalle afflizioni cagionate da' peccati; ed essi attendono a cumulare peccati e miserie. Grida l'apostolo che corriamo al premio del cielo; ed essi corrono indietro a briglia sciolta verso l'inferno. [...] Gli apparati e gli uffici ecclesiastici danno per tutto segni di penitenza e di santa mestizia; ed essi dentro e fuori sono pieni di vane allegrezze e dissoluzioni. [...] Ora, figliuoli, i balli, le mascare, le comedie, i conviti, i giuochi, i trattamenti oziosi e vani, che tanto sono esercitati in questi tempi, che altro sono che le opre contrarie affatto al sentimento della Chiesa [...]. Poiché non sono tutte queste almeno allegrezze vane, piaceri disordinati e mere pazzie? ma, che più importa, quanti peccati gravi e mortali cagionano?» (Bascapè 1609,

p. 36).

14. CARLO BORROMEO, *Lettera sopra la settuagesima*, in AEM, col. 492. Simile l'esortazione del Bascapè, con l'invito quotidiano a riflettere sui misteri che nella Settuagesima si ricordano: «Molto bene vengono questi misteri e si fanno insieme, poiché tutti richiedono la considerazione delle miserie umane, e atti di penitenza. E così voi dovete ingegnarvi di fare, deputando certi tempi del giorno per tale occupazione, leggendo libri a tal proposito e procurando istruzione da chi ve la può dare, secondo il vostro bisogno, e conformandovi a ciò ancora nella conversazione esteriore. E non dovrebbe passare giorno che ciascuno non piegasse le ginocchia a Dio una volta, ringraziando di essere liberato dalla miseria di quei primi tempi, un'altra pregando di passar salvo per li pericoli di questa vita e averla per uno essiglio, e un'altra richiedendo perdono de' suoi peccati» (CARLO BASCAPÈ, *Lettera pastorale sopra la Settuagesima*, in BASCAPÈ 1609, p. 35).

15. CARLO BORROMEO, *Lettera sopra la settuagesima*, in AEM, col. 495.

16. Ivi, coll. 495-500.

mento con processioni solenni nelle chiese infrascritte, e vi si faccia orazione sino presso la sera, al qual tempo si riponga parimente con processione, prima del suono dell'Ave Maria». <sup>17</sup>

Sono poi indicati i giorni di indulgenza concessi a chi parteciperà alle processioni e visiterà e pregherà il santissimo Sacramento in quei giorni di festa. Alle processioni vengono inoltre associati dei momenti comuni di preghiera, degli esercizi spirituali secondo il metodo dell'orazione mentale: «ne gl'istessi giorni dopo la Compieta, con la processione sudetta si faccia anco oratione mentale, secondo il modo e punti che per instruire il popolo in essa orazione saranno d'ordine nostro all'ora proposti». <sup>18</sup> Allo stesso momento di preghiera comune si riferisce un altro ordine, nel quale si legge che «oggi [domenica di Settuagesima] dopo il Vespro si farà l'orazione publica e solenne nella Metropolitana e in tutte le Collegiate. Nella quale orazione si ecciterà la devozione del clero e popolo, con pie essortazioni e ponti di meditazione santa, letanie e altre orazioni che tutte mirano al scopo sodetto». <sup>19</sup> A questa indicazione viene fatto seguire il programma settimanale con cui si indicava ai fedeli di ciascuna Porta della città di visitare le Sette Chiese, nonché i giorni in cui, sempre secondo la suddivisione per Porte, l'Arcivescovo avrebbe distribuito la comunione. Viene segnalato inoltre come «fuori delle feste si farà in San Sepolcro un'essercizio spirituale di oratorio straordinario». <sup>20</sup> Infine, a conclusione del periodo di Settuagesima, si annuncia che a Santa Maria delle Grazie si farà una «stazione solenne per prepararsi tuttavia più ad entrare poi con maggiore spirito in questi santi misteri della Quadragesima». <sup>21</sup>

17. Ivi, col. 495.

18. Ivi, col. 497.

19. Ivi, coll. 499-500.

20. Ivi., col. 500.

21. *Ibidem*. Le iniziative prese dal Borromeo nel Carnevale del 1574 sono ricordate anche da Giambattista Casale nelle sue memorie: «Memoria come nel 1574 il Ill.mo Cardinale Borromeo fece cominciare la Settuagesima secondo il suo solito a far le procesioni de le scolle de putti de la dottrina Christiana senza li desiplini per rispetto de una crida che fece fare il signor don Alvise de Requesens. e durò sino il giorno di Carnevale ditte processione. e se li andava con tutte le scolle. et la mattina dil Carnevale il ditto Cardinale comunicò lui proprio in domo quatro mila persone [...] e il poso disnare il ditto

Cardinale cantò il vespero. e poi portò il Santissimo Sacramento in procesione atorno la chiesa con tutto il clero et il populo era tanto che più non ne poteva stare. e il ditto Cardinale cominciò alla Quinquagesima a far che in domo si facesse li preti, frati et secolari l'orazione continua. durava una ora per capitolo. e a capitolo per capitolo faceva montare in pulpito uno sacerdote a dire alquante parole sopra l'orazione. [...] e ogni festa il Cardinale, da la Setuagesima sino al Carnevale poso il vespero faceva montare dui predicatori a leggere una lettione di Passione con 12 pater nostri. e 12 ave marie per 12 misteri de la Passione de Redentore. [...] e tutto questo faceva il dito Rev.mo Cardinale, mosso dal zello de l'onore di Dio, contra le insolenzie che si faceva tutto il Carnevale contra l'onore di messer Dominedio» (MARCORA 1965, pp. 268-269).

Certamente il Carnevale del 1574 ha un rilievo particolare, essendo uno dei periodi di maggior conflitto con l'autorità spagnola, ma iniziative del genere si ripetevano con regolarità nel corso degli anni («come suo solito» scrive Giambattista Casale), come si può apprendere dal Diario di san Carlo di Pietro Giussano.<sup>22</sup> Le «azioni» enumerate dal Giussano per il tempo della Settuagesima corrispondono sostanzialmente a quelle prescritte nella *Lettera*. Negli anni del Borromeo, quindi, ci troviamo di fronte a una città che nel periodo di Carnevale si trasforma in un particolarissimo teatro di guerra, dove le vie e le piazze della città diventano campi di battaglia, spazi contesi strenuamente tra danze e preghiere, tornei e oratori, cortei carnascialeschi e processioni di adorazione al Santissimo Sacramento.

Con le continue processione e l'esposizione del Santissimo Sacramento avviene una riappropriazione degli spazi della città alla sfera del sacro, spazi profanati dai divertimenti del Carnevale, quasi un modo per cercare di 'intimidire' il nemico con l'esposizione delle proprie forze. Allo stesso tempo bisogna attirare, rinforzare, rincuorare, i propri fedeli, e magari guadagnarne degli altri: ecco allora le spettacolari comunioni generali, i momenti di preghiera comunitari e la possibilità di acquisire abbondanti indulgenze partecipando alle varie funzioni. Ma non basta il grande spettacolo sacro, organizzare eventi e cerimonie «a fin che il popolo s'astenga da i spassi e spettacoli profani»; per «eccitare la devozione» in profondità bisogna anche «instruire il popolo»: ecco allora i momenti di orazione mentale, secondo le modalità note della meditazione per punti, e l'importanza data alla predicazione, momento persuasivo ed educativo per eccellenza per il popolo.

#### *Una missione contro il Carnevale*

Tornando alle iniziative del Bascapè contro il Carnevale del 1587, sarà ora più facile coglierne il significato, le affinità e le differenze con quanto fino ad ora descritto. Dopo la vittoria di san Carlo sulla domenica di Quaresima e l'arrivo del nuovo governatore spagnolo, le tensioni tra l'autorità civile e

22. *Il Diario delle attioni ordinarie e cotidiane di san Carlo, quasi tutte da lui istituite, alle quali interveniva in persona, quando non era impedito da negotii maggiori* è un lungo elenco nel quale vengono enumerati tutti gli impegni dell'arcivescovo (quelli che si svolgevano periodicamente ogni settimana e ogni mese, e tutte le attività a cui partecipava durante l'anno). «Nella Settuagesima: La visita delle sette chiese di tutto il clero e popolo della città, che si farà distintamente in tutti i giorni della settimana. Li oratori nella chiesa delli Oblati in San Sepolcro tutta la settimana, eccetto il sabbato, co'l sermone dell'arcivescovo ogni giorno. Nella Sessagesima: La communion generale in ciascuna delle sei regioni della città in giorni distinti, colla predica dell'arcivescovo ogni dì. Li oratori in

San Sepolcro come di sopra, co'l sermone dell'arcivescovo tutti i giorni. Li essercizi spirituali prescritti, per tutte le collegiate e parochiali, a fin che il popolo s'astenga da i spassi e spettacoli profani. Nella Quinquagesima: La communion generale nella [Chiesa] Metropolitana con l'indulgenza plenaria perpetua. La communion generale ne i giorni feriali in certi luoghi e giorni determinati. Li oratori di San Sepolcro, col sermone dell'arcivescovo ogni giorno, come sopra. La processione generale a Santa Maria delle Grazie la feria quarta, con la predica dell'arcivescovo sopra il modo di visitare le chiese stazionali, per conseguire le sante indulgenze» (GIUSSANO 1610, p. 709).

quella religiosa diminuiscono.<sup>23</sup> Con la morte di Carlo Borromeo subentra come arcivescovo della città Gaspare Visconti, personaggio che non ha certamente il carisma e la forza del predecessore, anche se la memoria storica è stata probabilmente troppo inclemente con lui. Dunque, forse anche a causa di una diminuita forza dell'autorità episcopale il Bascapè decide, da Preposito generale dei Barnabiti, di usare le forze a sua disposizione per contrastare il Carnevale, organizzando la missione cittadina descritta all'inizio, certo memore delle esperienze fatte con il Borromeo.<sup>24</sup>

La processione contro il Carnevale che attraversa la città 'profanata' ha un carattere decisamente penitenziale, mentre le processioni con il Santissimo Sacramento e i bambini della dottrina cristiana avevano forse un carattere più trionfale e spettacolare. Non che nella piccola processione barnabita manchi la spettacolarità, ma è tutta spostata su di una dimensione macabra e penitenziale: gli uomini vestiti di sacco, la croce nera e, *dulcis in fundo*, il teschio con la scritta *Omnes morimur*. Coerentemente con il contenuto delle lettere settuagesimali, ogni elemento era teso a richiamare gli uomini alla presenza costante della morte e quindi alla necessità di non sprecare il prezioso tempo della loro vita in divertimenti inutili e perfino dannosi per la loro anima, ma a convertirsi il più presto possibile. Momento centrale di questa presa di coscienza era la predicazione. I ragionamenti avevano, come ci dicono i documenti, due tematiche principali: dapprima ci si soffermava sulla condanna dei peccati carnevaleschi e successivamente l'attenzione veniva rivolta a una meditazione sul destino ultimo degli uomini, passando in rassegna i quattro Novissimi, (morte, giudizio, inferno, paradiso). Come possiamo leggere in numerosi libri pubblicati tra Cinque e Seicento su questo tema, le riflessioni sui Novissimi avevano lo scopo di far prendere coscienza della fragilità della vita umana, della necessità di convertirsi

23. Per l'alleggerimento della tensione tra autorità religiosa e civile ha avuto un'importanza non secondaria la missione in Spagna di Carlo Bascapè del 1580. Un resoconto di questa missione diplomatica si trova in SALA 1857-1862, II, pp. 70-94.

24. Se lo spirito e le intenzioni possono essere considerate le stesse che animarono Carlo Borromeo, la diversa posizione del Bascapè non poteva non influire sulla realizzazione del progetto: prima infatti c'era un vescovo che si rivolgeva agli appartenenti alla sua diocesi, dunque con un'autorità istituzionale e morale molto ampie, con un potere d'azione e

grandi mezzi a sua disposizione; ora abbiamo il Padre generale di un Ordine religioso, un personaggio certamente autorevole, ma senza i mezzi e la posizione di un vescovo. Se si osserva però il tutto da un'altra angolazione, la posizione del Bascapè poteva probabilmente permettere un'azione evangelizzatrice in un certo senso più personale, entrando in rapporto diretto con il popolo in modo meno istituzionalizzato. Per questo la missione dei Barnabiti, pur imparentata strettamente con le iniziative borromai, appare nella sua realizzazione pratica molto più vicina, come ho detto all'inizio, alle numerose missioni popolari organizzate dai vari ordini religiosi.

in tempo e di usare bene il breve tempo della vita concesso all'uomo: la posta in gioco era la salvezza o la dannazione eterna.<sup>25</sup>

A completamento della scena non poteva mancare una colonna sonora adeguata: le litanie e, soprattutto, i sette salmi penitenziali, cantati, sottolinea il cronista barnabatico, «molto adagio e divotamente» e «con doi corpi di musica». Si tratta di indicazioni piuttosto generiche, ma dalle quali si può dedurre che probabilmente si trattava di esecuzioni in falsobordone a cori alternati (come anche alcune delle musiche della processione del Venerdì santo ci testimoniano), una modalità largamente usata in quel tempo (e semplice per chi doveva cantare camminando).<sup>26</sup> Non ci viene invece detto se si eseguivano anche dei brani più impegnativi quando il gruppo processionale si fermava e i religiosi facevano i loro ragionamenti. Si potrebbe ipotizzare di sì, visto che il binomio mottetto-ragionamento era certamente molto diffuso e lo si trova esplicitamente descritto nella processione del Venerdì santo. Una questione interessante riguarda i «doi corpi di musica»: perché il cronista ha voluto sottolineare la presenza del doppio coro e non semplicemente segnalare che vennero cantate litanie e salmi, come in tante altre testimonianze del genere troviamo scritto? Probabilmente perché il doppio coro era una modalità di canto che si usava solo in determinati contesti e occasioni (per esempio in Duomo): non era certo un fatto normale sentir cantare in piazza «a doi cori» con musicisti professionisti (pagati, come tutto

25. Ecco un piccolo esempio di una riflessione sopra i Novissimi: «Dalla considerazione dei quattro Novissimi, cristiano lettore, nascono nella volontà nostra due affetti: amore, che sprona per andare innanzi, e timore, che come freno trattiene l'uomo dal male. Imperciocché, considerando l'intelletto la grandezza de' beni del Paradiso, la volontà si muove ad amarli e desiderarli. Considerando poi il pericolo della morte, lo spavento del Giudizio e dell'Inferno, teme. E, sì come dice san Cristoforo, il nocchiero nella tempesta parte tirato dal desiderio di giunger al porto, parte mosso dal pericolo di sommergersi, sta vigilante in governar la nave contra l'onde e i venti; così l'uomo in questo tempestoso mare, parte spinto dal desiderio di pigliare quel porto celeste, dove con sommo riposo godono gli amici di Dio, parte mosso dal timore dell'Inferno, dove sono tormentati i peccatori nimici di lui; sta vigilante in drizzar l'anima sua per buona strada, difendendola dall'onde e dai venti delle passioni. Perciò la santa Scrittura dice: in tutte l'opere tue ricordati de i tuoi Novissimi, e giammai non peccherai. Onde è salutare consiglio: quando sei tentato di avere la robba d'altri, pensa alla

morte, che allora ti bisognerà lasciare la vita, e quanto hai; se sei tentato dalla carne, pensa alla sepoltura dove i puzzolenti vermi ti entreranno per bocca e usciranno per gli occhi; quando sei tentato di offendere Dio o il prossimo, pensa all'Inferno e al Giudizio, nel quale Iddio sarò tuo giudice, il prossimo presente e l'Inferno apparecchiato per tormentarti» (PINELLI 1605, pp. 3-5).

26. Per una panoramica esaustiva del falsobordone cfr. MACCHIARELLA 1995: «a partire dalla metà del secolo [XVI] si sviluppò una vastissima produzione di collezioni immediatamente funzionali all'attività liturgica [...] 'parente povera' delle sontuose polifonie delle grandi cattedrali. Essa, legata strettamente al culto e alle pratiche devozionali, fu il frutto di un modesto artigianato che costituì l'aspetto più appariscente dell'attività musicale del periodo. [...] La tendenza di fondo di questa produzione 'minore' [...] è quindi l'estrema semplicità dei mezzi: l'omioritmia tra le parti con predominio di accordi perfetti, in cui si inseriscono episodi in moderato contrappuntismo» (ivi, pp. 147-148).

il resto, dai secolari). L'uso dei «doi corpi di musica», rientra, insomma, in quella prassi che si è già vista nell'oratorio di san Carlo, di attirare il 'pubblico' con la fascinazione della bellezza musicale; e magari qualcuno, da principio attirato solamente dalla musica, sarebbe rimasto poi colpito anche dalle parole dei predicatori.

## 2. *La processione: tempi e spazi*

*Origine della processione* Riprendendo il filo del racconto degli *Acta*, andiamo ora a vedere il resoconto datato 27 marzo 1587, che riguarda la processione del Venerdì santo. Scopriamo subito che la decisione di fare una processione con Misteri fu presa immediatamente dopo il Carnevale, con una dinamica identica a quella della missione appena descritta:

Passato il Carnevale si parlò di fare una processione e portare i misteri della passione del Signore il giovedì, ovvero Venerdì santo: e se bene in capitolo fu contraddetto e non concluso, tuttavia il molto Reverendo Padre Generale in stato, e sollecitato da quelli di prima, ordinò che si facesse.

Ancora una volta è il Bascapè che impone la sua volontà: la paternità indiscussa di questo rito è dunque tutta sua, come è anche messo in evidenza nel titolo dell'altro prezioso gruppo di documenti conservato presso l'archivio di San Barnaba, i *Diversi Regolamenti per la Processione del Venerdì Santo in San Barnaba introdotta da Monsignor Carlo Bascapè vescovo di Novara dopo il suo ritorno dalla Spagna*.<sup>27</sup>

Se la paternità della processione non crea problemi, l'origine della processione stessa è più controversa. Il titolo del faldone dà per certa la derivazione spagnola del rito, ma si tratta di un'affermazione perlomeno da vagliare attentamente. Il viaggio in Spagna al quale si riferiscono i documenti è quello già citato, che il Bascapè compì per conto di san Carlo nella primavera ed estate del 1580. Quel che è certo è che egli non ebbe modo di vedere di persona un rito simile in terra iberica, in quanto la sua missione diplomatica si svolse lontano dal periodo della Settimana Santa,<sup>28</sup> anche se questo ovviamente non esclude che il religioso durante il suo soggiorno

27. Il lungo titolo non è coevo ai documenti, ma è stato posto circa duecento anni dopo, all'inizio Ottocento, nel momento in cui, cioè, passati gli anni delle soppressioni, venne ricostituito l'archivio.

28. «Partì Carlo al 15 di maggio del 1580 [...] Giunse ai 4 di agosto a Badaioz, città di Castiglia ai confini del Portogallo, dove il re [Filippo II] si trovava per l'impresa della conquista di quel regno» (CHIESA 1636, p. 162).

abbia avuto informazioni su riti simili. A dipanare un po' la matassa ci viene a questo punto in soccorso Innocenzo Chiesa, il quale ci informa che il modello di un rituale paraliturgico del Venerdì santo era noto al Bascapè ben prima di andare in Spagna.<sup>29</sup> Si tratta di un passo già citato, ma sul quale è importante ritornare: Innocenzo Chiesa ricorda come il giovane Bascapè durante i suoi studi a Pavia (tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70 del Cinquecento) frequentasse il collegio barnabítico della città, dove

Si frequentavano lezioni ed esercizi della parola di Dio quasi tutto l'anno, ma con particolare apparecchio i giorni di Carnevale e i venerdì di Quaresima. Erano di grande incitamento alla pietà il predicare nelle piazze e le dottrine cristiane da essi instituite [...] e le divotissime processioni del vener santo, con rappresentazioni al vivo della passione di Giesù Cristo, aggiunte le meditazioni ed esortazioni che si davano a' capi delle strade, e anche il disturbare con fervore e santo ardimento i giuochi di carte o dadi ovunque occorreva di trovarli.<sup>30</sup>

Insomma, la dinamica è esattamente la stessa del 1587: missioni contro il Carnevale e processione del Venerdì santo come apice dell'itinerario di penitenza e conversione proposto. Il Chiesa purtroppo non si dilunga a raccontare i dettagli della processione e della rappresentazione, evidentemente perché si trattava di eventi il cui svolgimento era noto, parte di una religiosità che, come si è illustrato nei capitoli precedenti, permeava la società dell'epoca. In conclusione, non è possibile indicare una sola fonte, un solo luogo di origine, di ispirazione per la processione, in quanto si tratta di un evento profondamente radicato nel contesto devozionale dell'epoca.

*La processione del venerdì santo* La processione si svolse il 27 marzo del 1587, il Venerdì santo, di notte. La descrizione dettagliata degli *Acta* elenca ogni aspetto (uomini, colori, parole, suoni) con tocco essenziale ma preciso, permettendoci ancora oggi, leggendo quelle righe, di rivedere la grandiosa scena di quella notte di fine Cinquecento:

Si fece il Venerdì santo di notte con tal ordine: prima gli Misteri, quali erano 27, erano portati da chierici secolari di età d'anni da 16 in 24 con le loro cotte bianche,

29. Questo non significa, comunque, minimizzare l'importanza dell'influsso spagnolo su riti del genere (tanto più nella Milano spagnola), ma solo tentare di esplicitare ciò che, per esempio, osserva Bernardi quando scrive che «difficile è riuscire a determinare nel tardo '500 l'esatto processo di osmosi tra le tradizioni processionali italiane e quelle iberiche, in particolare per quelle città dominate dal-

la Spagna o direttamente collegate con essa, come Milano, Genova, Palermo», concludendo che «dobbiamo limitarci a constatare che sotto il dominio spagnolo l'Italia modifica l'assetto rituale e che il dominio politico si manifesta anche come dominio nella rappresentazione culturale» (BERNARDI 1991, pp. 275-276).

30. CHIESA 1636, p. 15.

sopra bastoni rossi, e sotto il Misterio vi era un detto della sacra scrittura vecchia che parlava di quello, in cartelle con le lettere dorate. La croce fu portata da un nostro sacerdote vestito di rochetto e stola nera fatta a questo effetto, con quattro chierici pur de' nostri che portavano una torchia per uno in mano di libbre 7 l'una, e andavano del paro alla croce, e avanti alla croce quattro chierici con le loro cotte che portavano quattro brevi pertinenti alla croce. Il linteo era portato da doi de' nostri, e il sepolcro parimente da 4 de' nostri, vestiti tutti di rochetto. Tra l'un misterio e l'altro andavano li vestiti di sacco a doi a doi con un torchione di libbre 5 l'uno in mano, fra quali erano da 50 cavaglieri dei principali di Milano, e tutti erano circa 112. Vi erano quattro cori di musica bonissima compartiti per la processione quali andavano continuamente cantando. Doi de' nostri Padri fecero doi ragionamenti in pulpito vestiti di rochetto e stola nera, il primo in Domo e il secondo in San Nazario. E si dovea ancora fare il terzo in San Sepolcro ma per la moltitudine del popolo non si poté. Vi fu tanto concorso di popolo per le strade e nelle chiese che pareva uno stupore; e fu di meraviglia ed edificazione a tutta la città.

Da questa descrizione si può subito vedere come la processione creata da Carlo Bascapè sia un rito paraliturgico di imponenti dimensioni, per molti versi ancora ancorato a una concezione medievale e per altri già paradigmatico della devozione post-tridentina, la cui concezione è efficacemente riassunta nell'unione di «meraviglia ed edificazione». Si avrà modo di vedere nel dettaglio ogni elemento della processione; per ora mi sembra importante evidenziare una significativa differenza tra questa processione e quelle che Carlo Bascapè aveva visto e vissute a Pavia vent'anni prima (per quel poco che la descrizione di Innocenzo Chiesa ci permette di sapere). Il biografo del Bascapè parla di «rappresentazioni al vivo»: se si intende bene il significato di «al vivo», significa che a Pavia i Misteri della passione venivano rappresentati da persone in carne e ossa, figuranti, mentre a Milano la rappresentazione è ormai affidata a gruppi statuari – «gli Misteri [...] portati da chierici secolari» –,<sup>31</sup> una modalità che, come si è visto nel capitolo

31. Così Innocenzo Chiesa descrive lo stesso evento: «Ma bella e nobile e numerosa fu principalmente la processione che divisò Carlo per il Venerdì santo di notte. Imperoché furono per esso ordinati ventisette Misteri della passione di Cristo Signor nostro di statue di giusta grandezza di rilievo, portati da chierici secolari vestiti di cotte bianche. Precedeva una grandissima croce, levata da uno de nostri sacerdoti vestito di rocchetto e stola nera, a capo scoperto, in mezzo a quattro altri nostri chierici, ciascuno de' quali un grandissimo doppiere di cera di sette libbre portava nelle mani, e avanti alla croce andavano quattro altri, de' quali pure ciascuno sopra un'asta teneva un breve a grandi lettere de' Misteri

della croce. Seguivano poi, fra l'uno e l'altro Misterio, compartiti cavalieri e signori di qualità, vestiti di sacco, ciascuno con torchie di libbre cinque l'una, e a suoi luoghi distinti quattro nobilissimi cori di musica. Andossi da San Barnaba al Duomo, a San Sepolcro e a San Steffano, nelle quali chiese ragionarono tre dei nostri predicatori. In tutte le contrade erano esposti lumi alle finestre in tanta qualità che per la chiarezza che rendeano per poco più potea parer di giorno chiaro; e tanto fu il concorso del popolo, anche di forestieri, che appena si potea passare per le strade, e il tutto seguì con grandissima quiete, divozione e frutto» (CHIESA 1636, pp. 196-197).

precedente, nasce proprio nell'età post-tridentina e da allora caratterizzerà gran parte delle paraliturgie devozionali della settimana santa per molti secoli.

*Diversi regolamenti per la processione* Per gli anni successivi al 1587 non abbiamo descrizioni così ordinate, ma si conservano nel faldone dei *Diversi regolamenti* preziose informazioni, utili per poter avere un quadro più dettagliato su tutti gli elementi della processione stessa. Il resoconto dettagliato di questa documentazione è presentato nell'APPENDICE I. Ne riassumo brevemente il contenuto:

COMPOSIZIONI MUSICALI	<i>Improperia (I), Recessit Pastor noster, Miserere</i> <i>Improperia (II), Falsobordoni</i> <i>In monte oliveti</i> <i>Proprio filio suo</i>
TESTI	<i>In monte oliveti</i> <i>Ecce homo</i> <i>Hei, hei, mihi Domine</i> <i>O mira circa nos</i>
AVVISI VARI	
AVVERTIMENTI PER I CANTORI	
SPESE DELLA PROCESSIONE	Spese per l'anno 1587 Spese per l'anno 1588
ORDO PROCESSIONALIS	

Bisogna innanzitutto osservare due cose. La documentazione che è giunta fino a noi è solo una parte di un *corpus* che doveva essere più ampio. Inoltre, l'indicazione che ci fornisce il titolo non corrisponde perfettamente a quanto si trova all'interno della cartella in questione: certo, tutte le carte riguardano la processione del Venerdì santo, ma solo una parte minoritaria è costituita dai «diversi regolamenti»: la parte preponderante della documentazione è costituita da musica.

Le composizioni musicali sono divise in quattro gruppi, per un totale di 39 carte. Eccole elencate sinteticamente, secondo l'ordine e i raggruppamenti dei manoscritti:

## GRUPPO I

<i>Improperia</i> (I)	Due cori si alternano nel canto del ritornello ( <i>Popule meus</i> ) e dei versetti brevi; il primo coro (a 4 voci) canta il ritornello (sono presenti tre diverse intonazioni), mentre il secondo coro (a 5 voci) canta 8 dei 9 versetti previsti dal testo liturgico (manca il primo versetto, <i>Ego propter te flagellavi Aegypto</i> ).
<i>Recessit Pastor noster</i>	Si tratta del quarto responsorio del sabato santo, messo in musica per doppio coro (otto voci).
<i>Miserere</i>	Il salmo 50, per due cori in alternanza in falsobordone.

## GRUPPO IX

<i>Improperia</i> (II)	Due cori si alternano nel canto del ritornello ( <i>Popule meus</i> ) e dei versetti brevi; il primo coro (a 4 voci) canta 7 dei 9 versetti previsti dal testo liturgico (mancano il secondo versetto <i>Ego te eduxi de Aegypto</i> e il settimo <i>Ego propter te Chananeorum</i> ) mentre il secondo coro (a 5 voci) canta il ritornello (sono presenti quattro diverse intonazioni).
<i>Falso bordoni</i>	6 falsobordoni per due cori in alternanza probabilmente da utilizzare per l'intonazione dei salmi penitenziali.

## GRUPPO X

<i>In monte Oliveti</i>	Composizione per due cori a quattro voci in alternanza suddivisa in 16 parti.
-------------------------	---

## GRUPPO XI

<i>Proprio filio suo</i>	Composizione per coro a quattro voci suddivisa in 7 parti.
--------------------------	--

Alle composizioni musicali bisogna aggiungere quattro carte che contengono alcuni testi, dei quali solamente di uno sopravvive anche la musica: *In monte oliveti*. Direttamente legati alla musica sono due gruppi di *Avvertimenti per i cantori*, nei quali si indica lo spostamento dei vari cori e ciò che dovevano cantare nei vari momenti della processione. Il resto delle carte è formato da vari avvisi e avvertimenti, da due dettagliati elenchi delle spese sostenute nel 1587 e nel 1588 e, infine, da un prezioso ordine processionale costituito da un lungo foglio (formato da varie carte incollate tra di loro) che doveva forse essere appeso come promemoria per chi aveva il compito di controllare il corretto svolgersi della processione.

Tutto questo materiale è costituito da fascicoli e carte manoscritte, tranne alcuni avvisi stampati. Poche sono le indicazioni che permettono una datazione esatta dei documenti: di fatto, solo le liste della spesa hanno un'indicazione temporale certa, il resto è collocabile in un arco di tempo che va, nell'ipotesi più ampia dal 1587 ai primi anni del 1600, anche se è probabilmente più ragionevole restringere questo ambito al solo periodo in cui il Bascapé fu preposito generale: 1587-1592. Ma vediamo con ordine tutti gli indizi cronologici di cui possiamo disporre.

*Don Raffaello Riva*

Il primo dato cronologico è deducibile dalla mano di un copista ricorrente, Don Raffaello Riva,<sup>32</sup> che fu cancelliere e segretario del preposito generale fino al 1592. Riporto, come esempio della sua grafia, una lettera del 28 maggio 1587, in cui è esplicitamente citato come «cancelliere», e dove, alla fine della lettera, vi è una dichiarazione in prima persona dello stesso cancelliere.

La stessa grafia si ritrova nei seguenti documenti: le due liste di spesa, l'*ordo processionalis*, il primo gruppo degli *Avvertimenti per i cantori* e i testi per musica (la stessa mano ha anche scritto le due pagine degli *Acta* già citate). Tutte queste carte, dunque, sono databili tra il 1587 e il 1592.

32. Raffaello Riva «aveva partecipato ai lavori per le nuove Costituzioni dei Barnabiti, ne aveva moltiplicato a mano le copie per l'ultima e definitiva revisione da parte delle comunità, aveva partecipato per anni alle sedute del consiglio generale in cui si erano dibattuti i più importanti problemi dell'Ordine; per di più, egli aveva vissuto con molti dei primi compagni del S. Fondatore, quali i Padri Soresina, D'Aviano, Marta, Michiel, Caimi, Omodei, Besozzi» (CAGNI 1999, pp. 106-107). Come scrive ancora Cagni, «manca ancora una biografia di questo importante barnabita. Anche il *Menologio* del P. Levati lo ignora (ne cita solo il nome nel vol. VIII, Genova 1935, p. 301). Il *Menologio* «brevior» dei PP. Salvatore De Ruggiero e Virginio Colciago (Roma 1977,

p. 274) lo dice professo il 25 dic. 1567 nelle mani di s. Alessandro Sauli, sacerdote il 24 sett. 1575, e morto a Casale Monferrato il 17 aprile 1604. Riferimenti alla sua attività di cancelliere generalizio in «Barnabiti studi», 6/1989, p. 215; 7/1990, p. 55; 11/1984, p. 47. A Milano, insieme al Bascapé, era stato membro della congregazione diocesana per il rito ambrosiano dal 1578 al 1591 («Barnabiti studi», 7/1990, p. 319)». [...] «nel maggio 1593, in seguito al generale spostamento dei confratelli decretato dal capitolo generale, come si faceva ogni tre anni», fu inviato a Cremona. Dal 1593 prese il suo posto come cancelliere a San Barnaba Abbondio Paravicino.

ostinatamente in volere quello, che non è lecito, et in così peruersa auersione dalle cose  
 appartenenti alla sua salute, la qual sola si cerca da noi; gli protesto di parere de' Pri-  
 mici Assistenti; che poichè l'ho pregato intin qui per bocca di molti buoni religiosi, et  
 essortato al suo bene, come figliuolo ch'io desidero uedere saluo; et egli più uede al benurio  
 che a me; hora se non si amena si procederà contra di lui come incorrigibile, se così si  
 giudicherà espediente, et si passerà a termini più graui, conforme al merito suo.  
 Della quale protesta mi facciate poi relatione, et seio come conuerri. Data nel Collegio  
 de' ss. Paolo et Barnaba di Milano a 28 di Maggio. 1587.  
 Don Carlo Bescapè

Io Don Raffaello Riva in esecuzione della sopradetta commissione, faccio inten-  
 dera a sua P. M. B. d'hauerla letta di parola in parola al detto Don Fulgentio  
 alli 29 di Maggio 1587. alla presenza de' Signori Don Ippolito Cassanorio, et Don  
 Cosmo Bossena sacerdoti protetti della medesima Cong. ne; et esso Don Fulgentio haue-  
 re risposto, ch'io faccia intendere a S. P. M. R. che quanto al giuramento s'intende  
 che fusse di non andare in altra religione senza licentia; mostrando di non farne into-  
 quanto alla confessione, che gli fu detto solamente in ultimo.

Denuncia fatta a don Fulgenzio Riva de' suoi mali diporti et sua risposta, Milano, 28 maggio 1587, [c. 3r], in *Lettere del molto reverendo P. D. Carlo Bescapè*, ASBM, Cartella gialla, v, fascicolo 5, parte 1.

Avvertimenti per i cantori  
 Altri indizi  
 cronologici si

possono rilevare dagli *Avvertimenti per i cantori*,<sup>33</sup> una serie di carte divise in due gruppi ben distinti (che ho identificato come gruppo A e gruppo B). In queste carte vengono elencati alcuni dei musicisti che parteciparono nel corso degli anni alla processione. Il primo dato cronologico che si ricava da queste informazioni è indiretto e riguarda le date

GRUPPO A	GRUPPO B
	Alessandro
	Ercole
Filiberto [Nanterni]	
Giovanni Maria	Gio. Maria
Iulio Cesare [Gabussi]	
Orazio [Nanterni]	Orazio [Nanterni]
Orfeo [Vecchi]	Orfeo [Vecchi]

I musicisti citati negli *Avvertimenti*

33. Cfr. APPENDICE I, pp. 256-259.

In s. Barnaba.

Il Gio: Maria alla porta della chiesa dirà un motetto primo.  
 poi si farà un ragionamento: dopo il quale Il Giulio  
 Cesare, dirà l'altro motetto in choro.  
 Nell'entrarsi, si comincerà a cantare in chiesa.

Per la strada.

Il Gliberto, et Il Horatio, diranno i sette salmi: il 1.<sup>o</sup> versetto  
 il canto fermo; et la musica ripigliera subito l'istesso  
 versetto. et continueranno i fuori qualche volta.

Il Gio: Maria, dirà similmente i sette salmi, ripigliando sempre  
 il versetto del 1.<sup>o</sup> choro.

Nel entrare nella chiesa canteranno sempre i chori sin che  
 siano giunti all'altare maggiore.

Il Orfeo, et Il Giulio Cesare, canteranno, se cose già ordinate.

In domo.

Il Gliberto, et Il Horatio andranno al luogo della musica  
 dell'organo che hora si fabbrica. et come diranno subito  
 un motetto: mentre entra la processione.

Il Gio: Maria, anderà al luogo della musica sotto l'organo fatto.  
 et dirà anco esso un motetto; subito dietro, a quello di  
 Il Gliberto.

Il Orfeo si fermerà dalla parte del Vangelo, presso alla sedia  
 dell'Arcidiacono.

Il Giulio Cesare dalla parte dell'Epistola presso dove si  
 mette la vedetta dell'Arcidiacono.

## Avvertimenti per i Cantori.

In S. Barnaba.

Vestiti tutti che saranno andranno nella nostra chiesa di S. Barnaba.

My Aless.<sup>ro</sup> alla capella della passione; et in processione avanti il Confalone.My Orario alla capella di S. Hieronimo. in gress.<sup>e</sup> al Cro all' loro.My Gio. Maria sotto il pulpito. in gress.<sup>e</sup> all' Cece Ermo.My Orfeo in capella maggiore. in gress.<sup>e</sup> alla Croce.My Herude in Coro. in gress.<sup>e</sup> al sepolcro.cantoranno tutti  
il suo motetto p.<sup>a</sup>  
che si partano.

In Processione.

My Aless.<sup>ro</sup> canterà i sette salmi in falso serzone, e gli altri cantoranno continuamente conforme alle parole che se gli sono date, avvertendo che non ci sia pausa, massime fra l p.<sup>o</sup> vers et il 2.<sup>o</sup>: et finiti che saranno i vers si replicaranno, et amin molto si cantino falsi Serzoni senza gli oculi nati.

In Duomo.

Nell' entrare in Duomo ogni uno fornirà sempre il suo coro di musica non spogliandosi.

My Aless.<sup>ro</sup> si fermerà al luogo della credenza di Mons. Arcivescovo, et canterà il suo motetto.

My Orario andrà sopra l' leuante dalla parte dell' epistola, et comincerà il motetto. Vere longum.

My Gio. Maria al leuante dalla parte del Vangelo, et dirà il motetto. Hei. Se. mi. Si.

My Orfeo alla cathedra di Mons. Arcivescovo. et dirà il motetto. Dixit Isaac.

My Herude alla porta de' balaustrati neri. et dirà il motetto. Decret.

Giorno tutti et accomodati i mistori si comincerà il miserere. il p.<sup>o</sup> verso My Orario, il 2.<sup>o</sup> My Aless.<sup>ro</sup> il 3.<sup>o</sup> My Orfeo. il 4.<sup>o</sup> My Gio. M.<sup>a</sup> il 5.<sup>o</sup> My Herude. tutti del 4.<sup>o</sup> verso.

Si tre vers: Ibi stit, Cor mundi, et Tunc acceptabis, si diranno tutti insieme conforme alla compositione di My Gio. Maria.

Siamo tutti numerati che sempre doppo il coro pieno di tutti insieme cominciano il vers che si segue My Orario e poi di man in mano, il che accaderà doppo il 2ti stit, et cor mundi.

Doppo il serzone si diranno subito le letanie di My Orfeo tutti insieme, come lui ordinarà; finite le letanie My Gio. M.<sup>a</sup> dirà un motetto, poi My Orfeo. poi My Herude.

Nel retrocar dal Duomo si cantoranno l' istesse cose come prima.

In S. Aless.<sup>ro</sup>My Aless.<sup>ro</sup> dirà un motetto, My Orario l' altro, et così tutti gli altri.

S' avvisino tutti che sono contenti d' usare ogni modestia per le strade, non cianciare, ne bulare, e sopra tutto dar ogni sorte d'buoni esempi.

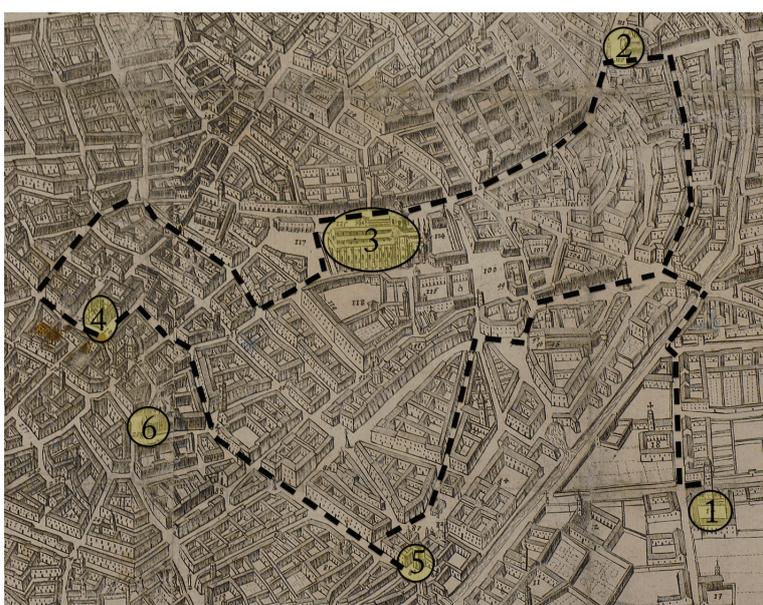
Ogni uno promegga che i suoi panni siano portati a S. Aless.<sup>ro</sup> nella capella di S. Arcovio.

di decesso dei musicisti citati. Tra di essi ci interessa in questo momento soprattutto la presenza, in entrambi gli *Avvertimenti*, di Orfeo Vecchi, la cui data di morte, 1603, è la più precoce di tutti: questo gruppo di carte non può, dunque, essere posteriore a tale anno. In realtà almeno la datazione del gruppo A deve essere anticipata di una decina d'anni, perché queste carte reca la calligrafia di Raffaello Riva, e dunque non possono essere posteriori al 1592. Ma, sempre per il gruppo A, c'è un ulteriore dato da prendere in considerazione, una precisa indicazione rivolta a due dei musicisti citati: «[in Duomo] Messer Filiberto e Messer Orazio anderanno al luogo della musica dell'organo che ora si fabbrica». L'organo a cui si fa riferimento è quello costruito da Cristoforo Valvassori a partire dal 1579, in sostituzione del vecchio organo trecentesco. Il lavoro di costruzione del nuovo strumento si protrasse fino al 1607, anche se venne effettivamente utilizzato già dal 1590, anno in cui furono operativi i primi sette registri e fu assunto come organista Cesare Borgo. In base a questa informazione dobbiamo, dunque, spostare la datazione del gruppo A degli *Avvertimenti per i cantori* di ancora due anni indietro.

#### *I percorsi della processione*

Un altro aiuto per la datazione ci viene dalla ricostruzione dei percorsi della processione. Il percorso del primo corteo processionale è ricostruibile nei dettagli grazie alle già citate annotazioni degli *Acta* del 27 marzo 1587:

La strada che si fece fu questa: si partì da San Barnaba vicino ad una ora di notte, si entrò per Porta Tosa, andando per la Cantarana, poi a Santo Steffano in Brogogna; si entrò in San Babila per la porta laterale e si uscì per la porta maggiore; si andò al Duomo dritto al corso di Porta Orientale sino al fine della piazza; si entrò in Duomo, si fece il ragionamento dal P. Don Cosomo Dosennio, si cantarono doi mottetti, uno innanzi, l'altro doppo il ragionamento; il simile si fece in San Nazario; si uscì dal Duomo per la parte delle donne; andorono alla Dovanna, voltarono dritto per la contrada delli orefici alla crocetta del Cordusio e poi dritto alle cinque vie, a San Sepolcro, ed entrarono in chiesa tutti li misteri sino alla Croce; e qui si dovea fare il secondo ragionamento, ma per la gran moltitudine non si puotè; e si andò di lungo a San Nazario, per il corso di Porta Romana, nella quale chiesa si fece il ragionamento dal Padre Don Giovanni Bellarino, con li doi motetti; poi per la contrada di Sant'Antonio, a Santo Steffano in Brolio, e per il corso di Porta Tosa si tornò a San Barnaba, e con un motetto si diede fine.



Il percorso della processione del venerdì santo del 1587 sulla base della *Gran città di Milano* di Marco Antonio Barateri (1629).

1. San Barnaba
2. San Babila
3. Duomo
4. San Sepolcro
5. San Nazaro
6. Sant'Alessandro

Come si può vedere dalla ricostruzione sulla base della mappa di Milano del Barateri,<sup>34</sup> si tratta di un percorso lungo e articolato, che partiva dalla chiesa madre dei Barnabiti (che alla fine del Cinquecento si trovava fuori dalla città) e poi andava a toccare alcune delle chiese e dei luoghi più importanti della città.

Questo percorso non rimase sempre lo stesso nel procedere degli anni; è possibile avere un'idea delle variazioni attraverso i vari «avisi». Dagli *Avvertimenti per i cantori* si possono dedurre altri due percorsi. Nel gruppo A degli *Avvertimenti* il percorso che si ricava è questo: si partiva da San Barnaba, si sostava in Duomo e a San Nazaro e infine si rientrava a San Barnaba; nel gruppo B, invece, si deduce il seguente percorso: si partiva da San Barnaba, si sostava solamente in Duomo e si concludeva la processione a Sant'Alessandro. Un'altra informazione la troviamo nei due *Avisi a quelli si vestiranno di sacco*, che sono praticamente identici tranne un particolare: l'indicazione della chiesa in cui andava a concludersi la processione; in un «aviso», infatti, la conclusione è prevista a San Barnaba,<sup>35</sup> mentre nell'altro si parla di Sant'Alessandro;<sup>36</sup> in entrambi i casi, si fa menzione solo di un'altra chiesa: il Duomo. Infine, dalle indicazioni presenti nelle carte della Compagnia del Crocifisso, sappiamo che a un certo punto la processione fu spostata alla Domenica delle Palme e che cominciava e si concludeva a Sant'Alessandro; in questo caso non è specificato se si facesse ancora qualche tappa intermedia. Dunque, in base a queste informazioni, si possono elencare cinque percorsi:

S. BARNABA	S. BABILA	DUOMO	S. SEPOLCRO	S. NAZARO	S. BARNABA
Percorso A					
S. BARNABA		DUOMO		S. NAZARO	S. BARNABA
Percorso B					
S. BARNABA		DUOMO			S. BARNABA
Percorso C					
S. BARNABA		DUOMO			S. ALESSANDRO
Percorso D					
S. ALESSANDRO		[DUOMO?]			S. ALESSANDRO
Percorso E					

Gli elementi su cui soffermarsi sono due: la diminuzione delle tappe intermedie (che gradualmente vengono eliminate per essere sostituite da una sola grande tappa in Duomo), e lo spostamento della chiesa di riferimento da San Barnaba a Sant’Alessandro. Si può ipotizzare che l’eliminazione delle varie tappe intermedie a favore di una sola stazione nella chiesa cattedrale possa essere dovuta a un problema di ordine e organizzazione: vista la grande affluenza di persone era sicuramente più agevole, di notte, fare una grande sosta che tante piccole (già nel 1587, come si è visto, nella chiesa di San Sepolcro non si poté fare l’omelia perché la gente era troppa). Ma, a parte ragioni di ordine pratico, non bisogna dimenticare che il Duomo è il cuore della città: se la processione parte e si conclude nelle piccole chiese dei Barnabiti, è però nel Duomo che trova il suo momento di maggiore intensità, come si vedrà tra poco. La centralità della tappa in Duomo, che si può definire intermedia solo temporalmente e spazialmente, dimostra come la processione, benché organizzata da uno dei tanti Ordini religiosi della città, abbia un respiro e un’importanza molto più ampi: è la processione del Venerdì santo di tutta la città di Milano.

Sappiamo invece bene perché San Barnaba a un certo punto non è più la chiesa di riferimento per la partenza, la conclusione e l’organizzazione del rito: come si può vedere dalla mappa, questa chiesa si trovava allora in una zona periferica di Milano, quindi scomoda da raggiungere per i fedeli, figuriamoci poi per una funzione notturna. La scomodità della posizione della chiesa di San Barnaba non era una novità, tanto che già Carlo Borromeo aveva ipotizzato l’apertura di un collegio barnabite nel centro della città:

Carlo Borromeo arcivescovo di Milano, vivendo sempre intento al bene spirituale del suo amatissimo gregge, avendo intrinseca cognizione de’ Padri Chierici Regolari di San Paolo, come che spesso praticava con loro nel Collegio di San Barnaba e di loro si serviva per il bene della sua città e Diocesi, avanti partire di questa vita [...] vedendo essere incomodo a molte persone devote e qualificate portarsi fino a San Barnaba, fuori della città, per li sacramenti di confessione e comunione e direzione spirituale de l’anime, andò pensando di fare che li Padri s’applicassero a qualche

34. *La Gran città di Milano* è la mappa del capoluogo lombardo realizzata dal cartografo milanese Marco Antonio Barateri nel 1629, «la più precisa mappa [di Milano] fino allora disegnata: elenca 256 edifici religiosi. È la prima mappa orientata correttamente, fedele nella rappresentazione del dettaglio, anche se si tratta di un’assonometria» (VERCELLONI 1987, p. 64). L’esemplare qui riprodotto (una ristampa del 1649) è conservato nella Civica Raccolta di stam-

pe Achille Bertarelli, presso il Castello Sforzesco di Milano.

35. «Si consegnino le torchie avanzate nel ritorno a quei che le riceveranno alla porta di San Barnaba» (cfr. APPENDICE I, p. 255).

36. «Si consegnino le torchie avanzate nel ritorno a quei che le riceveranno alla porta di Sant’Alessandro», e subito dopo: «La processione finirà a Sant’Alessandro» (*ibidem*).

chiesa del corpo della città, e formarne dentro un Collegio, perché con loro instituti fossero di più commodo giovamento a' divoti. Ma Dio chiamò a sé il Santo mentre s'andava pensando il come effettuare tal opra.<sup>37</sup>

Morto l'arcivescovo, il problema fu affrontato da Carlo Bascapè con l'acquisizione della chiesa parrocchiale di Sant'Alessandro in Zebedea.<sup>38</sup> I Barnabiti prendono possesso della piccola chiesa nell'aprile del 1589, ma il luogo è tutt'altro che pronto per ospitare una comunità attiva come quella barnabita, per la mancanza di spazi adeguati.<sup>39</sup> Comunque, nonostante queste e altre difficoltà, i Barnabiti si mettono subito all'opera,<sup>40</sup> in attesa della creazione del Collegio, che venne comunque realizzato abbastanza presto, il 28 maggio dell'anno successivo.<sup>41</sup>

Avendo chiara questa situazione possiamo ora passare in rassegna alcune lettere che Carlo Bascapè invia da Roma a Milano nei primi mesi del 1590, riguardanti la processione del Venerdì Santo a Sant'Alessandro.<sup>42</sup> La prima lettera in cui si accenna alla questione è del 13 gennaio 1590; in essa il Bascapè scrive che «si potrebbe ancora chiamare quei signori a Sant'Alessandro, se così parrà che sia loro più comodo».<sup>43</sup> Non è passato neanche un anno dopo l'insediamento dei religiosi a Sant'Alessandro, e i signori che partecipavano alla processione (e sostenevano finanziariamente la sua realizzazione) già premono affinché il centro della processione sia spostato nel nuovo insediamento al centro della città. Sicuramente si cominciarono fin da quell'anno a fare a Sant'Alessandro degli oratori durante la Quaresima; ma, per quanto riguarda la processione, il Bascapè, nonostante la buona volontà, è costretto a tornare sui suoi passi, come si può leggere in una lettera indirizzata al marchese Cusano, evidentemente il referente più autorevole fra coloro che prendevano parte alla processione:

37. *Notitie Historiche spettanti il Collegio di Sant'Alessandro*, p. 2, cit. in CAGNI 2002.

38. Le travagliate vicende legate all'insediamento dei Barnabiti a Sant'Alessandro sono ricostruite nel dettaglio in CAGNI 2002, al quale si rimanda per approfondimenti.

39. «Die 6 aprilis 1589. De consensu Revv. Patrum Assistentium, decrevit non constituendum esse nunc Collegium formatum apud S. Alexandrum, propter aedium angustiam» (ASBR, *Acta Praep. Gen.*, R. 2, p. 370, cit. in CAGNI 2002).

40. «La chiesa fu subito dotata di 5 confessori ordinari, 7 Messe feriali e 10 festive con predica al mattino e lezione biblica al pomeriggio, assistenza ai malati, direzione spirituale e tutte quelle iniziative che una fondazione nuova in centro di Milano, con

tanti occhi addosso, poteva suggerire» (CAGNI 2002, p. 16).

41. «Die 28 Maii 1590. De consensu RR. PP. Assistentium, [Praepositus Generalis] decrevit constituendum nunc Collegium formale ad S. Alexandrum, cum Praeposito et ceteris officialibus etc.; et electus fuit Praepositus dicti Collegii S. Alexandri Rev. P. Don Cherubinus Casatus» (ASBR, *Acta Praep. Gen.*, R.2, p. 401, cit. in Cagni 2002).

42. Carlo Bascapè, trovandosi a Roma per alcuni mesi per questioni riguardanti la biografia di Carlo Borromeo, era costretto a seguire da lontano gli avvenimenti milanesi.

43. Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Giovanni Battista del 13 gennaio 1590, cfr. APPENDICE I, p. 264.

Io pensai, da principio, che il luogo di Sant’Alessandro dovesse tornare ancora più comodo alli signori cavalieri della processione del Venersanto, perciò mandai ordine che i sermoni si facessero in questa Quaresima; e volentieri l’avrei mandato ancora per l’azione della processione, s’io non avessi considerato il grande incommodo, anzi l’impossibilità di metterlo ad effetto, parendomi il luogo affatto incapace, né giudicando conveniente che il negozio si spargesse per le case vicine, nelle quali, dovendosi alloggiare buona parte de i misteri e radunare ancora le persone per vestirsi, era necessario che i nostri si trovassero ancora assiduamente, e del continuo andassero inanzi e indietro né solo quel giorno, ma molti giorni avanti, mentre si facesse l’apparecchio; la qual cosa sarà di troppo distrazione e indecenza a’ religiosi.<sup>44</sup>

Dunque, scrive Carlo Bascapè nella stessa lettera al marchese Cusano: «supplico quei signori che si contentino di essere serviti da noi ancora quest’anno a San Barnaba, sperando nella bontà del Signore che il seguente avremo luogo più capace a Sant’Alessandro». In base a queste lettere possiamo avere la certezza che almeno fino al 1590 la processione ebbe come base San Barnaba; gradualmente, negli anni successivi, come si evince dai documenti rimasti, la processione approda a Sant’Alessandro, prima solo per la conclusione e poi anche per la partenza. I documenti, dunque, che citano Sant’Alessandro come inizio e/o fine della processione devono essere datati dopo il 1590.

*La processione della Domenica delle palme*

Per l’epilogo di questa rito devozionale ci vengono in soccorso alcune carte manoscritte (non datate, ma presumibilmente collocabili tra la fine del Cinquecento e l’inizio del Seicento) nelle quali sono riassunti tutti gli obblighi devozionali della Compagnia del Crocifisso di Sant’Alessandro.<sup>44</sup> I confratelli del Crocifisso erano tenuti a fare diverse devozioni, esattamente come tutte le confraternite, ma con una particolare attenzione alla loro devozione particolare, cioè Cristo crocifisso.

44. Lettera di Carlo Bascapè al marchese Guido Cusano del 10 marzo 1590 (cfr. APPENDICE I, pp. 265-266). Lo stesso concetto viene ribadito in alcune altre lettere indirizzate a vari membri della Congregazione, riportate sempre in APPENDICE I, (pp.

265-267). Forse non è da sottovalutare il fatto che il palazzo del marchese Cusano si trovava a pochi metri dalla chiesa di Sant’Alessandro, nell’attuale piazza Missori.



Gran parte di queste pagine è occupata dalle indicazioni per le processioni, che si rivelano, ancora una volta, il momento più importante della devozione comunitaria: è prevista, infatti, una processione al mese, più altre processioni in determinate festività dell'anno. La processione mensile, con i confratelli vestiti di sacco, si svolgeva nel pomeriggio, di domenica, nel seguente modo:

prima procedino almeno sei con li bastoni della Compagnia, poi séguiti il stendardo di Abraham, poi gli altri fratelli della Compagnia tutti, senza le torchie, ma con una croce solo in mano; poi seguitino li Padri di esso Collegio con li rocchetti e le torchie accese in mano e in mezzo de loro si porti un crocifisso da uno de' loro Padri, e dietro il populo [che] si troverà in detta chiesa; e così processionalmente si facci un puoco d'un circolo per i lochi vicini a detta chiesa, secondo l'ordine [che] si darà, cantandosi per la strada da quelli della Compagnia le litanie del Santissimo nome di Giesù e dalli Padri li imni della passione di nostro Signore, e ciò tutto senza musica, ma con ogni divozione possibile, e ritornati che siano tutti in chiesa, avanti [che] si partino si dichino alcuni versetti e orazioni appartenenti a essa sacratissima passione, come si ordinarà poi, e dal Padre superiore si dii la benedizione a tutto il populo con il crocifisso [che] si sarà portato in processione.

Le processioni vengono fatte, poi, a scadenze più ravvicinate nel tempo di Carnevale:

Si faccino le istesse processioni in questo modo nelle dominiche di settuagesima, sessagesima e quinquagesima, e nelle feste di precetto occorrenti in dette settimane, per rimediar agli abusi carnevaleschi, ma si allunghi un puoco più la strada, come sarebbe andare alla chiesa cattedrale o alla Madonna di San Celso o altro, come all'ora si ordinarà.

È prevista inoltre la partecipazione alla processione per la festa dell'Invenzione della santa Croce, il 3 maggio, e due volte all'anno la visita alle sette chiese. Ma la processione più importante alla quale erano tenuti a partecipare si svolgeva la domenica delle palme, nel pomeriggio: si tratta della «processione generale per la città con tutti li misteri della passione», da farsi

ognuno con le torchie accese in mano, con tutte le musiche [che] si puotrà e nel modo istesso [che] si faceva quella del vener santo di notte, fuor che in luogo de portare in ultimo il sepolcro di nostro Signore, si porterà un solo crocifisso bellissimo e coperto con un velo nero, bello e ricco quanto si puotrà, accompagnato con

il baldachino; la qual [processione] si come comincerà in Sant'Alessandro, così anch'ora finirà ivi con il cantare almeno le litanie del santissimo nome di Giesù, e versetti, orazioni e benedizioni di esso crocifisso al populo tutto. E piovento in detto tempo in modo tale che non si puoterà far detta processione, si facci per ogni modo in uno delli doi seguenti giorni, cioè il luni o marti santo, doppo pranzo, ottenendo licenza dall'eccellentissimo Governatore de fare tenere serrate le botteghe tutte per quello puoco tempo.

Viene chiaramente esplicitato che si tratta della stessa processione con Misteri del «vener santo», ma con alcune variazioni; il riferimento preciso all'ultimo mistero (il sepolcro), così come l'annotazione «come si faceva quella», sembra indicare un tempo non particolarmente remoto, anche se la mancanza di qualsiasi altra coordinata temporale non permette di proporre nessuna ipotesi sull'esatta distanza temporale tra le due processioni. Per quanto riguarda le variazioni avvenute, cambia innanzitutto il giorno: non più il Venerdì santo, di notte, ma la domenica delle palme, nel pomeriggio-sera; l'ultimo mistero della processione è una croce e non un sepolcro, cambiamento di non poco rilievo nel quadro complessivo della drammaturgia devozionale del rito; infine, la chiesa di Sant'Alessandro è sia il punto di partenza che di arrivo della processione. Non ci sono altre indicazioni di rilievo (e, dunque, si dà per scontato, senza altre fonti a disposizione, che il resto della processione si svolgesse, come viene scritto, «nel modo istesso [che] si faceva quella del vener santo di notte»), eccetto la sottolineatura che la processione andava fatta «con tutte le musiche [che] si puotrà». Emerge anche qui la grande importanza data all'elemento sonoro all'interno del rituale, elemento sonoro che doveva essere eccezionale (in termini perlomeno di quantità) per una circostanza eccezionale. Si noti, per contrasto, come le processioni mensili dovevano svolgersi «senza musica», vale a dire solamente con le litanie e gli inni della passione cantati dai partecipanti alla processione (i membri della Compagnia e i padri che li accompagnavano), senza il contributo, quindi, di musicisti professionisti che cantassero in polifonia.

*Datazione dei documenti: sintesi* Incrociando tutte le informazioni fin qui raccolte, è possibile riassumere la datazione di alcuni dei documenti (associandoli ai percorsi individuati) in questo modo:

PERCORSO	DATAZIONE	DOCUMENTI
percorso A	1587	<i>Acta</i> , 27 marzo 1587, pp. 33-34: – percorso dettagliato; – calligrafia di Raffaello Riva. lista di spesa del 1587: – calligrafia di Raffaello Riva.
percorso B	1588-1590	lista di spesa del 1588: – calligrafia di Raffaello Riva. <i>Avvertimenti ai cantori</i> (gruppo A): – calligrafia di Raffaello Riva; – tappa intermedia in Duomo e San Nazaro, conclusione a San Barnaba; – si parla dell'organo Valvassori in costruzione; – musicisti citati: Filiberto [Nantermi], Gio. Maria, Iulio Cesare [Gabussi], Orazio [Nantermi], Orfeo [Vecchi].
percorso C		<i>Avisi a quelli si vestiranno di sacco</i> : – conclusione a San Barnaba, una sola tappa intermedia in Duomo.
percorso D	1591-1592	<i>Avvertimenti ai cantori</i> (gruppo B): – partenza da San Barnaba, una sola tappa intermedia in Duomo, arrivo a Sant'Alessandro; – musicisti citati: Alessandro, Ercole, Gio. Maria, Orfeo [Vecchi], Orazio [Nantermi]; <i>Avisi a quelli si vestiranno di sacco</i> : – conclusione della processione a Sant'Alessandro, una sola tappa intermedia in Duomo; Ordine processionale: – stessi musicisti e struttura degli <i>Avvertimenti</i> (B); – calligrafia di Raffaello Riva.
percorso E	[post 1592]	<i>Compagnia del Crocifisso</i> – partenza e arrivo a Sant'Alessandro; – processione spostata alla sera della Domenica delle Palme.

Per quanto riguarda, invece, le composizioni musicali – anonime e non datate – non è stato possibile ricavare per tutte informazioni così precise. Sappiamo con certezza che i testi sono stati trascritti da Raffaello Riva, e quindi sono databili tra il 1587 e il 1592. A restringere questo arco temporale ci viene in aiuto il gruppo B degli *Avvertimenti per i cantori*, l'unico documento che cita il titolo di altre composizioni musicali oltre quelle di cui conserviamo la musica. Tra i mottetti citati troviamo un *Recessit* e un *Hei, bei, mihi*: il testo di quest'ultimo compare nel gruppo di testi compilato da Padre Riva, mentre un *Recessit Pastor noster* si trova nelle composizioni musicali, assieme a un'intonazione degli *Impropria* e a un *Miserere*. In base a quanto detto fino ad ora gli *Avvertimenti per i cantori* (gruppo B) sono databili tra il 1591 e il 1592; in questi due anni vanno, dunque, collocate anche le seguenti composizioni musicali:

MUSICHE/TESTI	DATAZIONE	DOCUMENTI
<i>In monte oliveti</i> [testo e musica]	1591-1592	Testi:
<i>Ecce homo</i> [solo testo]		– calligrafia di Raffaele Riva.
<i>Hei, bei mihi</i> [solo testo]		<i>Avvertimenti per i cantori</i> (gruppo B):
<i>O mira circa nos</i> [solo testo]		– <i>Hei, bei, mihi</i> ;
<i>Recessit pastor noster</i>		– <i>Recessit</i> .
<i>Impropria</i>		
<i>Miserere</i>		

### 3. La processione: i partecipanti

Chiarita la dimensione spaziale e temporale della processione, vorrei ora addentrarmi nella parte organizzativa, andando a scoprire chi erano i vari 'attori' del rito e che mansioni avevano.

Gli «*Avvisi*» Gli «*avvisi*» e «*avvertimenti*» ci permettono di entrare da vicino nel cantiere della processione; ne emerge una regia meticolosa e rigorosa: dagli aspetti più in evidenza ai dettagli più nascosti, tutto era pensato e preparato con grande cura e doveva essere il più possibile sotto controllo (gli aspetti materiali, l'ordine, i comportamenti delle persone, i movimenti).

Negli *Avvisi generali a quello [che] averà cura della processione*<sup>45</sup> ci sono una serie di indicazioni di base riguardanti gli aspetti più importanti dell'organizzazione. La preoccupazione principale è quella di avere tutto pronto per tempo: per quanto riguarda le persone, il responsabile della processione deve sapere il prima possibile «il numero certo più che potrà di tutti quelli [che]

45. Cfr. APPENDICE I, p. 249.

hanno a entrare in essa processione», avendo cura di procurare un numero adeguato di «persone vestite di sacco» per trasportare «ciascun Misterio di rilievo» e per il «Confalone»; deve assicurarsi che «i Misteri [che] si faranno di novo siano fatti e finiti tutti de tre settimane o almeno quindici giorni avanti il mercor santo» e assemblati «il giovedì santo il più tardo»; deve poi, per quanto riguarda i musicisti, sempre farne «provisione» per tempo, «considerando quanti corpi ve ne anderanno e quante persone per corpo; e stabilischi il mercato della mercede loro»; sempre per tempo, infine, deve procurarsi i «bastoneri». <sup>46</sup> Non ultima è la raccomandazione affinché «tutti quelli [che] vorranno entrare abbino dato la limosina che toccherà per le spese di essa processione».

Un avviso dettagliato a parte è dedicato alla partecipazione dei chierici (*Avvisi per i chierici [che] aranno a venir in processione*). <sup>47</sup> La prima preoccupazione è sempre quella di procurarli per tempo, «secondo il numero de' Misteri grandi, o di rilievo, e piccioli». I chierici sono reclutati dal Seminario, dalla Canonica e dal Collegio svizzero, dividendoli opportunamente nelle varie mansioni. L'attenzione maggiore è rivolta ai «chierici della città», deputati a portare «le torchie grosse» dei Misteri. <sup>48</sup> Proprio per questo compito di rilievo devono essere scelti tra «quelli [che] siano più atti a dar edificazione», e per questo il prefetto cercherà i chierici «conosciuti da esso o da qualche altro de' Padri o amico di casa»; i chierici dovranno inoltre essere «ben qualificati di fattezze corporali», cioè «grandi e di venusto aspetto più che si può»; non poteva mancare, infine, l'attenzione per il vestiario: «tutti vadino in processione vestiti con le loro cotte bianche sopra le vesti e in testa la beretta».

I Padri hanno il compito di vigilare sull'ordine e sul decoro dei partecipanti, in particolare dei secolari: far rispettare le indicazioni che vengono date, gli avvisi stampati e i vari luoghi assegnati. L'ingresso 'dietro le quinte' è rigorosamente regolamentato: entra solo chi ha un bollettino che deve corrispondere con la lista dei partecipanti; una volta entrati, i secolari non possono uscire «infin che siano chiamati da chi ha la cura», e non possono far entrare i loro servitori «se non per causa urgente». Viene sottolineato infine l'atteggiamento più consono da tenere conformemente all'azione che si sta compiendo:

Si ricorda quel che già è in uso: di non servare ordine alcuno di precedenza, anzi di fare a garra d'umiliarsi, come conviene all'azione che fanno. Nell'andare in processione servino silenzio, conserando qualche Mistero della passione, specialmente quel che hanno innanzi, o dicendo qualche orazione.

46. I «bastoneri» (bastonieri) o mazzieri avevano il compito di mantenere l'ordine all'interno del corteo processionale: «Servino fra l'una coppia et l'altra convenevole distanza, come sarà procurato dai bastoneri»; (cfr. BATTAGLIA, II, p. 103 [*Bastoniere*]; IX,

p. 983 [*Mazziere*]).

47. Cfr. APPENDICE I, pp. 250-251.

48. Mentre quelle piccole, destinate ai musicisti, devono essere portate «da' chierici piccoli o mediocri de svizzeri o della città».

*L'indulgenza* Uno degli elementi più importanti della processione era l'indulgenza, come si può capire dalla frequenza con cui si accenna all'argomento nelle lettere di Carlo Bascapè (in particolare in quelle inviate al procuratore generale della Congregazione a Roma, il Padre Bombelli).<sup>49</sup> Da quanto è possibile capire, l'indulgenza venne richiesta solo a partire dal 1588, come si evince da questa lettera, datata 24 febbraio 1588:

Il Venerdì santo di notte si fa una processione da noi instituita l'anno passato, nella quale vi entrano molte persone illustrissime e principali di questa città con abito di penitenza e torchi in mano per accompagnare i segni o misteri della passione del Signore, che si portano con molta riverenza, e si fanno sermoni della passione del Signore, come ne è informato benissimo il Padre Preposto vostro. E perché sia più fruttuosa abbiamo pensato d'impetrare una indulgenza plenaria a tutti quelli che entrano in essa processione e a quelli anco che ragionano, e a quelli che l'accompagneranno altra indulgenza più ampia che si possa. Il che Vostra Reverenza sarà contenta di procurare quanto prima acciò si possa pubblicare, e della spesa che farà si sodisfarà pienamente.

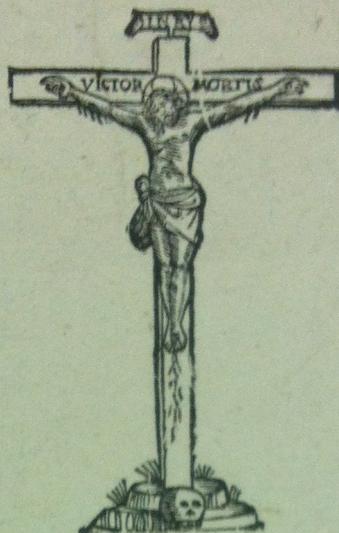
Nel 1590, trovandosi a Roma, il Bascapè si occupò personalmente della questione. Il 27 gennaio scrive a Padre Riva: «Mi mandi subito una copia dell'indulgenza del Venersanto dell'anno passato»; nella già citata lettera al marchese Cusano scrive: «L'indulgenza si manderà in brieve, ottenuta col mezzo del nostro Ill.mo Card. Cusano»; infine, il 24 marzo scrive a Don Gabrio Porro: «già l'indulgenza è spedita per S. Barnaba».

In cosa consistesse l'indulgenza, si può leggere in un documento a stampa conservato a San Barnaba, un 'volantino' stampato da Pacifico Ponzio che dava notizia che veniva concessa un'indulgenza plenaria per

tutti i fedeli dell'uno e l'altro sesso, i quali, veramente pentiti, confessi e comunicati divotamente accompagneranno la detta processione del Vener Santo vestiti d'abito di penitenza con le torchie accese in mano, overo porteranno i Misteri della passione, overo ragioneranno in essa, overo ordineranno essa processione.

e un'indulgenza di sette anni per «quelli che accompagneranno la detta processione, overo staranno presenti al sermone nella chiesa maggiore».

49. Cfr. APPENDICE I, pp. 233-234.



**A** Santità di N. S. Papa Sisto Quinto, commendando l'istituto della processione del Vener Santo, che si leua della Chiesa di S. Barnaba in questa Città, nella quale si portano i Misterij della passione del Signore. Concede INDVLGENZA PLENARIA à tutti i fedeli dell'vno, & l'altro sesso, i quali veramente pentiti, confessi, e comunicati diuotamente accompagneranno la detta processione del Vener Santo, vestiti d'habito di penitenza con le torchie accese in mano; ouero porteranno i Misterij della Passione; ouero ragioneranno in essa; ouero ordineranno essa processione. Con che però preghino il Signor per la concordia trà Principi Christiani; estirpatione dell'heresie; & essaltatione di Santa Chiesa. Et venendo pioggia, ò altro impedimento, si concedono l'istesse indulgenze à chi essequirà nella detta Chiesa di S. Barnaba le medesime, ò altre pie azioni, & essercitij, che farebbero nella Chiesa Maggiore. Delle quai cose tutte appare nel breue dato in Roma alli 15. di Marzo 1590.

Et à quelli, che accompagneranno la detta processione, ouero staranno presenti al sermone nella Chiesa Maggiore, concede sette anni, & altre tante quarantene d'indulgenza; come per vno altro breue dato a 6. di Marzo 1589.

Ber. Morra Vic. Gen.

Iulius Brunettus Cancell. Archiep.

IN MILANO, Per Pacifico Pontio, Impressore Archiepiscopale.

*I «principali di questa città»* Uno degli argomenti messi in campo dal Bascapè nella lettera al Padre Bombelli del 24 febbraio 1588 è il fatto che nella processione «vi entrano molte persone illustrissime e principali di questa città». Più di due settimane dopo l'indulgenza evidentemente non era ancora pronta, e così il Bascapè sollecita nuovamente il Bombelli, sottolineando ancora una volta che «nella processione entrano i primi cavallieri della città in abito di penitenti». La presenza di laici di alta levatura doveva stare evidentemente molto a cuore al Bascapè, se anche nel resoconto negli *Acta* si sottolinea che fra «li vestiti di sacco [...] erano da 50 cavaglieri dei principali di Milano». Una partecipazione così forte dei secolari vestiti di sacco il Venerdì santo (e, prima ancora, nella missione in tempo di Carnevale) è innanzitutto da leggere dall'interno della storia dell'Ordine, che ha avuto fin dalle origini il supporto più convinto di una classe alta della società: nobili, gentiluomini, notai, mercanti ecc. Sono le stesse categorie di persone che, a fine secolo, sfilano per le vie della città vestiti in abiti penitenziali; sono ancora loro che, nella questione di Sant'Alessandro, insistono perché il punto di riferimento della processione venga spostata da fuori Milano al centro della città; e sono sempre loro che, come vedremo fra poco, finanziavano le ingenti spese necessarie alla realizzazione della processione.<sup>50</sup>

Ma questa partecipazione così sentita di una classe agiata va letta anche in una dimensione più ampia, ovvero alla luce di quel bisogno di vivere intensamente la fede cristiana da parte dei laici che si è sottolineato all'inizio di questo lavoro.<sup>51</sup> Da parte delle istituzioni religiose c'è, di rimando, l'esigenza di attirare a sé quella che era la parte più influente della società del tempo. Per comprendere meglio questo fenomeno ci viene in aiuto ancora una volta san Carlo Borromeo. In una lettera a Giovanni Francesco Bonomi del 1566, l'arcivescovo milanese si sofferma sul coinvolgimento dei laici alla vita religiosa con queste parole:

Il mio scopo nel governo de laici è posto in introdurvi una compagnia del Santissimo Sacramento per ogni parochia dove entrano tutti i principali de la città con molte leggi pertinenti alla bona vita loro [...] Una altra compagnia dela Carità si tratta di erigere le quali abbi cura di conoscere tutti i bisogni de le parochie temporali e

50. Alcuni dei personaggi legati ai Barnabiti (e in particolare a Carlo Bascapè) sono elencati dallo stesso preposito generale in una lettera: la «Signora Marchesa di Caravaggio», i «Signori Cusani», la «Signora Ersilia Visconte Cremona, il Signor Conte Giovanni Pietro Cicogna», il «Signor Gasparo Omodei», tutte personalità tra le più illustri della Milano del tempo (cfr. la lettera di Carlo Bascapè al Padre Procuratore Generale Roma [non datata, ma collo-

cabile tra giugno e luglio del 1589], RLB, vol. IV, n. 43, pp. 51-53).

Un gruppo di nomi che non ho potuto per ora identificare si trova nel retro di una pagina degli *Avvertimenti ai cantori* (cfr. APPENDICE I, p. 257): si tratta di un elenco di misteri con indicate a lato le persone che evidentemente durante la processione dovevano stare vicino a quel mistero.

51. cfr. *supra*, cap. I.

spirituali perché dal parroco o arcivescovo possano esser rimediati in ogni tempo quanto sarà possibile con che si farà questo bene ancor di occupar i gentil'uomini in opere spirituali.<sup>52</sup>

Come scrive Danilo Zardin:

le aggregazioni dei laici non dovevano servire semplicemente come reti di protezione e ambiti favorevoli per l'esercizio degli atti di pietà degli individui, ma caricarsi, più incisivamente, del compito di plasmare lo stile della condotta nella totalità delle sue manifestazioni, opponendo 'opere spirituali' e 'leggi pertinenti alla bona vita' al fascino corruttore dei 'peccati' e degli 'habiti cattivi'. E per accrescere la sua forza riformatrice, l'opera di ricristianizzazione dei comportamenti, individuali e sociali, sentiva di doversi rivolgere non alla massa indistinta dei credenti di ogni condizione e 'stato', ma in primo luogo a coloro che, nell'universo di una società fortemente gerarchizzata, articolata sulle relazioni di autorità dall'alto verso il basso, erano rivestiti delle funzioni di guida paterna, di comando, di proposta persuasiva di un modello nobilitato dal prestigio e dal potere mondano dei suoi attori (i «gentil'uomini», o in termini più generici «tutti i principali della città»).<sup>53</sup>

Il termine usato dal Borromeo nella sua lettera del 1566 («i principali de la città») è esattamente lo stesso usato da Carlo Bascapè nel 1588 («persone illustrissime e principali di questa città»). Si capisce molto bene a questo punto l'importanza dei «gentil'uomini», di coloro che erano modelli e guide della società del tempo: vederli sfilare in abiti penitenziali (nel Carnevale e nella processione) doveva avere un alto valore educativo, che doveva concorrere a quella «maraviglia ed edificazione a tutta la città» di cui parla il cronista barnabiteo.

#### *Le spese della processione*

Nei primi mesi del 1590, come ho avuto già modo di accennare, il Bascapè si trovava a Roma e da lì si interessa ad alcune questioni relative all'organizzazione della processione. In varie lettere affronta anche la questione delle spese; leggiamo in una di queste (13 gennaio 1590):

Per la processione del Venersanto non si spenda nulla di straordinario, ma per la sola necessità. Si vegga di fare prendere la cura a quei signori de i quattrini: e ciascuno porti la sua torchia. In somma vorrei che stessimo ne i termini spirituali quanto fosse possibile: che altramente usciamo da i nostri termini.

Che le spese fossero sostenute essenzialmente dai secolari lo sappiamo già dal resoconto degli *Acta*. Per la missione nel periodo di Carnevale «gli secolari pagarono uno scudo per uno per

52. Cit. in ZARDIN 1982, pp. 235-236.

53. Ivi, p. 237.

gli abiti, torchie, musica e per quelli che regolavano»; considerando che uno scudo valeva circa 6 lire e che i secolari che parteciparono alla missione erano una sessantina, otteniamo la somma di circa 360 lire. Per la processione del 1587 invece gli *Acta* ci informano che «i cavalieri per l'abito, torchia, musica e misteri diedero tre scudi per uno, gli altri tutti manco diversamente, chi più chi meno»; i cavalieri erano, su 112 secolari, una cinquantina, quindi il loro contributo si può stimare intorno alle 900 lire.<sup>54</sup> Al di là di queste informazioni generali, fortunatamente sono sopravvissute due liste piuttosto dettagliate delle spese sostenute per gli anni 1587 e 1588.

La spesa totale per la processione del 1587 fu di 1454 lire, 9 soldi e 9 denari, mentre nel 1588 furono spesi 2108 lire, 12 soldi e 9 denari, più altre 1126 lire, 7 soldi e 9 denari di cera. Si tratta di cifre molte elevate, che danno bene l'idea delle dimensioni e dell'importanza della processione stessa.<sup>55</sup> Considerando l'entità già di per sé elevata di queste cifre, il primo dato che colpisce è il forte incremento della spesa per il 1588, che praticamente raddoppia rispetto all'anno precedente. Andando a vedere nel dettaglio le varie voci di spesa, si nota come la parte più consistente, sia nel 1587 che l'anno successivo, è occupata dalla cera per le torce: 546 lire il primo anno e addirittura 1126 lire il secondo anno. Trattandosi di una spesa così importante, non stupisce trovare nei documenti numerose raccomandazioni affinché non si consumasse più cera del necessario, anche perché la cera che avanzava veniva utilizzata per contribuire a pagare parte delle altre spese.<sup>56</sup>

Molto consistenti erano, ovviamente, anche le spese per la creazione dei Misteri (realizzazione delle statue, pittura, creazione dei brevi, stoffe per gli abiti dei personaggi)<sup>57</sup> e per i vestiti di sacco (fatti di «canevazzo»)<sup>58</sup>. Per il 1588 colpiscono in modo particolare le spese effettuate per la realizzazione del gonfalone, che raggiunge da solo le 700 lire, suddivise tra i vari materiali pregiati utilizzati (ormesino, foglie d'oro, seta) e la concreta realizzazione del gonfalone stesso, in particolare la pittura.

54. Per il valore delle monete cfr. APPENDICE I, nota 3.

55. Si pensi, ad esempio, che lo stipendio di tre anni di lavoro di Pellegrino Pellegrini nel Duomo di Milano ammontava a 1563 lire (cfr. *Annali della fabbrica del Duomo*, III, giovedì 3 dicembre 1587), mentre lo stipendio annuale degli organisti del Duomo (Cesare Borgo e Guglielmo Arnone) era di 400 lire (ivi, giovedì 12 marzo 1592, giovedì 10 settembre 1592).

56. cfr. APPENDICE I, *passim*.

57. Per la realizzazione dei Misteri compare addirittura il nome di uno degli artisti chiamato per

realizzarli. Si tratta di un caso piuttosto fortunato, visto i vari artisti coinvolti (come i musicisti) sono annotati solo col nome di battesimo; il caso ha voluto che nella realizzazione dei Misteri ci fossero due Giovanni Battista, e dunque, per differenziali, il primo è stato indicato con nome e cognome: Giovanni Battista Isoardi. L'altro Giovanni Battista citato potrebbe essere Giovanni Battista Mangoni, artista del legno (come il precedente) che proprio in quegli anni svolse numerosi lavori presso la Veneranda Fabbrica del Duomo, tra cui le ante del nuovo organo.

58. Per la tipologia delle stoffe cfr. APPENDICE I.

Infine, qualche considerazione sulle spese musicali: si tratta della voce di spesa che, in proporzione, subisce il maggior incremento dal 1587 al 1588: nel 1587 infatti vengono spese per la musica 86 lire, mentre nel 1588 si arriva a 274 lire, una spesa, dunque, più che triplicata, indice emblematico dell'accresciuta importanza del contributo sonoro.

*Il mancino de lauoro per tanti spesi in diuerse cose appartenenti ad<sup>a</sup> processione como d'abaso*

Per la Gio: Batta soarto per i misteri, come per sua lista	4	119	14	8
Per la Sebastiano per la tiktura, et miratura. come per sua lista	4	90	16	8
Per la Gio: Batta per la tiktura, et lettore de' breni, come per sua lista	4	107	5	8
Per pelle di caneualla n <sup>o</sup> 37. di 15. l'una aff 90.	4	166	10	8
Per pelle di caneualla n <sup>o</sup> 23. di 12. aff 70	4	80	10	8
Per pelle di caneualla n <sup>o</sup> 21. aff 60. et una aff 80	4	67		8
Per la fattura de' sacchi	4	37		8
Per 12 tela per il linto aff 30	4	18		8
Per 16 di tela per pdrare i capucci, et 10 di retto	4	36		8
Per 30 di corda & li corioni aff 4.	4	6		8
Per 27. $\frac{1}{2}$ di corda per li corioni aff 4 1/2	4	6	3	89.
Per 2 pelle di kindello bianco	4		11	8
Per 6 quaderni di carta & li capucci, et si metterò intorno alla caney et corietta	4	2	7	8
Per 1 $\frac{2}{3}$ di veluto nero per la stola	4	16	12	8
Per diuerso portone	4	2	13	86.
Per la musica, come per una lista	4	86	7	86.
Per 6. tela songallo per pdrare il quadro dell' Agonia	4	3	18	8
Per cana lito sig 7 aff 21	4	54	6	18
Per 14 $\frac{1}{2}$ di retto di canero aff 2 1/2. l'os	4	1	16	83
Per 7 di retto bianco	4	1	3	8
Per 14 $\frac{1}{2}$ di Pandale bianco doppio per le due mesi aff 44	4	31	18	8
Per 3 1/3 di granda con oro et seta nera per la stola	4	12	10	8
Per tela songallo nera				
Per crocette tre di tela d'oro } per la stola sudata	4	5	10	8
Per il fioco				
Per la molina <sup>sodistava a diuarse povere persone chi si sono affricate</sup> <sub>in torno alla</sub> <sup>inno ad offerta della processione</sup>	4	5	5	87.
Destano in cassa	4	2	11	8
		2	14	54
			9	87

Lista della spesa della processione del vener santo dell'anno 1587, [c. Iv].

*I musicisti* Ho già elencato precedentemente i nomi dei musicisti coinvolti nella processione; vediamo ora brevemente chi erano e che ruolo avevano nella Milano del tempo.<sup>59</sup>

Andando a confrontare i nomi citati nel documento con i musicisti attivi a Milano in quegli anni, si individuano i seguenti musicisti: Filiberto Nantermi e il figlio Orazio, Giulio Cesare Gabussi, Orfeo Vecchi; non è stato invece possibile stabilire l'identità degli altri musicisti citati (Alessandro, Ercole, Giovanni Maria).<sup>60</sup>

Giulio Cesare Gabussi (1555 ca.-1611) fu maestro di cappella del Duomo di Milano dal 1583 fino alla morte. Il Gabussi è stato uno dei più importanti e apprezzati maestri di Cappella della storia del Duomo di Milano. Allievo di Costanzo Porta, fu assunto su raccomandazione del medesimo da Carlo Borromeo, il quale in origine avrebbe voluto proprio il prestigioso musicista (allora maestro di cappella a Loreto) a Milano. L'interesse del cardinale per Costanzo Porta è significativa: la sua musica, scrive Kendrick, «è caratterizzata non da estrema semplicità, bensì da solidità della tecnica polifonica. E l'alta opinione che il Borromeo aveva del francescano dimostra che, nella musica sacra, san Carlo attribuiva all'invenzione contrappuntistica almeno altrettanta importanza che all'immediatezza espressiva».<sup>61</sup> Lo stesso equilibrio tra alta sapienza compositiva e grande chiarezza e comunicabilità caratterizza la musica di Gabussi, che guidò la cappella musicale del Duomo per quasi trent'anni (con un'unica parentesi esterna nel biennio 1601-1602, che trascorse in Polonia), contribuendo in modo significativo allo sviluppo musicale della Chiesa Metropolitana, non ultimo con lo sviluppo della pratica poliorale, di cui il già citato mottetto per i funerali di san Carlo, *Defecit gaudium*, è la composizione più nota.

Compositore assai prolifico, Orfeo Vecchi (1550 ca.-1603) è l'altro grande nome della musica sacra milanese di fine Cinquecento. Nominato maestro di cappella della chiesa ducale di Santa Maria della Scala nel 1580,<sup>62</sup> mantenne questo incarico fino alla morte (eccettuando gli anni 1582-1586, in cui fu maestro di cappella del duomo di Vercelli).<sup>63</sup> È interessante sottolineare come per il suo prestigioso esordio a Santa Maria della Scala fu decisiva la raccomandazione di Carlo Borromeo:

59. Il contesto musicale sacro della Milano di questo periodo sta gradualmente emergendo nell'attenzione degli studiosi solo di recente. Non è questa la sede per una discussione su questo argomento, che porterebbe in parte lontano dalla traccia drammaturgico-devozionale fino ad ora seguita. Si rimanda, per approfondimenti, ai saggi citati in bibliografia sull'argomento.

60. I musicisti erano già stati identificati da Robert Kendrick (cfr. KENDRICK 2002, p. 147)

61. KENDRICK 1997, p. 181.

62. Santa Maria della Scala è «l'istituzione ecclesiastica più prestigiosa e importante dopo la cattedrale, al pari con l'antico capitolo di Sant'Ambrogio, in quanto chiesa di giuspatronato regio: fondata per celebrare la potenza ducale, mantiene questo ruolo anche durante la dominazione spagnola» (TORELLI 2004, p. 2).

63. Per informazioni più dettagliate sulla vita di Orfeo Vecchi cfr. VIGEVANI 1986 e l'introduzione di Ottavio Beretta a VECCHI 1991.

Per ironia della sorte, la più durevole influenza sulla polifonia fu esercitata da san Carlo, al di fuori del Duomo, nella roccaforte ecclesiastica del potere spagnolo e delle forze di opposizione ai suoi piani di riforma: la chiesa ducale di Santa Maria della Scala, situata dove oggi sorge l'omonimo teatro lirico. Il riuscito tentativo del Borromeo di fare nominare maestro di cappella il sacerdote vercellese Orfeo Vecchi, nel 1580, segnò l'avvio della carriera di questo importante compositore sacro, poi ulteriormente favorita da Federico Borromeo. Non sembra che la scelta del Vecchi sia dipesa da ragioni diverse dai suoi meriti musicali. Benché preceduta dai recenti, fieri scontri giurisdizionali col capitolo della chiesa negli anni Settanta, l'investitura del Vecchi non suscitò obiezioni da parte dei canonici, né tali obiezioni si sollevarono nei due decenni in cui egli ricoprì l'incarico. In questo come in altri casi la musica, in quanto espressione culturale di valori generalmente condivisi, riusciva a trascendere i conflitti politico-istituzionali. Dopo la morte di san Carlo, il Vecchi diventò il compositore di polifonia sacra più largamente edito in città [e la sua musica] presa a modello in tutta l'Europa cattolica, dal territorio austriaco alla Spagna.<sup>64</sup>

Dopo il Duomo e la chiesa di Santa Maria della Scala, l'altra chiesa rappresentativa della religiosità milanese del tempo è il santuario di Santa Maria dei miracoli presso San Celso.<sup>65</sup> A questa chiesa è legata, tra Cinque e Seicento, un'intera famiglia di musicisti, i Nantermi – Filiberto, il figlio Orazio, Michelangelo, figlio di Orazio.<sup>66</sup>

I musicisti a cui si è brevemente accennato sono i più importanti della città negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento, operanti nelle più prestigiose cappelle musicali milanesi, a ulteriore conferma, se ancora se ce fosse bisogno, del prestigio della processione organizzata dal Bascapé: al coinvolgimento dei «principali della città» non poteva che corrispondere il coinvolgimento dei principali musicisti della città.

64. KENDRICK 1997, pp. 179-180.

65. Il Santuario, fulcro della devozione mariana cittadina, fu edificato alla fine del Quattrocento, ma la storia di questo luogo risale ai primi secoli del cristianesimo. Fu sant'Ambrogio che qui eresse una nicchia con l'immagine di Maria, in ricordo del ritrovamento dei corpi dei protomartiri Nazaro e Celso. Poi, intorno all'anno mille, fu costruito un monastero di benedettini (che ora non esiste più) e una basilica dedicata a san Celso (il corpo di san Nazaro fu invece trasportato nella basilica omonima). Infine, dopo che per tutto il secolo XV si verificarono numerosi miracoli, con il conseguente aumento dell'af-

flusso di pellegrini, fu edificato il Santuario attuale.

66. Le notizie sui componenti di questa famiglia sono scarse: Filiberto (? – 1605) lavorò presso questa chiesa almeno dagli anni Sessanta del Cinquecento, e fu maestro di cappella della stessa almeno dagli anni Ottanta fino al 1603; Orazio (1550 ca. – inizio XVI sec.) fu nella stessa chiesa cantore (ma prestò la sua voce numerose volte anche al Duomo di Milano), organista e, infine, successore del padre come maestro di cappella; Michelangelo (? – post 1619) fu cantore sempre a San Celso, poi (dal 1609) organista di San Lorenzo, fu inoltre uno stimato suonatore di chitarrone.

#### 4. I Misteri: devozione e drammaturgia

È venuto ora il momento di entrare nel cuore della processione, ovvero di capire in che modo gli elementi di cui era composta (misteri, brevi, musica, ragionamenti) creavano una drammatizzazione devozionale.

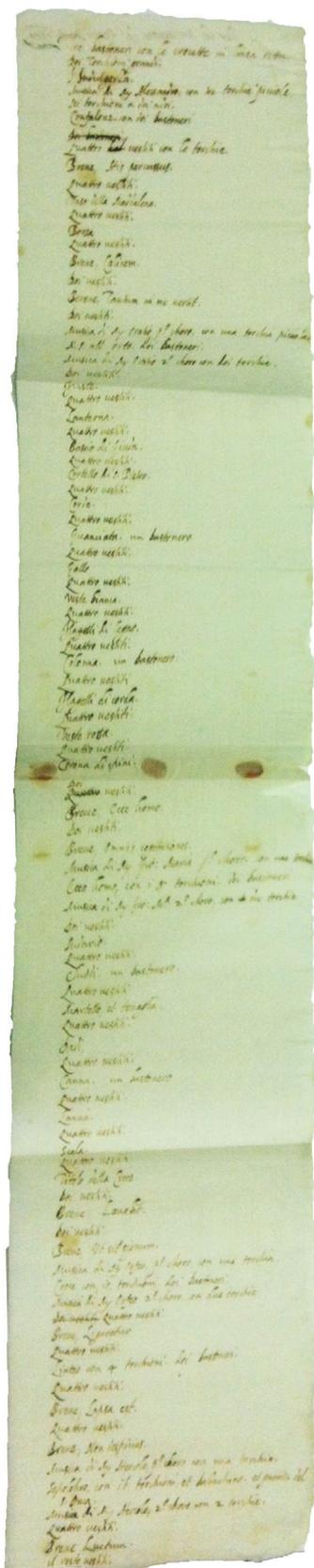
##### *Ordo processionalis*

Nella processione del 1587 i misteri erano 27, ognuno dei quali accompagnato da «un detto della sacra scrittura vecchia che parlava di quello»; tra un mistero e l'altro stavano i secolari vestiti di sacco; in mezzo ai misteri stavano ovviamente anche i quattro cori di musica; non abbiamo un elenco completo dei misteri, gli unici che vengono citati sono la croce, il linteo e il sepolcro.

Ma quella del 1587 non è l'unica descrizione della processione che è sopravvissuta: compare infatti tra le carte un altro raro documento, un ordo processionale che per la sua conformazione (un lungo foglio formato da due carte incollate tra di loro, come si può vedere nell'immagine) doveva molto probabilmente essere appeso come promemoria per chi aveva il compito di controllare il corretto svolgersi della processione. Quest'ordine, di mano di Padre Raffaello Riva, è da mettere in relazione con quello che ho identificato come percorso D: vi è infatti una corrispondenza esatta dei nomi dei musicisti e della loro posizione nella processione con il gruppo B degli *Avvertimenti per i cantori*.

Nell'ordine processionale<sup>67</sup> sono elencati tutti gli elementi che a vario titolo entravano a far parte del corteo del Venerdì santo: i vestiti di sacco, i bastoneri, i musicisti e, naturalmente, i Misteri (che qui sono 28) e i brevi (cioè i riferimenti alla Sacra Scrittura che precedevano i Misteri). L'elenco completo è trascritto nell'Appendice I; per maggior chiarezza ne ripropongo qui una sintesi con elencati solo i Misteri, i brevi e la musica, mentre in altre due tabelle ho riportato i riferimenti ai passi dell'Antico e del Nuovo testamento dei brevi e i riferimenti evangelici dei misteri

67. Un recente contributo sugli *ordines* processionali nella Milano del tardo Cinquecento si può leggere in ZARDIN 2011.



Corona di spini.  
 Doi  
~~Quattro~~ ueshi.  
 Breue, Cece homo.  
 Doi ueshi.  
 Breue, Omnes cogitationes.  
 Musica di My Gio: Maria p.<sup>o</sup> choro. con una torchia  
 Cece homo, con i 8 torchioni. Doi bastoneri.  
 Musica di My Gio: M.<sup>a</sup> 2.<sup>o</sup> choro, con 4 due torchie  
 Doi ueshi.  
 Sudario.  
 Quattro ueshi.  
 Cudi. un bastonero.  
 Quattro ueshi.  
 Martello, et tenaglia.  
 Quattro ueshi.  
 Odi,  
 Quattro ueshi.  
 Canna. un bastonero  
 Quattro ueshi.  
 Lanua.  
 Quattro ueshi.  
 Scala.  
 Quattro ueshi.

Ordine processionale: immagine completa (a lato) e un dettaglio (qui sopra).

Ordine della processione: misteri, brevi e musica.

Indulgenza MUSICA Confalone	<i>Breve «Ecce homo»</i> <i>Breve «Omnes cogitationes»</i> MUSICA 17. Ecce homo MUSICA
<i>Breve «His percussus»</i> 1. Vaso della maddalena 2. Borsa	18. Sudario 19. Chiodi 20. Martello et tenaglie 21. Dadi 22. Canna 23. Lancia 24. Scala
<i>Breve «Calicem»</i> <i>Breve «Tantum in me vertit»</i> MUSICA 3. Nostro Signore all'orto MUSICA	25. Titolo della croce
4. Frusta 5. Lanterna 6. Bascio di Giuda 7. Cortello di s. Pietro 8. Corda 9. Guanciata 10. Gallo 11. Veste bianca 12. Flagelli legno 13. Colonna 14. Flagelli di corda 15. Veste rossa 16. Corona	<i>Breve «Levabit»</i> <i>Breve «Ut sit signum»</i> Musica 26. Croce Musica
	<i>Breve «Ligaretur»</i> 27. Linteo
	<i>Breve «Lapsa est»</i> <i>Breve «Non despicias»</i> Musica 28. Sepolchro Musica <i>Breve «Luctum»</i>

Osservando l'ordine processionale barnabito trova conferma la relazione a cui si accennava nel cap. 3 tra una paraliturgia di questo tipo e la drammaturgia del teatro medievale, tanto da poter immaginare la processione come una sacra rappresentazione itinerante, dove al posto di logge e mansioni troviamo le statue dei Misteri, le chiese dove si faceva tappa etc. La concezione di fondo sostanzialmente non cambia: la polifonia delle scene tipica del teatro medievale è presente anche nella processione. Come suggestione interpretativa vorrei riportare quanto scriveva il regista francese Jacques Copeau a proposito del teatro medievale (commentando una famosa miniatura di Fouquet raffigurante il Mistero di santa Apollonia):

grazie alla disposizione delle logge e delle mansioni, dei luoghi e delle gallerie, attori e spettatori si mischiano nel modo più inestricabile. Tanto meglio. In una simile rappresentazione non tutti gli spettatori hanno la stessa visione dello spettacolo. Ma l'azione si articola in modo tale che ciascun gruppo di spettatori, qualunque sia la posizione che occupa, vede sempre qualcosa, che c'è sempre per lui un'azione principale, accompagnata, sostenuta, contrappuntata in lontananza da azioni secondarie [...]. [e poi concludeva:] E il tutto converge verso lo stesso centro, si collega alla stessa idea grazie a un ordine segreto e alla musica avvolgente.<sup>68</sup>

Simile doveva essere anche la visione degli 'spettatori' della processione: una visione sempre diversa in base alla posizione in cui si era (tanto più che qui le 'scene' sono mobili), ma che, qualunque posizione fosse, non faceva mai perdere di vista l'oggetto principale del dramma, in quanto, tutti i misteri, legati l'uno all'altro da un ordine preciso, tendevano allo stesso scopo: far memoria della passione di Cristo. Inoltre, la polifonia scenica processionale veniva notevolmente amplificata dalla polifonia – e policoralità – musicale, che, come si vede, andava letteralmente ad avvolgere le scene principali: il primo coro si poneva all'inizio del corteo processionale, dietro l'indulgenza, mentre gli altri cori circondavano i misteri principali (Nostro Signore all'orto, *Ecce homo*, Croce, Sepolcro), dividendosi ognuno in due, un gruppo davanti al Mistero e l'altro dietro.

Il corteo processionale si apre con l'Indulgenza e il Confalone, inframmezzati dal primo gruppo corale. Seguono i 28 misteri, suddivisibili in Misteri principali, misteri di media importanza e misteri minori (negli *Avisi per i chierici* si parla di «Misteri grandi, o di rilievo, e piccioli»). I Misteri principali sono quelli di Nostro Signore all'orto, *Ecce homo*, Croce, Sepolcro, tutti caratterizzati da due elementi: la musica attorno a loro e due brevi che precedono il Mistero. Ci sono poi due misteri di media importanza (Vaso della Maddalena e Linteo), preceduti da un breve ciascuno; il resto dei Misteri si situa dopo Nostro Signore all'orto e dopo l'*Ecce homo*;<sup>69</sup> conclude il corteo processionale un breve (*luctum*).

68. JACQUES COPEAU, *La représentation Sacrée*, «Art Sacré», II, 8, aprile 1937; trad. it.: ID., *Il luogo del teatro*, antologia degli scritti a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 136.

69. Come si vedrà meglio più avanti, questi misteri minori sono costruiti come se fossero dei 'satelliti' di quelli maggiori, evidenziandone alcuni aspetti, un po' come i vari punti da meditare all'interno di un esercizio di orazione mentale.

## I brevi con i loro probabili riferimenti alla Sacra Scrittura.

BREVE	FONTI	TESTO LATINO	TRADUZIONE
<i>His percussus</i>	[?]		
<i>Calicem</i>	Mt 26,39	<i>Et progressus pusillum, procidit in faciem suam orans et dicens: «Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste; verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu».</i>	E avanzatosi un poco, si prostrò con la faccia a terra e pregava dicendo: “Padre mio, se è possibile, passi da me questo calice! Però non come voglio io, ma come vuoi tu!”.
	Mc 14,35-36	<i>Et cum processisset paululum, proccidebat super terram et orabat, ut, si fieri posset, transiret ab eo hora; et dicebat: «Abba, Pater! Omnia tibi possibilia sunt. Transfer calicem hunc a me; sed non quod ego volo, sed quod tu».</i>	Poi, andato un pò innanzi, si gettò a terra e pregava che, se fosse possibile, passasse da lui quell’ora. E diceva: “Abbà, Padre! Tutto è possibile a te, allontana da me questo calice! Però non ciò che io voglio, ma ciò che vuoi tu”.
	Lc 22,41-42	<i>Et ipse avulsus est ab eis, quantum iactus est lapidis, et, positus genibus, orabat dicens: «Pater, si vis, transfer calicem istum a me; verumtamen non mea voluntas sed tua fiat».</i>	Poi si allontanò da loro quasi un tiro di sasso e, inginocchiatosi, pregava: “Padre, se vuoi, allontana da me questo calice! Tuttavia non sia fatta la mia, ma la tua volontà”.
<i>Tantum in me vertit</i>	Lam 3,3-4	<i>Tantum in me vertit, et convertit manum suam tota die. Consumpsit pellem meam et carnem meam, contrivit ossa mea.</i>	Solo contro di me egli ha voltato e rivolto la sua mano tutto il giorno. Egli ha consumato la mia carne e la mia pelle, ha rotto le mie ossa.
<i>Ecce homo</i>	Gv 19,5	<i>Exivit ergo Iesus portans coronam spineam, et purpureum vestimentum: et dicit eis: «Ecce homo».</i>	Allora Gesù uscì, portando la corona di spine e il mantello di porpora, e Pilato disse loro: «Ecco l’uomo!».
<i>Omnes cogitationes</i>	Lam 3,61	<i>Audisti opprobrium eorum Domine, omnes cogitationes eorum adversum me. Labia insurgentium mihi et meditationes eorum adversum me tota die.</i>	Hai udito, Signore, i loro insulti, tutte le loro trame contro di me, i discorsi dei miei oppositori e le loro ostilità contro di me tutto il giorno.
<i>Levabit</i>	[?]		
<i>Ut sit signum</i>	Gs 4,6 [?]	[...] <i>ut sit signum inter vos</i> [...]	

BREVE	FONTE	TESTO LATINO	TRADUZIONE
<i>Ligaretur</i>	[?]		
<i>Lapsa est</i>	Lam 3,53	<i>Lapsa est in lacum vita mea et posuerunt lapidem super me.</i>	Mi han chiuso vivo nella fossa e han gettato pietre su di me.
<i>Non despicias</i>	Sir 38,16	<i>Fili, in mortuum produc lacrimas, et quasi dira passus incipe plorare: et secundum iudicium contege corpus illius, et non despicias sepulturam illius.</i>	Figlio, versa lacrime sul morto, e come uno che soffre crudelmente inizia il lamento; poi seppelliscine il corpo secondo il suo rito e non trascurare la sua tomba.
<i>Luctum</i>	Lam 5,15	<i>Defecit gaudium cordis nostri: versus est in luctum chorus noster.</i>	La gioia si è spenta nei nostri cuori, si è mutata in lutto la nostra danza.

## I misteri associati alla narrazione evangelica.

MISTERI	MATTEO	MARCO	LUCA	GIOVANNI
1. Vaso della Maddalena	26,6-13	14,3-9		12,1-8
2. Borsa	26,14-16	14,10-11	22,1-6	
3. Nostro Signore all'horto	26,36-46	14,32-42	22,39-46	18,1
4. Frusta				
5. Lanterna				18,3?
6. Bacio di Giuda	26,48-50	14,44-45	22,47-48	
7. Cortello di s. Pietro	26,51-51	14,47	22,49-51	18,10-11
8. Corda				18,12
9. Guanciata				18,22-23
10. Gallo	26,69-75	14,66-72	22,54-62	18,16-18; 25-27
11. Veste bianca			23,11	
12. Flagelli legno	27,26	15,15		19,1
13. Colonna				
14. Flagelli corda				
15. Veste rossa	26,27-29	15,17		19,2-3
16. Corona				
17. Ecce homo				19,4-5

MISTERI	MATTEO	MARCO	LUCA	GIOVANNI
18. Sudario				
19. Chiodi	27,35	15,24	23,33	17,18
20. Martello e tenaglie				
21. Dadi	27,35	15,24	23,34	19,23-24
22. Canna	27,48	15,36		19,28-29
23. Lancia				19,31-34
24. Scala				
25. Titolo della croce	27,37	15,26	23,38	19,19-22
26. Croce	[27,35-50]	[15,29-39]	[23,35-46]	[19,17-30]
27. Linteo	27,59-60	15,46	23,53	
28. Sepolchro				19,41-42

I misteri, come si è detto, ripropongono i principali momenti della passione di Cristo. Quasi tutti i misteri sono tratti dalla narrazione evangelica (come si può vedere dalla tabella soprastante), anche se alcuni sono solamente citati nei Vangeli e tre non compaiono nemmeno. Ma in questo il percorso tracciato dai misteri non fa che ricalcare la tradizione meditativa e devozionale: la narrazione evangelica è, infatti, molto asciutta e non si sofferma mai su quegli elementi come le sofferenze di Cristo, ampiamente sviluppati dalla letteratura devota.

Per la lettura e comprensione di questi misteri bisogna certamente guardare ai testi evangelici, ma ancor di più alla meditazione che in varie forme su questi testi veniva fatta. La processione, infatti, si presenta come un grande meditazione pubblica: i punti da meditare sono rappresentati dalle statue portate in processione, che ognuno personalmente poteva meditare lungo il percorso.<sup>70</sup> Ogni elemento della processione era costruito per richiamare i fedeli alla meditazione della passione di Cristo: l'elemento visivo (i misteri), la meditazione per immagini, è naturalmente un elemento fondamentale, ma ancora più decisivo doveva essere il momento (o i momenti, a seconda degli anni) del ragionamento, dove i Misteri erano spiegati a tutto il popolo radunato.<sup>71</sup> Un contributo decisivo alla meditazione veniva inoltre dalla musica, come si vedrà nel dettaglio nel capitolo successivo.

70. Come si legge negli *Avisi a quei che si vestiranno di sacco*: «Nell'andare in processione servino silenzio, conederando qualche misterio della passione, specialmente quel che hanno innanzi, o dicendo qualche orazione».

71. Si ricordi che l'indulgenza di sette anni era concessa a «quelli che accompagneranno la detta processione, ovvero staranno presenti al sermone nella chiesa maggiore».

Non essendoci pervenuto nessuno dei ragionamento pronunciati durante le processioni con misteri dei Barnabiti, vorrei, allora, provare a ripercorrere questi misteri in parte con l'aiuto del racconto evangelico, ma soprattutto traendo spunto dai libri di meditazione e di omelie dell'epoca, cercando in questo modo di rievocare, per quanto possibile, quello che potevano aver visto, sentito, provato, gli uomini che percorsero le vie di Milano in una di quelle notti del Venerdì santo di fine Cinquecento. Incominciamo, dunque, a immedesimarci con l'esperienza di quegli'uomini, attraverso le parole che il cappuccino Mattia da Salò pronunciò proprio a Milano il Venerdì santo del 1597, parole probabilmente non dissimili da quelle pronunciate qualche anno prima dai predicatori barnabiti:

Larghi pensieri, e tutti bagnati di lagrime, il grande e lagrimoso giorno d'oggi offerisce alla menti de' pietosi Cristiani, mettendo loro innanzi il campo spazioso della sacra passione di Cristo Gesù, padre nostro amantissimo e dolcissimo. La qual passione, quasi terra anticamente per le umane trasgressioni da Dio maledetta, piena si scorge di spine e triboli, orrida, inculta, aspra, e priva di ogni bellezza e frutto; attese le arme, le lanterne, i bastoni, le corde, i flagelli, le dispettose vesti, la croce, i chiodi, e tutti gl'istromenti, ordinati da Dio in cielo, procurati da i diavoli nell'inferno, adoprati da gli uomini in terra, e sopportati nella persona sua da l'amoroso Cristo perché fosse la santa sua carne, qual terra maledetta, afflitta, cruciata, lacerata, e con estremi dolori ridotta a morte. [...] Il molto numero e la molta acerbità delle pene sue ne provochi a piangere e lagrimare, congiungendo il nostro pianto col suo affanno, e le nostre lagrime col suo sangue. Le lagrime poi purghino l'occhio interno a più chiaro vedere questa sacratissima passione, a gustarla più vivamente e a sentirla in noi stessi [...]. Adunque vediamolo [...]. Niuno di tanti misteri conviene che noi lasciamo passare senza divote lagrime, ma tutti con abbondanza di quelle irrigar debbiamo. Non comporta che in meditando questa santa passione restino asciutti gli occhi nostri.<sup>72</sup>

72. MATTIA BELLINTANI 1597 (*Predica ottava. La santa passione di nostro Signore*), pp. 274-277.

L'insistenza sulle lacrime è tipica della letteratura devota sulla passione. Senza addentrarsi in un tema vastissimo, mi sembra utile qui ricordare il fiorire nella seconda metà del Cinquecento di una fortunata serie di componimenti poetici che mettono a tema le lacrime di alcuni dei personaggi che compaiono nel racconto evangelico della passione. Capostipite del genere sono le *Lagrime di san Pietro* di Luigi Tansillo, pubblicate per la prima volta nel 1560 e stampate decine e decine di volte nell'arco di pochissimi anni,

e che nel 1595 ebbero una importantissima realizzazione musicale in un ciclo di madrigali spirituali di Orlando di Lasso (*Lagrime di S. Pietro, descritte dal Signor Luigi Tansillo e nuovamente poste in musica da Orlando Di Lasso, maestro di capella del serenissimo Signor duca di Baviera, et con un Mottetto nel fine a sette voci*, Monaco, Berg, 1595). Alle *Lagrime di san Pietro* seguono molte altre opere poetiche sullo stesso argomento: tra le più importanti si ricordano le *Lagrime della Maddalena* di Erasmo da Valvassone; le *Lagrime del peccatore al crocifisso* di Giulio Cesare Croce; le *Lagrime del penitente* di Angelo Grillo; le *Lagrime della beata Vergine* e le *Lagrime di Cristo* di Torquato Tasso.

*La Maddalena e Giuda*

I primi due misteri (ma il primo in particolare) fungono da introduzione a tutta la processione e sono tra loro antitetici, in quanto mostrano due atteggiamenti opposti nei confronti di Cristo, incarnati rispettivamente nelle figure di Maria Maddalena e di Giuda.

Il primo mistero – Vaso della Maddalena – si riferisce a un episodio celebre, oggetto della lettura del Vangelo della Domenica delle Palme:

Sei giorni prima della Pasqua, Gesù andò a Betània, dove si trovava Lazzaro, che egli aveva risuscitato dai morti. E qui gli fecero una cena: Marta serviva e Lazzaro era uno dei commensali. Maria allora, presa una libbra di olio profumato di vero nardo, assai prezioso, cosparses i piedi di Gesù e li asciugò con i suoi capelli, e tutta la casa si riempì del profumo dell'unguento. Allora Giuda Iscariota, uno dei suoi discepoli, che doveva poi tradirlo, disse: «Perché quest'olio profumato non si è venduto per trecento denari per poi darli ai poveri?». Questo egli disse non perché gl'importasse dei poveri, ma perché era ladro e, siccome teneva la cassa, prendeva quello che vi mettevano dentro. Gesù allora disse: «Lasciala fare, perché lo conservi per il giorno della mia sepoltura. I poveri infatti li avete sempre con voi, ma non sempre avete me». <sup>73</sup>

Matteo e Marco raccontano lo stesso episodio senza esplicitare il nome della donna (Maria di Betania, una delle due sorelle di Lazzaro), e inoltre scrivono che con quell'olio profumato fu unto il capo di Gesù e non i piedi; tutti e tre invece concordano nel riportare la risposta di Gesù alle obiezioni: quel gesto è per Gesù stesso un'anticipazione della sua sepoltura. <sup>74</sup> Si crea così una sorta di movimento 'circolare' che va ad abbracciare i due estremi della processione e ci svela i temi portanti di tutta la processione. L'accento posto sulla sepoltura serve innanzitutto a caratterizzare la processione come un vero e proprio rito funebre; ma un rito funebre non

73. Giovanni (12,1-8).

74. Diverso il racconto in Luca (7,36-50): «una donna, una peccatrice di quella città, saputo che si trovava nella casa del fariseo, venne con un vasetto di olio profumato; e fermatasi dietro si rancchiò piangendo ai piedi di lui e cominciò a bagnargli di lacrime, poi li asciugava con i suoi capelli, li baciava e li cospargeva di olio profumato. A quella vista il fariseo che l'aveva invitato pensò tra sé: "Se costui fosse un profeta, saprebbe chi e che specie di donna è colei che lo tocca: è una peccatrice"». Di fronte all'atteggiamento scandalizzato del fariseo, Gesù risponde prima raccontando una parabola, poi dicen-

do: «"Vedi questa donna? Sono entrato nella tua casa e tu non m'hai dato l'acqua per i piedi; lei invece mi ha bagnato i piedi con le lacrime e li ha asciugati con i suoi capelli. Tu non mi hai dato un bacio, lei invece da quando sono entrato non ha cessato di baciarmi i piedi. Tu non mi hai cosperso il capo di olio profumato, ma lei mi ha cosperso di profumo i piedi. Per questo ti dico: le sono perdonati i suoi molti peccati, poiché ha molto amato. Invece quello a cui si perdona poco, ama poco"». Poi disse a lei: «Ti sono perdonati i tuoi peccati». Allora i commensali cominciarono a dire tra sé: "Chi è quest'uomo che perdona anche i peccati?". Ma egli disse alla donna: "La tua fede ti ha salvata; va' in pace!"».

è completo senza il compianto sul defunto, di cui si fa modello esemplare la donna che versa sul corpo di Cristo il prezioso olio mischiato alle sue lacrime; la sottolineatura del fatto che si tratti di una peccatrice evidenzia inoltre l'aspetto fortemente penitenziale del gesto.<sup>75</sup> Se la Maddalena è un modello da imitare, chiaramente Giuda (protagonista del secondo mistero, la Borsa) è il modello da fuggire più di ogni altro. La borsa a cui si riferisce il mistero è quella che conteneva i trenta denari per i quali il discepolo tradì il suo maestro. L'episodio è raccontato in Matteo e Marco immediatamente dopo quello di Maria di Betania, compare anche in Luca, ma non in Giovanni. I due episodi sono così rievocati da Mattia da Salò:

Divote anime, che occasione fu quella di dolore, quando nella cena fatta in Betania, ungendoli Maria i sacri piedi, Giuda il scelerato disegnò per non perdere, quel che avrebbe guadagnato in quello unguento vendendolo, di tradirlo per denari? Gesù che il tutto sa e vede [...] vede che quello unguento stesso, quella acqua odorifera, è un segno della sua sepoltura; che non potendo questa donna ungerlo poi a quel tempo, mossa dallo spirito, lo fa adesso. [...] Deh, perché non si spezza egli ora l'alabastro del cuor mio, onde, uscendo l'acqua dalle lagrime, io possa con quelle bagnare quei sacri piedi, i quale per me hanno caminato per terra e si sono stancati? e quel divin capo pieno di celeste sapienza che al mondo ha insegnato la verità e la vita?<sup>76</sup>

Il gesto della Maddalena è posto dunque all'inizio come esempio per tutti, come forma di vera penitenza, come scrive Giovanni del Bene in una sua omelia:



PITTORIO 1579, [La Maddalena], c. 170r

questa è la vera forma di penitenza. Poche parole di cuore e ardenti sospiri di cuore, i quali come venti impetuosi portino un'abondantissima pioggia di lagrime dal cuore liquefatto per amorevole dolore d'aver offeso quell'infinita carità, che sì dolcemente e abundantemente li perdona. [...] Quello che la faceva tacere era il sentirsi dir dentro dal cuore dalla invisibile carità del Signore con quanto amore la perdonava e la accettava per sua. Questo, questo bisognerà gustare. Allora, con questa sentiressimo inviar i fiumi delle felicissime lagrime dell'amorevolissimo dolore d'aver potuto esser stati per il passato tanto ingrati a tanta bontà.<sup>77</sup>

75. E non a caso uno dei momenti clou era il canto del *Miserere* all'interno del Duomo (cfr. Cap. 5, pp. 196-198).

76. MATTIA BELLINTANI 1597 (*Predica ottava. La santa passione di nostro Signore*), pp. 291-292.

Bisogna dunque che ogni fedele si immedesimi con lei, che faccia la penitenza che ha fatto lei, che segua Cristo fino alla croce come lei, come scrive ancora Giovanni Del Bene:

potrà ognun da sé specchiarsi tutti questi giorni in così utile documento e star in spirito con questa donna, la quale troveremo da qui in poi quasi sempre con'l Signore. Perciò che fa la sua penitenza, con animo di mai più non offenderlo, anzi d'esser sempre prontissima ad ogni sua ubidienza. Questo il Signore vorrà, che sia in compagnia della sua santissima madre tra le persone più vicine alla sua croce. Questo vorrà: che più de gli altri lo pianga, lo desideri e lo cerchi e vorrà che prima lo vegga glorificato. Beati noi, se con lei pentiti in tal maniera, con lei ci ritroveremo.<sup>78</sup>

### *Nostro Signore all'orto*

I misteri dal terzo all'ottavo rappresentano gli avvenimenti nell'orto degli ulivi, che si suddividono in due parti: la preghiera di Gesù al Padre, che occupa il primo grande mistero della processione (Nostro Signore all'orto) e la sua cattura, alla quale sono dedicati i successivi cinque misteri. Prima però di descrivere questi misteri mi sembra interessante dare uno sguardo generale a tutti i misteri compresi tra Nostro Signore all'orto e *l'Ecce homo*, in quanto mi sembra di poter leggere, per come sono disposti, un ordine, una simmetria, ben precisi: i misteri dal quarto all'ottavo sono, come ho appena detto, ancora legati a Nostro Signore all'orto, mentre i misteri dal dodicesimo al sedicesimo (flagellazione e incoronazione da parte dei soldati) sono legati all'*Ecce homo*; il nono e l'undicesimo mistero riportano invece due episodi relativi al processo, e narrativamente fungono da passaggio tra gli avvenimenti nel Getsemani e la presentazione di Cristo al popolo da parte di Pilato; al centro di questi misteri si colloca il Gallo, cioè il tradimento di Pietro, che costituisce uno snodo narrativo e drammatico fondamentale.

Luis de Granada, nella meditazione dedicata all'«Oratione dell'orto» esordisce utilizzando il metodo del «come se presente ti fossi trovato», attraverso l'espedito retorico del «tu», rivolgendosi in questo caso alla propria anima, invitandola a seguire Gesù nell'orto degli ulivi: «Che fai anima mia? Che pensi? ora non è tempo di dormire, vieni con meco all'orto di Getsemani».<sup>79</sup> Si tratta di un efficace esempio di *compositio loci*, un esordio classico che si ritrova quasi identico per lo stesso episodio in molte altre omelie e meditazioni.<sup>80</sup>

77. DEL BENE 1581, cc. 80r-81r. Il sacerdote veronese Giovanni Del Bene è noto nella storia della musica per essere stato il curatore, e l'autore di alcuni dei testi, dell'antologia *Musica spirituale* (1563); per approfondimenti cfr. [POWERS] 2001.

78. DEL BENE 1581, cc. 80r-81r.

79. LUIS DE GRANADA, *Trattato primo dell'oratione et della meditatione per li giorni della settimana et per altro tempo*,

in GRANADA 1644 p. 24.

80. Cfr. il passo dell'omelia per il Venerdì santo di Ferdinandi: «su, che fai, anima cristiana? comincia a seguire il tuo Cristo, vagli dietro, accompagnalo», (FERDINANDI 1625 p. 730); ma anche Del Bene: «La prima cosa, dunque, abbiamo ad andar all'orto [...] Ora entriamo, entriamo benedetti (se siamo discepoli veri) in questo orto in spirito e orazione con la mente elevata», (DEL BENE 1581, c. 194r).

Tra i punti che erano oggetto di meditazione per questo mistero vi è ovviamente la sottolineatura dell'importanza della preghiera:

Considera, dunque, prima in che modo, finita quella misteriosa cena, se ne andò il Signore co' suoi discepoli al monte Oliveto a fare orazione innanzi ch'entrasse nella battaglia della sua passione, per insegnarci come in tutti i travagli e tentazioni di questa vita abbiamo sempre a ricorrere all'orazione come a una sacra àncora, per virtù della quale ci sarà levato il peso delle tribolazioni o ci sarà dato forza per portarlo, ch'è un'altra grazia maggiore.<sup>81</sup>

La riflessione solitamente poi andava a toccare il contenuto della preghiera di Gesù e infine si concentrava sulle sue sofferenze, nell'animo e nel corpo.<sup>82</sup> Un momento che viene sottolineato in modo particolare è il sudare sangue di Cristo. L'episodio è spiegato in vari modi dai commentatori; mi sembra interessante l'interpretazione del Granada, il quale applica il procedimento della rappresentazione proprio dell'orazione mentale allo stesso Cristo, portandola alle estreme conseguenze quando afferma che sudò sangue nel rappresentarsi e immaginarsi le sofferenze che avrebbe di lì a poco subito.<sup>83</sup> Descritte queste e altre sofferenze fisiche e spirituali di Cristo, si passa quindi all'invito alla compassione e alla sottolineatura (qui come in altri passi) che queste sofferenze sono state causate dai peccati degli uomini:

Se in questo passo non compatisci il Salvatore, e se quando egli suda sangue in tutto il corpo tu non versi lagrime da gl'occhi tuoi, pensa che hai il cuore di pietra. Se non puoi piangere per mancamento d'amor, almeno piangi per la moltitudine dei tuoi peccati, poi che essi furono la causa di questi dolori. Non lo flagellano ora

81. GRANADA 1644, p. 24

82. Così invita Ferdinandi il suo uditorio a condividere quel drammatico momento: «Ma, o anima, perché non ti dividi? ma, o cuor mio, perché non ti liquefai? poiché il tuo Cristo si contrista, si fa mesto e impallidisce», continuando poi a ripetere «Tristis est anima mea usque ad mortem» come una litania (FERDINANDI 1625, p. 730).

83. «Considera poi il Signore in questo passo tanto doloroso, e mira come – rappresentandosegli quivi tutti i tormenti che aveva a patire, e vedendo perfettissimamente con quella nobilissima immaginazione sua così crudeli dolori che si apparecchiavano

per lui, più delicato de tutti i corpi, e ponendosegli dinanzi tutti i peccati del mondo per li quali avea a patire, e l'ingratitude di tante anime che non avevano a riconoscere questo beneficio, né volersi prevalere di questo così grande et caro rimedio – fu l'anima sua di tal maniera angustiata e i sentimenti e carne delicatissima sì turbata, che tutte le forse e la lena del suo corpo si distemperarono e la carne benedetta si aperse per tutte le parti e diede luogo al sangue che uscisse per tutto in tanta abbondanza che corresse fin in terra. E se la carne che del solo pensiero pativa questo dolore era tale, in che modo stava l'anima che dirittamente lo pativa» (GRANADA 1644, p. 25).

i carnefici, non l'incoronano i soldati, non sono i chiodi, né le spine quelli che gli facciano ora uscire il sangue, ma le tue colpe. Queste sono le spine che lo pungono, questi sono i carnefici che lo tormentano, questo è il peso così grave che gli fé sudare questo sudore. O come ti costa cara, Salvator mio, la mia salute e il mio rimedio.<sup>84</sup>

Non poteva poi mancare, nella meditazione su questo episodio, la sottolineatura del comportamento dei discepoli che, chiamati a pregare con Cristo, invece si addormentano ripetutamente; questa sottolineatura è importante perché fa emergere il tema della dimenticanza, di cui ho già illustrato l'importanza all'interno della meditazione sulla passione.<sup>85</sup>

*La cattura di Cristo* I primi due oggetti scelti per rappresentare la cattura di Cristo dovevano probabilmente servire a evocare l'arrivo dei soldati. Nei Vangeli vi è solo un fugace accenno a delle lanterne, mentre non si parla di nessuna frusta.<sup>86</sup> Il cuore di questi cinque misteri è naturalmente il «bacio di Giuda». Così Granada commenta l'episodio:



PITTORIO I 579,  
[Il bacio di Giuda], c. 170r

guarda in che modo, finita l'orazione, arrivò quel falso amico con quella infernal compagnia [...] vedi come senza vergogna si mise innanzi a tutti e arrivando al buon Maestro lo vendé co'l bacio della falsa pace. Gran miseria è che un uomo sia venduto per denari, e molto maggiore se è venduto da' suoi amici e da quelli a' quali egli ha fatto bene. é venduto Cristo da colui che egli avea fatto non solamente discepolo, ma apostolo, ed è venduto con

inganni e tradimenti, ed è venduto a crudelissimi mercatanti, i quali altro non vogliono da lui che il sangue e la pelle per saziarsi la fame.<sup>87</sup>

84. Ivi, pp. 25-26.

85. Così, per esempio, Granada: «Considera ancora in questo medesimo passo per una parte quella così grande angonia e vigilia di Christo, e per l'altra il sonno sì profondo de' discepoli, e vedrai qui rappresentato un gran misterio. Perché veramente non è cosa che più abbia da dolere nel mondo che vedere la dimenticanza nella quale vengono gl'uomini, e il poco caso che fanno d'un negozio così grande, come è quello della lor salvezione. Che cosa può più dolere che così gran dimenticanza in così gran negozio? E se tu vuoi intendere l'uno e l'altro, guarda il Sal-

vatore e guarda i discepoli in questo passo. Guarda come il Salvatore trattando questo negozio sta posto in così profondo pensiero e angonia che fa sudar le goccioline di sangue, e guarda i discepoli per il contrario che stanno distesi in terra dormendo un sonno così profondo che non bastava né la riprensione del Maestro, né il mal letto che quivi avevano, né il sereno della notte per farli ritornare in sé. Guarda di più quanto sia grande il negozio della salvezione de gl'uomini, poiché è bastate di far sudare goccioline di sangue a quel che sostiene i cieli. E, dall'altra banda, guarda in quanto poco conto lo tengono i medesi-

Nell'omelia di Mattia da Salò, Giuda è visto come la rappresentazione del mondo:

E voglio che tu sappi, Milano, che Giuda e la corte stanno quivi per parte del mondo [...]. Viene adunque il buon Gesù pieno di vita, pieno d'amore, pieno di verità, per acciuffarsi col mondo, morto, odioso e fallace. Vien Cristo per dar con la sua vita, vita al mondo morto. Viene con l'amor suo, per estinguere l'odio di quello e per superare con la verità sua, la fallacia del mondo. Il mondo mendace, dall'inventore della bugia corrotto, viene a tradimento, seguendo il capo di traditori, il quale fraudolentemente il saluta, il bacia, lo dimostra, dicendo: «Ave rabbi». Ma i raggi della verità tosto discoprono le tenebrose fraudi, dicendo il buon Gesù: «Amice ad qui venisti? Iuda osculo filium hominis tradis?» L'odio e l'amore s'incontrano, col bacio porto dal mondo, ricevuto da Christo.<sup>88</sup>

Il tradimento è tanto più grave in relazione ai benefici e all'amore ricevuti da Giuda. Il tema è affrontato da Ferdinandi nella sua omelia con un procedimento retorico molto simile a quello degli *Improperia*:

ben gli dice Cristo: «Amice, ad qui venisti?», quasi dir volesse: «Queste son le grazie che tu mi mostri, di tanti benefici ch'io t'ho fatti? Questi sono i meriti che mi rendi, di tanta misericordia che t'ho usata? Questa è la pariglia che mi paghi, di tanti buoni avvisi che t'ho dati? Io ti chiamai alla mia scuola e ti connumerai fra il numero di dodici apostoli; io ti feci ministro generale d'ogni cosa che c'era data; io ti condussi a vedere i miracoli e ad udir le mie predicazioni nel tempio e nelle sinagoghe; io ti lavai i piedi nel cenacolo e ti cibai del mio corpo e del mio sangue; io t'avvisai copertamente nelle cena, per non disonorarti fra i compagni. Come dunque, ingrato e sconoscente, sei venuto ora a tradirmi in questo luogo d'orazione, con tanta gente armata e dispietata?»<sup>89</sup>

Il mistero chiamato «corda» si riferisce al momento materiale della cattura di Cristo; non ci sono riferimenti espliciti nei Vangeli, solamente Giovanni scrive che i soldati «lo legarono». Questa essenzialità e asciuttezza – che prosegue nei Vangeli per tutto il drammatico racconto

mi uomini, poichè stanno dormendo, e fuor di loro nel tempo, che così per loro si travaglia il medesimo Dio» (GRANADA 1644, p. 26).

86. «Giuda dunque, preso un distaccoamento di soldati e delle guardie fornite dai sommi sacerdoti e dai farisei, si recò là con lanterne, torce e armi» (Gv

18,3). Ma lanterne e fruste sono sempre rappresentate nelle raffigurazioni di questo episodio.

87. GRANADA 1644, p. 26.

88. MATTIA BELLINTANI 1597 (*Predica ottava. La santa passione di nostro Signore*), pp. 298-299.

89. FERDINANDI 1625, p. 735.

della passione – lasciano naturalmente molto spazio all’immaginazione, con le più dettagliate e crude descrizioni dei supplizi subiti da Gesù. Così, se nulla i testi evangelici ci dicono sul modo in cui Cristo venne catturato e legato, il Granada, per fare un esempio, raffigura così la scena:

si rivoltarono subito quelle squadre di lupi affamati verso quel mansueto Agnello, e chi lo ributtava da una parte e chi dall’altra, come peggio poteva. [...] Pigliano quelle sante mani che poco prima avevano oprato tante meraviglie, e le legano sì strettamente che gli scorticano la pelle de’ bracci e gli fanno uscire il sangue, e così lo menano legato per le strade pubbliche con grande ignominia.<sup>90</sup>

Il Cristo legato favorisce poi tutta una serie di meditazioni connesse all’immagine della corda, del legare e simili. Per esempio, all’esser legato di Cristo si contrappongono i legami con i beni del mondo, da abbandonare per legarsi invece a Dio, come scrive Girolamo Nadal:

Considera come Cristo si lasciò legare strettamente con grosse funi per amor nostro. Vedi quanto volse per noi abbassarsi il Re del Cielo, e cerca d’eccitarti a desiderare non solamente i legami esteriori, ma anco li legami dell’amor di Dio, quali tante volte hai fuggiti, pregando il Signore che vogli legarti in modo che mai più ti separi da lui, poiché per indurti a questo si lasciò il suo figliuolo santissimo in tal modo legare.<sup>91</sup>

Oppure ancora il Granada, come leggiamo in un paragrafo intitolato *Di coloro che spiritualmente legano le mani a Cristo*, elenca una serie di azioni e persone che con i loro peccati continuano a legare Cristo:

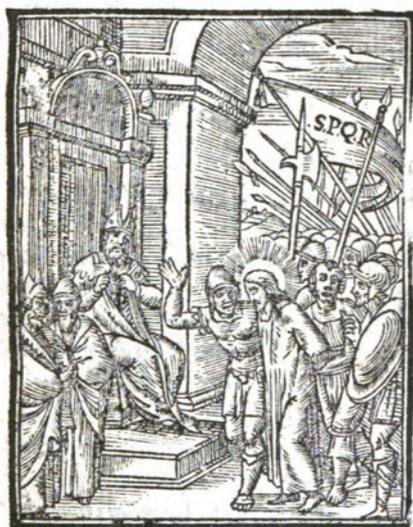
poiché volesti esser legato per iscioglierci e liberarci dalla nostra servitù, ti supplico, per le viscere della misericordia che a questo passo ti condusse, che tu non permetta che io commetta tanti gravi errori, come è legarti le mani a guisa che fecero i Giudei. Perché non solo essi legarono le tue mani, ma ancora a te le lega colui che resiste alle tue sante ispirazioni e non vuole andare dove tu lo vuoi guidare, né ricevere quello che tu misericordiosamente gli vuoi dare.<sup>92</sup>

90. GRANADA 1644, p. 27.

91. NADAL 1593, *Presca di Cristo* (tavola 110).

92. GRANADA 1644, p. 28.

*Il processo* Una volta catturato, comincia per Cristo il processo, un lungo peregrinare da un luogo all'altro per essere ascoltato dai vari giudici.<sup>93</sup> Il mistero definito Guanciata si colloca durante l'interrogatorio da parte di Anna.<sup>94</sup> Questo episodio va idealmente collegato con un altro momento, questa volta durante l'interrogatorio da parte di Caifa. In questo nuovo interrogatorio, «i sommi sacerdoti e tutto il sinedrio cercavano qualche falsa testimonianza contro Gesù, per condannarlo a morte».<sup>95</sup> Alla fine dell'interrogatorio, dopo che il sinedrio sentenza che è reo di morte, tutti i presenti «gli sputarono in faccia e lo schiaffeggiarono; altri lo bastonavano, dicendo: "Indovina, Cristo! Chi è che ti ha percosso?"». Il mistero della «guanciata», benché il riferimento diretto sia l'episodio raccontato da Giovanni, è da ritenere riassuntivo di tutte le percosse, gli sputi e i soprusi subiti da Cristo durante i vari interrogatori. Nei libri di devozione si sottolinea soprattutto la grande umiltà di Gesù, come in questo passo del Granada:



LOARTE 1574, [Guanciata], c. 7r

vedendo così mal trattare il loro Creatore, e un vil verme come è l'uomo rivolta il mondo sottosopra per un punto d'onore? Di che ti maravigli, o uomo, vedendo Dio

O meravigliosa umiltà e pazienza del figliuol di Dio, o bellezza de gl'Angeli! Com'è possibile che quella faccia venerabile e graziosa sia da gli schiaffi e da gli sputi così mal trattata? Al più disprezzato cantone della casa sogliono gl'uomini voltar la faccia, quando vogliono sputare, e in tutto quel palazzo non trovano luogo più disprezzato che il tuo viso, per sputarvi? Come non ti umili, terra e cenere umana a questo essemio? Come è restata nel mondo radice di superbia, dopo così grande essemio di umiltà? Dio tace sputacchiato e schiaffeggiato. Gl'Angeli e tutte le creature tengono le mani ferme,

93. Matteo e Marco nella loro narrazione ci informano che Gesù, immediatamente dopo l'arresto, venne condotto dal sommo sacerdote Caifa, e poi, la mattina, da Pilato. Luca aggiunge che Pilato, dopo aver scoperto che Gesù era Galileo, lo mandò da Erode, governatore della Galilea «che in quei giorni si trovava anch'egli a Gerusalemme»; Erode lo rimanda poi da Pilato; Giovanni non menziona Erode, ma scrive che prima di essere condotto da Caifa,

fu condotto da Anna, che era suocero di Caifa. La sequenza completa è, dunque: Anna, Caifa, Pilato, Erode, Pilato.

94. «Allora il sommo sacerdote interrogò Gesù riguardo ai suoi discepoli e alla sua dottrina. Gesù gli rispose: "Io ho parlato al mondo apertamente; ho sempre insegnato nella sinagoga e nel tempio, dove tutti i Giudei si riuniscono, e non ho mai detto nulla di nascosto. Perché interroghi me? Interroga quelli

così battuto e mal trattato nel mondo, se egli veniva a curar la superbia del mondo? Se ti spaventa l'amarezza della medicina, guarda la grandezza e profondità della piaga e vedrai che a tal piaga non si richiedeva altro medicamento ancora che con questo sia guarita. Tu ti spaventasti di veder Dio tanto umiliato, e io mi spavento di vederte tuttavia sì superbo essendo Iddio così umile. Tu ti spaventasti di vedere Dio abbassato fino alla polvere della terra, e io mi spavento di veder che la polvere e la terra si levi sopra il cielo e voglia esser più onorata di Dio. È possibile che questo meraviglioso esempio dell'umiltà di Cristo, che è stata bastevole a placare l'ira e a umiliare il cuore del Padre eterno, non sia sufficiente ad abbassare e a raddolcire la superbia e l'asprezza d'un cuore umano?<sup>96</sup>

### *Il tradimento di Pietro*

Mentre Gesù viene interrogato e percosso, si svolge un altro dramma: quello di Pietro, entrato assieme a un altro discepolo nel palazzo del sommo sacerdote.<sup>97</sup> Il tradimento di Pietro si consuma in tre momenti, in tre risposte date a chi gli domandava se anche lui era dei discepoli di Cristo: «Non lo sono». Alla terza negazione, «subito un gallo cantò» (Gv 18,27). Matteo annota che Pietro, nell'udire il gallo cantare «si ricordò delle parole dette da Gesù: "Prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte". E uscito all'aperto, pianse amaramente» (Mt 26,75);<sup>98</sup> ma è Luca che presenta il particolare più significativo e drammatico: lo sguardo di Cristo su Pietro subito dopo l'ultimo rinnegamento: «Allora il Signore, voltatosi, guardò Pietro, e Pietro si ricordò delle parole che il Signore gli aveva detto: "Prima che il gallo canti, oggi mi rinnegherai tre volte". E, uscito, pianse amaramente» (Lc 22,61-62). I due punti su cui maggiormente si soffermano i commentatori sono lo sguardo di Cristo su Pietro e le amare lacrime di quest'ultimo. Molto bello questo passo, ancora del Granada (il titolo al lato della pagina è *Virtù de gli occhi di Cristo nel mirare i peccatori*) dove alle lacrime di Pietro si sovrappongono le lacrime di Cristo:

Voltossi all'ora il Salvatore e guardò Pietro drizzando gl'occhi fra quelle pecorelle ch'egli aveva perduto. O vista di meravigliosa virtù, o vista quieta ma grandemente significativa. Ben intese Pietro il linguaggio e la voce di quella vista, poiché quella

che hanno udito ciò che ho detto loro; ecco, essi sanno che cosa ho detto". Aveva appena detto questo, che una delle guardie presenti diede uno schiaffo a Gesù, dicendo: "Così rispondi al sommo sacerdote?". Gli rispose Gesù: "Se ho parlato male, dimostrami dov'è il male; ma se ho parlato bene, perché mi percuoti?"» (Gv 18,19-23).

95. Cfr. Mt 26,59-68.

96. GRANADA 1644, p. 30.

97. L'altro discepolo è Giovanni, il quale racconta: «Simon Pietro seguiva Gesù insieme con un altro discepolo. Questo discepolo era conosciuto dal sommo sacerdote; Pietro invece si fermò fuori, vicino alla porta. Allora quell'altro discepolo, noto al sommo sacerdote, tornò fuori, parlò alla portinaia e fece entrare anche Pietro». (Gv 18,15-16).

98. La stessa annotazione fa Marco, ma qui il gallo canta due volte.

del gallo non bastò per destarlo, e questa sì. E non solamente parlano, ma ancora oprano gl'occhi di Cristo, e le lagrime di Pietro lo dichiarano, le quali non uscirono tanto da gl'occhi di Pietro quanto da gl'occhi di Cristo.

Di modo che quando alcuna volta ti desterai e tornerai in te, devi intendere che questo è beneficio de gl'occhi del Signore che ti guardano [...] perché i suoi occhi aprono i nostri e essi son quelli che risvegliano gl'addormentati.<sup>99</sup>

Il tradimento di Pietro è usato come immagine di tutti i tradimenti che un cristiano può commettere, ma anche del pentimento. Scrive fra Mattia da Salò: «Io son la causa del tuo patire con i miei peccati e perseverarò anco in quelli? No, no. Non più peccati. Dogliomi con Pietro di averli commesso, chiedotene perdono, ricercoti grazia di emendazione».<sup>100</sup> Granada è più preciso e mette in rilievo soprattutto il peccato specifico di Pietro:

è da notare che la principal causa fu che Pietro ebbe paura e vergogna di parere discepolo di Cristo, e per questo si dice ch'egli lo negasse. E se questo è negar Cristo, quanti cristiani troverai che lo negano di questa maniera? quanti ce ne sono che ricusano di confessarsi e comunicarsi, d'orare e trattar di Dio e conversar co' buoni e soffrire l'ingiurie, accioché il mondo non gli dispreggi e si burli d'essi? Or ch'è questo, se non aver vergogna di parer discepolo di Cristo e osservator de i suoi comandamenti? E ch'è questo, se non negar Cristo come lo negò san Pietro che ebbe vergogna di parer suo discepolo?.<sup>101</sup>

E sottolinea infine – in questo attento come nessun altro a mettere in evidenza tutte le sfumature del testo evangelico – non solo il pianto, ma anche il fatto che Pietro uscì subito fuori per piangere:

Subito, dice l'Evangelista, che Pietrò uscì fuori e pianse amaramente, accioché tu intenda che non basta piangere il peccato, ma che ancor bisogna fuggir il luogo e le occasioni del peccato. Perché piangere sempre i peccati e sempre rinovargli è un provocar sempre contra te l'ira del Salvatore.<sup>102</sup>

#### *La veste bianca*

Con il mistero della «veste bianca» ci troviamo invece nel palazzo di Erode. Il riferimento evangelico è il Vangelo di Luca, il quale scrive che «Erode, con i suoi soldati, lo insultò e lo schernì, poi lo rivestì di una splendida veste e lo rimandò a Pilato» (Lc 23,11).

99. GRANADA 1644, pp. 31-32.

100. MATTIA BELLINTANI 1581, p. 332.

101. GRANADA 1644, p. 32.

102. *Ibidem*.

Due sono le vesti con le quali viene rivestito Cristo durante la passione, e sempre per derisione. Si tratta di riferimenti alla sua regalità e al suo essere sacerdote, la cui investitura caricaturale nulla toglie alla loro verità.<sup>103</sup> La veste bianca, simbolo della regalità, nei commentatori cinquecenteschi assume però un altro significato: i soldato vestono di bianco Cristo perché lo ritengono matto: «Non mancava altro, se non che dopo tanti scherni lo tenessero ancora per matto, e per tale è tenuto ora, non da qualsivoglia persona, ma da' cavalieri et cortigiani d'Erode, e così lo vestirono come pazzo, accioché tutti lo tenessero per tale».<sup>104</sup>

*La flagellazione* I misteri dedicati alla flagellazione sono tre: la colonna alla quale Cristo fu legato e due diversi tipi di flagello, in legno e in corda. Il momento della flagellazione (così come, più avanti, quello della crocifissione) è tra i momenti più drammatici: all'essenzialità dei Vangeli si sovrappongono nelle omelie e nei libretti di meditazione lunghe e impressionanti descrizioni, volte a suscitare la maggior commozione possibile da parte dei fedeli:

Vengono, o anime fedeli, quei durissimi colpi sopra le immacolate membra del nostro Signor Gesù, percotendole e lacerandole tutte ad uno ad uno. Battono i ministri ora il petto, ora il ventre, ora i fianchi, ora la schiena, ora le coscie e le parti più tenere e delicate; ovunque l'impeto del furore le muove e sospinge senza altro discernimento, fuor che di lacerare ogni cosa e tutto quel corpo tormentare.<sup>105</sup>

Si tratta di una commozione che, come già accennato, non aveva come scopo una generica compassione per il dolore provato da Cristo, ma doveva suscitare un amore più profondo, in risposta al profondo amore di Dio per gli uomini, di cui la flagellazione subita (così come tutte le altre sofferenze subite) ne è una testimonianza. Esempio chiaro di un simile percorso è ancora una volta il Granada:

103. «La questione degli abiti indossati da Gesù durante la sua passione non è un aspetto secondario, ma possiede anche una valenza simbolica. La veste bianca fatta indossare per scherno a Gesù dai cortigiani di Erode, citata da Luca, si collega, infatti, con il mantello di porpora rosso che i soldati gli misero addosso dopo averlo coronato di spine [...] vesti di cui il Nazareno viene spogliato, prima di essere crocifisso. Nella cultura religiosa ebraica il bianco era il colore allegoricamente attribuito al re, mentre il rosso alla figura del sommo sacerdote. Attribuendo tali colori alle vesti di Cristo se ne sottolineerebbe,

dunque, il suo duplice ruolo, regale e sacerdotale. La spoliazione evidenzerebbe come questo ruolo non gli venne riconosciuto, proprio da coloro che erano i depositari della promessa e che ne richiesero la condanna all'autorità romana» (POMI 2008, pp. 140-141).

104. GRANADA 1644, p. 32. Cfr. anche Mattia Bellintani: «Gli mettono una veste bianca, come se fusse pazzo» (MATTIA BELLINTANI 1581, p. 339).

105. MATTIA BELLINTANI 1597 (*Predica ottava. La santa passione di nostro Signore*), p. 315.



VERRUCCHINO 1602, [Flagellazione], p. 377

Castigo è questo di schiavi e di ladri, e tanto gran castigo che bisognava che fosse stato un cittadino di Roma a voler che non fosse stato soggetto a esso, per colpevole che fosse. E con tutto ciò viene ora il Signore de' cieli, il creator del mondo, la gloria de gli Angeli, la sapienza, il potere e la gloria di Dio vivo a essere castigata con battiture. Credo veramente che i cuori de gli Angeli stano

vano in ciò attoniti e spaventati, guardando questa gran meraviglia. [...] E tu, anima mia, a cui molto più che a gl'Angeli tocca questo negozio, quanto più devi sentirlo e ringraziarlo?

Entra, dunque, dentro ora con lo spirito nel pretorio di Pilato e porta teco le lagrime apparecchiate, che saranno ben necessarie per quel che qui vedrai e sentirai. Vedrai come quei crudeli e vili ministri spogliano il Salvatore della sua veste con tanta inumanità [...] Vedrai come subito legano quel santo corpo a una colonna, acciocché quivi lo potessero flagellar meglio a lor piacere, dove e come più lor piaceva. [...] Vedrai come subito cominciarono con grandissima crudeltà a scaricare le loro sferze e discipline sopra quelle delicatissime carni, e come crescono battiture sopra battiture, e piaghe sopra piaghe e ferite sopra ferite. Quivi subito vedrai quel sacratissimo corpo esser circondato di lividezza, scorticatagli la pelle e il sangue sparso corre quivi per tutte le parti. [...] Vedi come quella carne tanto delicata, tanto bella e come un fiore di tutta la carne, è quivi aperta e da ogni parte stracciata.<sup>106</sup>

Il gesuita conclude poi la sua meditazione domandandosi: «chi così ti disfece? chi così imbrattò con tante macchie lo specchio dell'innocenza?»; la risposta, ancora una volta, va a sottolineare da un lato il peccato dell'uomo – «è chiaro signore che non furono i tuoi peccati, ma i miei» – e, dall'altro, l'amore di Dio per l'uomo, tanto grande da non poterne più dubitare:

L'amore e la misericordia ti circondarono e ti fecero pigliare questo carico così grave sopra le tue spalle. L'amore fece che tu mi dessi tutti i tuoi beni, e la misericordia che tu pigliassi sopra di te tutti i miei mali. Or, se in tale e rigoroso stato ti pose la misericordia e l'amore, chi sarà che stia più dubioso del tuo amore? E se tanti furono le battiture, chi potrà metter dubbio nella prova, che con tanti testimoni è approvata? [...] Adunque, s'è certo che tanto m'ami, come non ti amerò io? come non spererò in te? come non mi fiderò di te? come non mi terrò io per avventurato e ricco, avendo il medesimo Dio per tale amico?<sup>107</sup>

106. GRANADA 1644, pp. 33-34.

107. Ivi, pp. 34-35.

*Il re dei Giudei*

Con i successivi due misteri, «veste rossa» e «corona», assistiamo all'incoronazione derisoria di Cristo compiuta dai soldati di Pilato.<sup>108</sup> Ancora una volta è il Granada che penetra meglio degli altri in profondità nell'episodio evangelico e propone le meditazioni più intense. Dapprima leggiamo la descrizione di questo Cristo sfigurato e deriso, siamo invitati a guardarlo, prima immaginandocelo nella maestà della sua bellezza e poi nel modo in cui viene ridotto «coperto di quella porpora per ischernio, con la canna per scettro reale nella mano e con quello orribile diadema sopra il capo e con quell'occhi languidi con quella faccia di morto, con quella sua figura tutta macchiata di sangue e imbrattata di sputi». L'immedesimazione deve essere totale – «Miralo tutto, di dentro e di fuori, il cuore trapassato con



VERRUCCHINO 1602,  
[«Salve, re dei Giudei», p. 373.

dolori, il corpo pieno di piaghe»; – il fatto deve essere vissuto come qualcosa che sta accadendo ora – «E non pensare a questo come a cosa già passata, ma come a cosa presente, non come a dolore d'altrui, ma come al suo proprio» – e per maggiormente immedesimarsi bisogna infine immaginare di sostituirsi a lui – «Da te medesimo mettiti nel luogo di quel che patisce e considera quel che sentiresti se in una parte tanto sensibile, come è la testa, ti ficcassero molte e molte acute spine che penetrassero fino all'ossa».<sup>109</sup>

*Ecce homo*

L'episodio dell'*Ecce homo* è narrato solamente nel Vangelo di Giovanni; Pilato si rivolge ai sommi sacerdoti dicendo «“Ecco, io ve lo conduco fuori, perché sappiate che non trovo in lui nessuna colpa.” Allora Gesù uscì, portando la corona di spine e il mantello di porpora. E Pilato disse loro: “Ecco l'uomo”».

Con il mistero dell'*Ecce homo* la meditazione-contemplazione della figura di Cristo raggiunge uno dei suoi vertici. La lapidaria frase di Pilato – *Ecce homo* – viene fatta risuonare più e più volte nelle pagine dedicate a questo episodio. Ecco, per esempio, come la sviluppa Ferdinando nella sua omelia:

108. «Allora i soldati del governatore condussero Gesù nel pretorio e gli radunarono attorno tutta la coorte. Spogliatolo, gli misero addosso un manto scarlatto e, intrecciata una corona di spine, gliela posero sul capo, con una canna nella destra; poi mentre gli si inginocchiavano davanti, lo schernivano:

“Salve, re dei Giudei!”. E sputandogli addosso, gli tolsero di mano la canna e lo percuotevano sul capo. Dopo averlo così schernito, lo spogliarono del mantello, gli fecero indossare i suoi vestiti e lo portarono via per crocifiggerlo» (Mt 27,27-31).

109. GRANADA 1644, p. 37.



MATTIA BELLINTANI DA SALÒ 1598,  
[*Ecce homo*], p. 321.

All'ora Pilato uscì fuori del pretorio e l'appresentò agli occhi dei Giudei e disse: «*Ecce homo*»; quasi dir volesse: «Ecco, ch'io ho gastigato, punito e umiliato, quell'uomo che voleva farsi re. Guardate la sua porpora, il suo scetro e la sua corona». *Ecce homo*. E veramente *Ecce homo*, perché essendo Cristo Idio e uomo, com'Idio non poteva patire essendo impassibile, ma ben pativa come uomo e secondo l'umana carne. *Ecce homo*. O uomo, ecco quell'uomo che vuol liberar l'uomo dalle mani della morte e del diavolo. *Ecce homo*. Ecco quell'uomo

che ha illuminati i ciechi, risuscitati i morti, comandato alle febre, saziato le turbe e fatti tanti miracoli. *Ecce homo*. Ecco quell'uomo singolare e unico fra tutti gli uomini sia oggi peggio trattato e ripudiato di tutti gli uomini. *Ecce homo*. Ecco quell'uomo che mentre è appresentato come spettacolo a gli uomini crudeli, s'offerisce come sacrificio al Padre eterno per tutti gli uomini peccatori.<sup>110</sup>

Si tratta di un climax che al suo apice diventa quasi un grido:

Anima cristiana, per qual cagione non alzi la tua voce? perché non piangi dirottamente? perché non stracci le tue vesti? perché non ti spargi il capo di polvere? perché non siedì in terra? perché non tieni silenzio, poiché il tuo Cristo è assai peggio trattato che Giob? Non vedi che la sua faccia è entrata dentro e non si può più riconoscere? *Quasi absconditus vultus eius et despectus*. Non vedi ch'è trasformato e apparisce un altro? *Vidimus eum et non erat aspectus*. Non vedi ch'è tutto impiagato da capo a piedi? *Putavimus ei quasi leptosum et percussum a Deo et humiliatum. Ecce homo! Ecce homo!*<sup>111</sup>

110. FERDINANDI 1625, p. 745.

111. Cfr. anche Giovanni Del Bene: «Si ci fa mostrar e ci fa dire: Ecco l'uomo. Quasi a dire: "Quantunque io senta pena intollerabile da capo a piedi, eccomi apparecchiato nondimeno a far perfetta l'opera della salute nostra. Eccomi apparecchiato a dar questo resto di vita e di sangue volentieri per voi. Eccomi, o umana generazione inferma, eccomi, io sono

l'uomo che non hai avuto fin qui, apparecchiato a metterti nella pescina del mio sangue. Vuoi guarire? Vuoi essere fatta sana? Vieni a me. Vieni meco con duo piedi, l'uno di fede, l'altro di amore, che io con le mie piaghe ti sanerò a questa volta. Ecco l'uomo. Guardatemi – dice il Signore – da capo a piedi, e conoscete voi stessi in me, i quali non vi conoscete in voi"» (DEL BENE 1581, c. 201v).

Di fronte a questo spettacolo l'invito alla compassione si fa più intenso che mai:

puoi ben intendere quanto mal sia che un cristiano non abbia compassione de i dolori di Cristo, poiché essi eran tali che bastavano (secondo che il giudice credette) per intenerire quei cuori così fieri. Dove è amore, è dolore. Però dice, come puoi amar Cristo se non hai compassione di Cristo, vedendolo così trasfigurato?

Questo invito alla compassione viene poi subito utilizzato per allontanare il fedele dai propri peccati, perché, scrive ancora il Granada, «se è così gran male il non aver compassione di Cristo, che sarà accrescergli i suoi martiri e aggiungere dolore al suo dolore?». Infine, quella stessa figura d'uomo così sfigurata, viene presentata come la maggior garanzia che può avere l'uomo della misericordia di Dio:

Perseverando nella contemplazione di questo medesimo passo, oltre l'odio del peccato puoi pigliar di qua ancora gran forza per confidarti in Dio, considerando questa medesima figura, la quale sì come è possente nel muovere i cuori de gl'uomini, così ancora è molto più per muovere quel di Dio. [...] quale imagine può esser più efficace a placare gl'occhi del Padre, che la faccia mesta del suo Figliuolo? [...] Dunque, in tutte le tue orazioni e tentazioni, piglia questo Signore per iscudo e ponilo fra te e Dio, e presentalo dinanzi a lui: «Ecce homo: vedi qui, Signor mio Dio, l'uomo che tu cercavi, tanti anni sono, acciò che si ponesse per mezzano fra te e i peccatori. [...] E tu, Salvatore e mezzano nostro, non cessare di presentarti innanzi a gl'occhi del Padre per noi altri, e poiché avesti amore per offerire le tue membra al carnefice, acciòché le tormentasse, tienle, Signore, per presentarle al Padre Eterno, acciòché per amor tuo ci perdoni.<sup>112</sup>

*Il sudario* Con il mistero del «sudario» ci troviamo già sulla via del Calvario, con Cristo che porta sulle spalle la croce. Come noto, questo episodio non si trova nei Vangeli, ma si riferisce a una celebre leggenda che, sviluppatasi nel medioevo, è diventata a pieno titolo parte integrante del racconto della passione (fino ad entrare come sesta stazione nella *Via crucis*). La tradizione racconta che lungo la via del Calvario Cristo incontrò una donna di nome Veronica, che gli asciugò il sudore del volto con un fazzoletto di lino, fazzoletto nel quale rimase miracolosamente impressa l'immagine del volto di Cristo stesso.

Ci si potrebbe a questo punto domandare perché scegliere questo mistero per rappresentare la scalata al Calvario e non, per esempio, l'altro altrettanto celebre episodio che vede protagonista il Cireneo, che, tra l'altro, è testimoniato nei Vangeli. La risposta potrebbe esser questa:

112. GRANADA 1644, p. 39.

il pur importante gesto del Cireneo avrebbe distolto lo sguardo, anche se solo per un momento, dalla figura di Cristo, mentre il velo della Veronica si pone in continuità con l'*Ecce homo* e con quella contemplazione compassionevole del Cristo sfigurato che è uno dei tratti principali, come se è visto abbondantemente, della meditazione sulla passione di Cristo.

*La crocifissione* Con i misteri dal diciannovesimo al venticinquesimo ci troviamo sul monte Calvario: «Venuti siamo, anima mia, al sacro monte Calvario, e siamo arrivati al colmo del mistero della nostra redenzione». <sup>113</sup> Il resoconto evangelico è, al solito, molto asciutto. Tutti questi sette misteri trovano una corrispondenza nelle narrazioni dei vari evangelisti, tranne la scala. Nella posizione in cui si trova nell'ordine processionale, immediatamente prima del Titolo della croce, potrebbe essere associata a quest'ultimo mistero, ma potrebbe anche trattarsi della scala usata da Giuseppe d'Arimatea per togliere il corpo di Gesù dalla croce, anche se, in questo caso, sarebbe stato più ovvio mettere questo mistero dopo la Croce, prima del Linteo.

Tra questi misteri, forse quelli che più si prestavano a essere sottolineati con enfasi, erano gli strumenti usati per inchiodare Cristo alla croce: i chiodi, il martello e le tenaglie. All'essenzialità dei Vangeli corrispondono, al solito, in una drammatica sequenza, lunghe descrizioni della messa in croce. Dapprima Cristo viene spogliato:

Vedi, dunque, come giunto che fu il Salvatore a questo luogo, quelli perversi nimici (accioché la sua morte fosse più vergognosa) lo spogliarono di tutti i suoi vestimenti, fino alla tonica interiore, ch'era tutta tessuta da capo a piedi senz'alcuna cucitura. [...] e perché la tonica era attaccata alle piaghe che gl'avevano fatte le battiture e il sangue era già congelato e attaccato con la medesima veste, quando vennero a spogliarlo (sì come erano lontani da ogni pietà quelli scelerati) gliela distaccarono con furia e con tanta forza che lo scorticarono e gli rinovarono tutte le piaghe. <sup>114</sup>

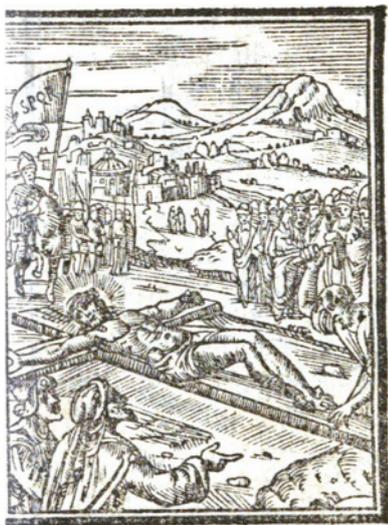
Poi viene inchiodato alla croce. La descrizione dell'inchiodamento è tra le sequenze più drammatiche: l'aspetto visivo e uditivo sono portati alle estreme conseguenze, con la rappresentazione dei gesti dei soldati quasi descritti al rallentatore, e una grande attenzione ai suoni degli strumenti della passione. Riporto quella di Ferdinandi, tra le più efficaci nel suo alternarsi regolare di descrizione e compianto:

lo distesero lungo [la croce] e pigliato il braccio destro, lo tirarono al corno della croce e ivi, aggiustando la mano al buco, e su la palma appontando il chiodo e sopra il chiodo alzando il martello, cominciarono fortemente a battere e a picchiare; ed ecco un primo colpo ed ecco un secondo colpo ed ecco un terzo colpo ed ecco

<sup>113</sup>. Ivi, p. 41.

<sup>114</sup>. Ivi, p. 42.

una ribattuta. Piangete cieli, che si crocifigge il vostro sole; piangete pianeti, che si trafigge la vostra luce; piangete elementi, che muore il vostro fattore Crocifisso il braccio destro, pigliatono il sinistro, e perché forse non arrivava al segno fatto, lo stirarono con gran violenza infin che vi arrivasse (e qui si adempì quella profezia: «Dinumeraverunt omnia ossa mea»), e così, preso un altro chiodo e appuntandolo nel mezzo della mano, cominciarono a battere e a picchiare: ed ecco un promi colpo ed ecco un secondo colpo ed ecco un terzo colpo ed ecco una ribattuta. Piangi



LOARTE 1574, [Crocifissione], c. 14v.

Maria, che ora patisce l'innocente figliuolo; piangi santa Chiesa, che ora è lacerato il tuo sposo; piangete apostoli, che ora si duole il vostro Signore. Crocifisso, dunque, il braccio sinistro, vennero ai piedi, i quali, per dolor sensibile delle mani, s'erano ritirati a se, poiché vene, nervi e muscoli eran divisi; onde cominciarono a tirargli giù, e così, messigli un sopra l'altro, presero un terzo chiodo più lungo di quei primi, e appuntandolo nel mezzo del piè destro, cominciarono a battere e a picchiare: ed ecco un primo colpo ed ecco un secondo colpo ed ecco un terzo colpo ed ecco una ribattuta.<sup>115</sup>

Infine, Cristo viene innalzato sulla croce:

Guarda come subito alzarono la croce in alto, e come avevano fatto una buca per questo effetto, che come fu (secondo che erano crudeli i ministri della giustizia) al tempo del piantarla, la lasciarono cadere in un subito, acciòché si scotesse tutto quel santo corpo in aria e si aprissero più le piaghe e s'accrescesse più il suo dolore.<sup>116</sup>

*La croce* Su questo mistero, più che sugli altri, non si possono che fare degli accenni, tanto è vasta l'intensità e varietà di riflessioni profuse di fronte alla figura di Cristo in croce. Davanti a questo mistero più che a ogni altro, l'azione principale che il fedele è chiamato a compiere è guardare Cristo: «Piantiamoci, fratelli e sorelle, avanti la croce sua tutti fissi con i chiodi dell'amore che esce da' chiodi del Signor nostro, deliberati di non partirci mai dalla sua contemplazione, né vivi né morti».<sup>117</sup> Troviamo ancora, chiaramente, le descrizione delle sue

115. FERDINANDI 1625, pp. 747-748.

116. GRANADA 1644, p. 43.

117. DEL BENE 1581, c. 206v.

sofferenze e la sottolineatura della sua morte a causa dei peccati degli uomini, tema che con questo mistero raggiunge il suo culmine. Ma l'apice dell'intensità lo si raggiunge quando lo sguardo con cui viene guardato Cristo in croce passa attraverso lo sguardo di sua madre:



VERRUCCHINO 1602,  
[Cristo in croce], p. 687.

E chi parimente potrà, o benedetta madre, dichiarare la grandezza de' dolori e l'ansia delle tue viscere, quando vedevi morire con tanti gravi tormenti quel che vedesti nascer con tanta allegrezza, quando vedevi schernito e bestemiato da gl'uomini colui che vedesti lodare da gl'Angeli? Quando vedevi quel santo corpo, che tu maneggiavi con tanta riverenza e creasti con tante carezze, così mal trattato e tormentato

da gente così pessima? Quando vedevi quella divina bocca che tu co'l latte del cielo ricreasti, amara con fele e aceto? E quella divina testa che tante volte nel tuo virginal petto reclinasti, tutta sanguinosa e coronata di spine? O quante volte alzavi gl'occhi in alto per mirare quella divina figura che tante volte allegrò la tua anima guardandola? E si voltavan gl'occhi in dietro, perché non poteva sofferrir la tua vista la tenerezza del cuore. [...]

E con tutto che questi dolori fossero così grandi, non ricusasti, Vergine benedetta, la compagnia della croce, né le voltasti le spalle, anzi vi stesti presso a essa, non caduta né abbattuta, ma in piedi come colonna di fortezza, contemplando con incredibil dolore il figliuolo nella croce. Sì come Eva mirava con diletto quel frutto dell'albero della morte, dal qual successe la rovina del mondo, così tu guardi con estrema amaritudine il frutto dell'albero della vita, dal quale scaturì la ricuperazione e la salute della natura.<sup>118</sup>

118. GRANADA 1644, p. 44. Precedentemente a questo passo lo scrittore spagnolo si era soffermato sulle sofferenze di Gesù aumentate dalla presenza della madre di fronte al suo supplizio: «Si aumentarono i dolori al figliuolo con la presenza della madre, co' quali non meno era il suo cuore crocifisso di dentro che il sacro corpo fosse di fuori. Due croci son per te, o buon Giesù, in questo giorno: una

per il corpo et l'altra per l'anima, l'una è di passione e l'altra di compassione, l'una trapassa il corpo con chiodi di ferro e l'altra la tua anima santissima con chiodi di dolore. Chi potrà, o buon Gesù, dichiarare quello che tu sentivi quando consideravi alle tante angustie di quella anima santissima, la quale tu sapevi tanto certo che stava crocifissa con te nella croce?» (*Ibidem*).

Questo stare di Maria davanti alla croce è ciò che tutti i fedeli dovrebbero desiderare.<sup>119</sup> Guardare Cristo sulla croce non significa solamente averne compassione, ma soprattutto imitarlo nelle sue virtù, come sottolinea con chiarezza ancora il Granada:

E tu, o buon Gesù, illumina gl'occhi dell'anima mia, perché io ti possa guardar in questa croce, accioché non solo contempi i dolori crudeli che per me patisti, perché abbia compassione di essi, ma ancor gl'esempi di così maravigliose virtù, che quivi mi scuoprisci, accioché io gl'imitassi.<sup>120</sup>

Tra le virtù oggetto d'imitazione troviamo la virtù della pazienza e della sopportazione, ma soprattutto ciò che deve essere preso ad esempio da Cristo in croce è la sua mortificazione totale, quel non avere nulla sulla croce, perfetta immagine del distacco dalle cose del mondo:

Il Signore nostro sta in croce nudo, volendoci insegnar la via del cielo. Per la nudità sua ci mostra che bisogna lasciar tutte le cose del mondo, perché a nulla vagliono, o ci tardano e impediscono il gir al cielo.<sup>121</sup>

Luis de Granada riprende lo stesso tema, usando il termine sensualità: «Mi riconosco, Signore, per molto sensuale e amico di me medesimo, e veggio che questo m'impedisce molto il mio bene»; ma l'uomo da solo non può liberarsi da questo attaccamento, è necessario ottenere «grazia che a imitazion tua mortifichi questa mia sensualità, e se non me la dai, ti supplico che tu dia ora fine a questa mia vita».

Altri momenti molto intensi sono quelli in cui viene raffigurato Cristo che parla dalla croce. Sono note le sette parole pronunciate da Cristo in croce, anch'esse spesso al centro di meditazioni e omelie; ma non mi riferisco a questo. Mi riferisco a dei veri e propri rimproveri che Cristo rivolge al peccatore dalla croce, sulla falsariga degli *Improperia*,<sup>122</sup> mentre altre volte sono gli stessi versetti degli *Improperia* che vengono tradotti, parafrasati e posti sulle labbra di Cristo.

Infine, l'ultimo e più doloroso sguardo è quello davanti a Cristo morto in croce:

Contempla, Anima, il tuo Signore morto in croce, e miralo bene, come sta col capo chinato, con gli occhi chiusi, con le carni livide, col corpo tutto rilasciato. Oh, che spettacolo fu quello. Così la Maddalena lo mirava e abbracciava la croce, desiderosa di baciargli i piedi, come era suo solito.

119. L'importanza della presenza di Maria davanti alla croce quale modello di immedesimazione totale con la passione di Cristo, è evidente; ampie riflessioni su questo tema si possono trovare in BINO

2008.

120. GRANADA 1644, p. 45.

121. DEL BENE 1581, c. 206v.

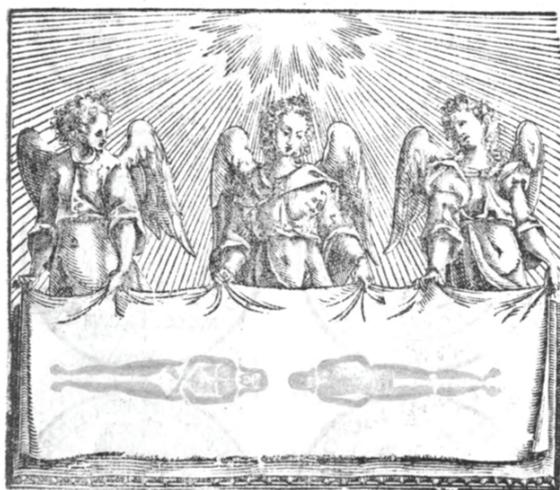
122. Cfr. *infra*, cap. 5, par. 3.

*Il linteo* L'immagine della Maddalena riversa su Cristo morto in croce ci riporta al mistero dal quale siamo partiti, che adesso si compie veramente negli ultimi due misteri della processione. Il mistero del Linteo si riferisce al lenzuolo con il quale fu avvolto il corpo di Gesù per dargli sepoltura. Nel Vangelo di Giovanni, dell'atto pietoso della sepoltura si incaricano Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo:

Dopo questi fatti, Giuseppe d'Arimatea, che era discepolo di Gesù, ma di nascosto per timore dei Giudei, chiese a Pilato di prendere il corpo di Gesù. Pilato lo concesse. Allora egli andò e prese il corpo di Gesù. Vi andò anche Nicodemo, quello che in precedenza era andato da lui di notte, e portò una mistura di mirra e di aloe di circa cento libbre. Essi presero allora il corpo di Gesù, e lo avvolsero in bende insieme con oli aromatici, com'è usanza seppellire per i Giudei. Ora, nel luogo dove era stato crocifisso, vi era un giardino e nel giardino un sepolcro nuovo, nel quale nessuno era stato ancora deposto. Là dunque deposero Gesù, a motivo della Preparazione dei Giudei, poiché quel sepolcro era vicino. (Gv 19,38-42).

RITRATTO  
DELLA SACRA  
SINDONE,

*Nella quale da Giuseppe fu involto il Corpo di Nostro Signore, depresso che fu dalla Croce.*



BALLIANI 1610, [Sindone].

Giovanni, come si può leggere, parla di bende, mentre gli altri Vangeli parlano di un lenzuolo.<sup>123</sup> Questo lenzuolo è stato tradizionalmente identificato con la Sindone, della cui importanza nella devozione alla passione di Cristo ho già parlato. L'importanza della Sindone risiede nel fatto che si tratta della testimonianza più concreta della passione di Cristo; come scrive il frate domenicano Camillo Balliani, «dopo il Santissimo Sacramento dell'altare non ha la Chiesa cosa più accomodata per ridurci a memoria la passione di Cristo nostro Redentore»;<sup>124</sup> infatti, continua il frate domenicano, «che instrumento concorse alla passione, morte e sepoltura di Cristo che più al vivo non possa ricordarci quanto egli ha patito per noi, che questa sa-

123. Luca, ad esempio, scrive: Giuseppe «lo calò dalla croce, lo avvolse in un lenzuolo e lo depose in una tomba scavata nella roccia, nella quale nessuno

era stato ancora deposto» (Lc 23,53).

124. BALLIANI 1610, p. 3.

cratissima sindone?».<sup>125</sup> Sono molto interessanti a questo proposito alcune osservazioni del cardinale Alfonso Paleotti nelle sue, all'epoca molto note, *Espliationi del santo lenzuolo ove fu involto il Signore*. Il cardinale di Bologna prima riassume quello che è il pensiero classico della Chiesa sull'uso delle immagini:

Or, le pitture ordinarie, pur fatte da arte umana, sendo pietose e devote, possono e devono eccitarne all'amor celeste, come dice il sacro concilio di Trento. Come osserva Francesco il Petrarca dicendo *Pictae tabulae delectatio, si consilio regeremur ad amorem coelestem erigere, et originis nos deberet admonere*; cioè, il diletto che si prende da una pittura, se noi fussimo guidati dalla ragione, dovrebbe inalzare all'amor celeste e ponerci in considerazione le stesse cose in quella rappresentate. Devono di più eccitare a compunzione, come dice san Gregorio e appresso a lui Beda con queste parole *Imaginum aspectus multum compunctionis solet praestare contuentibus*.<sup>126</sup>

E poi osserva come la Sindone, essendo un immagine di Dio fatta da Dio stesso, è l'immagine più potente che possa esistere per eccitare alla devozione e alla compunzione:

Se questi effetti causano le pitture artificiose e umane, a quanto amore e compunzione dovrà esser eccitato chi riguarderà in quella effigie, non da arte umana figurata, ma dall'artefice dell'universo fatta con misura di se stesso e improntata col suo prezioso sangue? E quanta occasione avrà d'innamorarsi d'un Signore di tanta bellezza e benignità ed eccitarsi ad accompagnare con le virtù quello che gli si rappresenta?<sup>127</sup>

L'importanza del mistero del Linteo era ben chiara a Carlo Bascapè, che aveva visto di persona la Sindone nel 1582, assieme a Carlo Borromeo.<sup>128</sup> Si trattò per il religioso barnabita di un'esperienza eccezionale, raccontata dallo stesso Bascapè in una lunga e intensa lettera ai novizi della Congregazione di Monza, nella quale la descrizione del «sacro linteo» si trasforma subito in una meditazione della passione di Cristo:

125. Ivi, p. 5.

126. PALEOTTI 1599, p. 20.

127. PALEOTTI 1599, pp. 20-21. Gli fa eco Camillo Balliani in uno dei suoi Ragionamenti della Sacra Sindone: «l'uso delle sacre immagini fu introdotto nella Chiesa di Dio non solo per eccitare i popoli alla divozione, né solo acciò rimanesse in loro viva la memoria de' misteri della nostra redenzione e l'esempio de Santi, ma ancora acciò elle fossero come tanti libri di cui si valessero i fedeli per ammaestrarsi

nelle cose spettanti alla loro salute. Se dunque l'immagine di Nostro Signore, della beatissima Vergine e di qual si voglia santo si può chiamare libro perché può insegnare, con maggior ragione possiamo dire che la santissima sindone sia uno stupendissimo libro, poiché contiene l'immagine di Giesù Cristo Redentore nostro non dipinta con colori materiali, ma lasciata da lui impressa e stampata col su proprio preziosissimo sangue» (BALLIANI 1610, pp. 7-8).

128. Cfr. *supra*, cap. 1.

Si cavò la santa sindone involta in panni di seta, e senza che ancora si scoprisse, spiegatola, attaccarono dall'un de' lati del ricco drappo, che sopra la parete si stendeva. [...] Ed ecco, sciolto e abbassato un vermiglio zendado che la copriva, apparve a gli occhi nostri il bramato spettacolo. O occhi miei troppo audaci e crudeli, che poterono sostenere così mirabile immagine del Signor mio! [...] Vedreste quivi, o anime pietose, un lungo panno, quanto cape due volte la lunghezza di un ben formato corpo, largo a convenevol misura quanto bastava a ben prenderlo tutto, il cui mezzo, essendo stato posto su'l capo al Signore, e davanti, e di dietro disteso sopra quelle divine membra, e come è senza dubbio da credere, legato e ristretto, ha ricevuto i lineamenti della persona, sì che dal mezzo all'uno de capi rappresenta la forma della parte davanti, e nell'altra metà la parte di dietro. Ed essendo la forma del corpo figurata di certa macchia oscura, compaiono poi a suoi luoghi gli spietati segnali delle piaghe, delle punture e delle battiture. Vedreste quivi al destro lato un grande impronto di sangue, che ne cavò con acqua insieme quella lancia, ancora verso il corpo già morto fiera e crudele. Alla destra e sinistra mano, ben sù verso la chiave, una simile stampa; alla forma de' piedi, massime della parte di dietro, pure il simile; [...] Diabolica rabbia bisognò che menasse i colpi sì fieri, che non pure le carni rendesse livide, ma, rotta la pelle, ne cavasse il sangue. O capo serenissimo! o mani, o piedi, o carni sante e delicate! così foste formate da' più puri sanguini che avesse mai donna, e per divina e mirabile opera dello spirito santo concette, per esser poi afflitte, lacerate e guaste con sì mostruosa crudeltà! O carni innocentissime, che avevate a far co' castighi e co' supplici, di quali tuttavia così smisurata parte prendeste? [...] Di qui potiam comprendere come stesse, poiché poté lasciar in un panno impressi i lineamenti della sua figura, e talmente impressi che dopo mille cinquecento e più anni, ancora benissimo si scorgono.<sup>129</sup>

L'immagine di Cristo mostrata nella Sindone, conclude il Bascapè, è l'unica che merita di essere veramente impressa nella nostra memoria,<sup>130</sup> in quanto segno di «quell'eccessivo amore che mi mostraste»; da qui nasce una nuova accorata dichiarazione di rinuncia del mondo per dedicarsi totalmente a Cristo: «muoia a tutto il resto, viva a voi solo»,<sup>131</sup> che riecheggia l'altra lettera citata nel primo capitolo in cui incitava i suo Confratelli a «vivere solamente a Cristo». La lettera, infine, si chiude con l'invito alla contemplazione della Sindone attraverso le parole da lui scritte, nella speranza di poter un giorno vederla di persona:

129. CHIESA 1636, pp. 114-117.

130. «Deh, occhi miei, se mai passò per voi immagine alcuna della quale vi occorresse di ritener la sembianza e riporla nel cuore, ne sia questa una» (ivi, p. 118).

131. «Rinunzi ancor più compitamente quanto

di bene mi può promettere questo mondo, verso di voi sceleratamente ingrato: muoia a tutto il resto, viva a voi solo. Se io muovo il pensiero, incontri il santo corpo lacerato e guasto; s'io sciolgo la lingua, s'io faccio passo, s'io opero in qualunque modo, tutto sia in Cristo Signor mio, per mia salute sì crudelmente trattato» (ivi, pp. 118-119)

Contemplate adesso per mezzo di questa carta e adorare spesso così di lontano quella sacratissima figura, in finché forse avrete un giorno grazia di arrivare a quella felice città che il gran tesoro possiede, quasi ad un'altra Gierusalem, alla quale se i fedeli di Cristo tutto di si veggono pellegrinare per visitare il glorioso sepolcro, certamente che il pellegrinaggio di questa non si ha da tralasciare, dove è posto un ricetta più intimo di quelle membra divine, che non fu il sepolcro, e che oltre a ciò rappresenta la forma loro e le sue acerbissime passioni, e ancor si vede rosseggiare del suo sangue prezioso.<sup>132</sup>

La maggior parte dei religiosi a cui rivolgeva Bascapè nella lettera, così come la maggior parte dei fedeli che prendevano parte alla processione del Venerdì santo, molto probabilmente avrebbero avuto poche occasioni, durante la loro vita, di visitare Torino, e tanto meno Gerusalemme. La rappresentazione del Linteo (e di tutti gli altri misteri) svela allora un altro elemento che caratterizza il rito processionale organizzato da Carlo Bascapè, che ha ben riassunto Kendrick alla fine delle sue considerazioni sulla processione: «Milan became Jerusalem».<sup>133</sup> Se questo vale per tutti i misteri nel loro complesso, certamente nel mistero del Linteo questo aspetto emerge in tutta la sua forza: ciò che i fedeli hanno davanti è la vera immagine di Cristo, da guardare all'apice delle sue sofferenze, ora, per le strade di Milano trasformate nel cammino del Calvario. Il Linteo conduce il fedele, infine, senza soluzione di continuità, verso l'ultimo grande mistero della passione e dell'intera processione: il Sepolcro.



VERRUCCHINO 1602,  
[Compianto], p. 436.

*Il sepolcro* Ad accompagnare Giuseppe e Nicodemo nella sepoltura di Cristo ci sono alcune donne: «esse osservarono la tomba e come era stato deposto il corpo di Gesù, poi tornarono indietro e prepararono aromi e oli profumati» (Lc 23,55-56). Le donne citate nei Vangeli sono tre: Maria Maddalena, Maria madre di Giacomo il minore e Salome (probabilmente la madre dei figli di Zebedeo). Abbiamo già visto l'importanza di Maria Maddalena, ma il personaggio che qui diventa ormai co-protagonista è la madre di Cristo. È lei la prima che riceve fra le sue braccia il corpo senza vita di Gesù, dopo che Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo lo hanno tolto dalla croce; Molto bella l'immagine della deposizione descritta da Mattia da Salò:

132. Ivi, p. 119.

133. KENDRICK 2002, p. 150.



LOARTE 1574, [Deposizione], c. 19r.



LOARTE 1574, [Sepoltura], c. 22r.

Appoggiano la scala per levarlo di croce, sagliono su, gli schiodan una mano, la madre s'accosta morendo di voglia di toccare, baciare e abbracciare il suo caro figlio così morto. Egli lo tocca molto reverentemente, e uno tiene il braccio, infino che schiodan l'altra mano e tengon su tutto'l corpo, mentre si schiodano ancora i piedi. O Maria, come stai aspettando.<sup>134</sup>

poi, continua il frate cappuccino,

istendon il lenzuol in terra e vi pongono sopra il corpo. Vedi, anima, la madre chinarsegli sopra la faccia, baciandola mille volte, bagnandogli il volto di lagrime, piglia le mani e bacia i fori, così fa co i piedi, così col costato, ma poi ritorna al volto. O che dolor fu quello!<sup>135</sup>

Infine, continua ancora Mattia da Salò, «la Maddalena gli si mette ai piedi, bagnandoli e lavandoli tutti con le lagrime, le altre donne gli stanno intorno. Così Giovanni, o quanto pianto».<sup>136</sup> Il compianto di Maria diventa a questo punto un compianto collettivo dei presenti:

134. MATTIA BELLINTANI 1581, p. 391.

135. Ivi, pp. 391-392. In modo simile è descritta la scena dal Granada: «Quando la vergine l'ebbe fra le sue braccia, qual lingua potrà esprimere quel che sentì? [...] Abbracciassi la madre co'l corpo tutto fracassato, stringendolo fortemente nel suo seno

(che per questo solo le restava forza), pone il suo viso fra le spine della sacrata testa, accosta viso con viso, tien la sua appoggiata alla sacrata faccia del figliuolo e bagnassi quella del figliuolo con le lagrime della madre» (GRANADA 1644, p. 49).

136. MATTIA BELLINTANI 1581, p. 392.

Piangevano tutti quelli che erano presenti: piangevano quei nobili baroni, piangeva il cielo e la terra, e tutte le creature accompagnavano le lacrime della Vergine.

Piangeva ancora il santo evangelista abbracciando il corpo del suo maestro, dicendo: [...] «Che strana mutazione è stata questa: avanti ieri mi tenesti nel tuo sacro petto, dandomi allegrezza di vita, e ora ti pago quel sì gran beneficio tenendoti nelle mie braccia morto?» [...] Piangeva ancora quella santa peccatrice, e abbracciati i piedi del Salvatore diceva: «O lume de' miei occhi e rimedio dell'anima mia, se mi avessi affaticata ne' peccati, chi mi riceverebbe? [...] Oh! come di altra maniera tenni io questi piedi quando gli lavai, quando mi ricevesti in essi! O amato dalle mie viscere, se mi concedessi ora che io morissi teco. O vita dell'anima mia, come posso dire d'amarti, essendo io viva, avendoti dinanzi morto?»<sup>137</sup>

Deposto il Cristo dalla croce comincia «la dogliosa processione»: Gioseffo e Nicodemo «portano il corpo, gli uomini che erano con esso, loro vanno innanzi e intorno. Seguon le donne, le quali tengon la madre in mezo, e piangon tutti».<sup>138</sup> Ed è a questo pianto che i fedeli sono chiamati, a conclusione di tutto, a partecipare:

Tu dunque, Anima, attendendo che tutti gli amici di Cristo fanno gran pianto, accompagnali a piangere e non voler tu sola stare con gli occhi asciutti. E per provocarti alle lacrime, va' discorrendo bene per tutti i sudetti misteri lagrimosi, e massime per quello quando'l corpo fu deposto, che Maria il prese, e ivi inginocchiati, e piangi.<sup>139</sup>

Se con il richiamo alle lacrime della Maddalena si era aperta la processione, con le lacrime di tutti si doveva chiudere, dopo aver meditato e rivissuto, in un certo senso dal vivo, tutta la passione di Cristo attraverso i ventotto misteri portati per vie di Milano per la «maravaglia» e l'«edificazione» di tutta la città.

137. GRANADA 1644, p. 52.

138. MATTIA BELLINTANI 1581, p. 392

139. Ivi, p. 394.

## «ANDAVANO CONTINUAMENTE CANTANDO»

*1. Le musiche per la processione*

È venuto ora il momento di focalizzare l'attenzione sugli aspetti musicali della processione. In particolar modo, se la natura della processione è drammatico-devozionale (con un forte aspetto penitenziale), occorrerà verificare se le scelte testuali e musicali contribuiscano alla drammatizzazione e alla devozione.

*Documenti musicali* La documentazione musicale custodita nell'archivio milanese dei Barnabiti è estremamente preziosa: è una rarità, infatti, che le musiche di un rito paraliturgico vengano conservate dopo il loro utilizzo. La natura stessa dei documenti è particolarmente rara per l'epoca: le carte che si conservano sono costituite da quattro serie di parti manoscritte per i singoli cantori. Le parti si presentano con una scrittura pulita, chiara, ordinata, sia nella notazione che nel testo. Per quanto riguarda la notazione forse l'aspetto più interessante riguarda l'alto numero di alterazioni presenti, anche se non è possibile dire con certezza se le alterazioni siano state inserite dal copista al momento della copiatura della musica o dai cantori successivamente (anche se quest'ultima, a giudicare dalla grafia, mi sembra l'ipotesi più probabile).

*Disposizione dei cori* Ho avuto modo di accennare, nel capitolo precedente, alla disposizione dei cori all'interno della processione e alla sua rilevanza drammaturgico-devozionale. Nel resoconto degli *Acta* del 27 marzo del 1587 si legge che «vi erano quattro cori di musica bonissima compartiti per la processione» e nulla più. Informazioni più dettagliate si ricavano dagli Avvertimenti per i cantori. Nel gruppo A degli *Avvertimenti* (corrispondente al percorso B) i musicisti coinvolti nella concertazione dei cori sono cinque, anche se spesso Filiberto Nantermi e il Figlio Orazio compaiono assieme; ci rimane sempre ignota la disposizione processionale dei cori, ma in compenso sappiamo dove dovevano disporsi durante la sosta in Duomo:

Messer Filiberto e Messer Orazio anderanno al luogo della musica dell'organo che ora si fabrica [...].

Messer Giovanni Maria anderà al luogo della musica sotto l'organo fatto [...].

Messer Orfeo si fermerà dalla parte del vangelo, presso alla sedia dell'arcivescovo.  
 Messer Iulio Cesare dalla parte dell'epistola presso dove si metta la credenza dell'arcivescovo.

Il gruppo B degli *Avvertimenti* (corrispondente al percorso D) ci fornisce maggiori informazioni; qui i cori sono definitivamente cinque, e di essi conosciamo la disposizione alla partenza da San Barnaba e lungo le vie della città (la stessa che si ritrova anche l'*ordo processionalis*):

Messer Alessandro alla cappella della passione e in processione avanti il Confalone.  
 Messer Orazio alla cappella di San Ieronimo; in processione al Cristo all'orto.  
 Messer Giovanni Maria sotto il pulpito; in processione all'*Ecce homo*.  
 Messer Orfeo in cappella maggiore; in processione alla Croce.  
 Messer Ercole in Coro; in processione al Sepolcro.

e, infine, la disposizione durante la sosta in Duomo:

Messer Alessandro si fermerà al luogo della credenza di monsignor arcivescovo [...].  
 Messer Orazio anderà sopra'l lettorile dalla parte dell'epistola [...].  
 Messer Giovanni Maria al lettorile dalla parte del vangelo [...].  
 Messer Orfeo alla cattedra di monsignor arcivescovo [...].  
 Messer Ercole alla porta de' balaustri neri [...].

*Una musica avvolgente* Andiamo ora a vedere che cosa cantavano questi gruppi corali. Dalle pagine degli *Acta* sappiamo che vennero cantati dei mottetti prima e dopo i ragionamenti: «si entrò in Duomo, si fece il ragionamento dal Padre don Cosimo Dossennio, si cantarono doi mottetti, uno innanzi, l'altro doppo il ragionamento; il simile si fece in San Nazario». Considerando che i ragionamenti previsti erano tre (in Duomo, in San Sepolcro e in San Nazario), abbiamo in tutto sei mottetti, ai quali bisogna aggiungerne un altro cantato a San Barnaba, a conclusione dell'intera manifestazione religiosa.<sup>1</sup> L'osservazione, infine, che i quattro cori «andavano continuamente cantando», chiaramente allude al 'sottofondo' musicale per le strade, che, sebbene non esplicitato, doveva prevedere i sette salmi penitenziali e altri canti simili in falsobordone.

Per gli anni successivi abbiamo un quadro più dettagliato grazie ai soliti *Avvertimenti per i cantori*, dai quali ho estratto tutte le informazioni relative ai brani eseguiti, disponendole in due tabelle, una per il percorso B e una per il percorso D:

1. Anche se in realtà non sappiamo se i mottetti eseguiti furono veramente sette o solamente cinque, perché non venne fatto il ragionamento a San Sepolcro.

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of music. Each system consists of four staves. The first system includes the lyrics: "opulo meus quid feci tibi", "aut in quo contrista - uitate Responde mihi", and "responde mihi responde mihi." The second system includes the lyrics: "opulo meus quid feci tibi quid", "feci tibi uitate Responde mihi", and "Responde mihi." The notation is in a historical style with various note values and clefs.

Improperia (1), Cantus, primo coro, bif. I, c. Ir.

recessit Pastor noster. Nam et illi captus est, qui captus  
 erium tenebat primu' hominem Hodie  
 et seras pariter Salvator noster Salvator  
 noster disruptis Destruxit quidem claustra Infer-  
 ni et subuertit potentias potentias Dei  
 aboli Hodie et seras pariter  
 ter Salvator noster Salvator noster disruptis.

Miserere:

Corus 2.<sup>o</sup> Altus a 4

A ter si fieri poteret transeat a me calix iste  
 Un videbitis turbam que circumdabit me  
 os fu- gam ca- sive tis  
 et ego vadam immolari pro vo- bis  
 gilate et orate ut non intretis Intenta  
 tio nem spiritus quidem presumpsit caro, autem ipse firma  
 apparuit autem illi Angelus de celo confor-  
 tans eum et factus in agonia posthinc ora- bat  
 or mi te ram et requie scite surgite e-  
 amas - Ecce appropinquavit qui mola

[In monte oliveti], Altus, secondo coro, c. 6r.

MUSICHE – PERCORSO B		
San Barnaba	2 mottetti	«Messer Giovanni Maria alla porta della chiesa dirà un motetto primo, poi si farà un ragionamento, dopo il quale Messer Iulio Cesare dirà l'altro motetto in coro».
Per la strada	sette salmi penitenziali	«Messer Filiberto e Messer Orazio diranno i sette salmi [...] Messer Giovanni Maria dirà similmente i sette salmi [...] Messer Orfeo e Messer Iulio canteranno le cose già ordinate».
Duomo	3 mottetti; <i>Miserere</i>	«Messer Filiberto e Messer Orazio [...] diranno subito un motetto, mentre entra la processione. Messer Giovanni Maria [...] dirà ancor esso un motetto, subito dietro a quello di Messer Filiberto. [...] Entrata la processione tutta, Messer Iulio Cesare comincerà il <i>Miserere</i> , Messer Orfeo il secondo verso, Messer Giovanni Maria il terzo, Messer Filiberto il quarto e così di mano in mano. [...] Dopo il ragionamento Messer Iulio Cesare farà dire un motetto insieme con Messer Orfeo».
San Nazaro	2 mottetti; litanie	«Messer Giovanni Maria dirà un motetto. Messer Iulio Cesare con gli altri le litanie e dopo un motetto pieno».
San Barnaba	2 mottetti	«Messer Filiberto un motetto in principio. Messer Orfeo un altro in fine».

L'annotazione del cronista barnabiteo – «andavano continuamente cantando» – utilizzata nella descrizione della processione del 1587 si adatta forse ancor di più per gli anni successivi. Il primo dato che emerge, infatti, è la crescita di anno in anno del contributo musicale: da sette mottetti nel 1587 si passa a nove nel percorso B e addirittura a diciotto nel percorso D; ai mottetti bisogna poi naturalmente aggiungere il canto dei sette salmi penitenziali durante il percorso per le vie cittadine e delle litanie e del *Miserere* nella sosta in Duomo.

Quel «Andavano continuamente cantando», allora, è certamente di un'annotazione quantitativa, ma anche qualcosa di più: se si osservano con attenzione i documenti citati, l'elemento più significativo che emerge non è tanto la presenza di tantissima musica, quanto la sua pervasività. In altre parole, l'esperienza sonora che dovevano fare i partecipanti era quella di una «musica avvolgente» (prendo in prestito le parole di Copeau), di una musica cioè che non solo

non cessava (quasi) mai, ma che si inseriva, pervadendolo, in ogni momento e gesto della processione, contribuendo significativamente a dare unità e senso al rito paraliturgico; una musica, dunque, continua e pervasiva, che interagiva costantemente con i vari aspetti, i vari luoghi e i momenti della processione stessa.

MUSICHE – PERCORSO D		
San Barnaba	5 mottetti	«canteranno tutti il suo motetto prima che si partano».
In processione	sette salmi penitenziali; altre composizioni	«Messer Alessandro canterà i sette salmi in falso bordone e gl'altri cantaranno continuamente conforme alle parole che se gli sono date».
Duomo	8 mottetti; Miserere; Litanie	«Messer Alessandro [...] canterà il suo motetto. Messer Orazio [...] comincerà il motetto Vere languores Messer Giovanni Maria [...] dirà il motetto Hei, hei mihi. Messer Orfeo [...] dirà il motetto Dicit Isaac. Messer Ercole [...] dirà il motetto Recessit. [...] Gionti tutti e accomodati i misteri si comincerà il Miserere [...] Doppo'l sermone si diranno subito le litanie di Messer Orfeo tutti insieme, come lui ordinarà; finite le litanie Messer Giovanni Maria dirà un motetto, poi Messer Orfeo, poi Messer Ercole».
In processione	sette salmi penitenziali; altre composizioni	«Nel ritornar dal Duomo si canteranno l'istesse cose come prima».
Sant'Alessandro	5 mottetti	«Messer Alessandro dirà un motetto, Messer Orazio l'altro e così tutti gli altri»

Alla luce di queste osservazioni, le composizioni musicali (in maniera un po' schematica, ma utile per una prima classificazione) sono suddivisibili in due tipologie: musiche da utilizzare per strada, e musiche da eseguire durante le tappe nelle chiese; queste ultime a loro volta si dividono in: mottetti, litanie e, isolato, il canto del *Miserere*.

*Per strada* La colonna sonora per le strade della città era costituita dai sette salmi in falsobordone e da altre musiche non ben specificate. Nel percorso B i sette salmi sono eseguiti da Filiberto, Orazio e da Giovanni Maria, mentre Orfeo e Iulio «canteranno le cose già ordinate» (ma non si specifica quali). Nel percorso D la situazione è un po' più chiara: a cantare i sette salmi, sempre in falsobordone, è il coro guidato da Alessandro, che era posizionato vicino all'Indulgenza.

I cosiddetti salmi penitenziali sono tra le preghiere più amate dalla Chiesa fin dai tempi più antichi;<sup>2</sup> si tratta di

una raccolta particolare di sette salmi (6, 31, 37, 50, 101, 129, 142) che vengono denominati 'penitenziali' per una nota di dolore che li caratterizza tutti. Si tratta di quello stato di struggente malinconia in cui si trova avvolto l'uomo che scopre di essere peccatore davanti a Dio. L'orante interpreta religiosamente la propria situazione difficile, come la conseguenza e insieme la rivelazione indubitabile della sua colpa. Di questa chiede perdono, invocando con sincerità profonda il soccorso di Dio.<sup>3</sup>

Rappresentano quindi la preghiera per eccellenza del peccatore pentito, contrito per il male commesso, ma fiducioso nella misericordia divina:

I salmi, che penitenziali s'adimandano [...] la divozione e meditazion de' quali è molto più giovevole e necessaria al cristiano di tutti gli altri salmi, imperoché da questi impariamo principalmente a conoscere la miseria in che ci riduce il peccato e la felicità che col mezzo della penitenza acquistiamo. Questi scacciano l'infernali tenebre, augumentano la fede e scancellano il peccato. Come sole illuminano l'intelletto nostro, come acqua lavano, e come fuoco abrusciano le nostre colpe. Per questi l'anima denigrata s'abbellisce; morta nel peccato, si vivifica e, piangendo, a gli eterni gaudi perviene. Tutti incominciano in pianto e finiscono in allegrezza, e ciò si dà per darci a conoscere che col breve pianto della penitenza si perviene al gaudio della celeste gloria.<sup>4</sup>

2. L'importanza dei sette salmi penitenziali, e in particolare del *Miserere*, nella preghiera cristiana (soprattutto nei momenti liturgici a maggior impronta penitenziale come la Quaresima e la Settimana santa), è antica e ben nota. Il primo ad elencare i sette salmi penitenziali è Cassiodoro: «Memento antem quod hic poenitentium primus est psalmus, sequitur tricesimus primus, tricesimus septimus, quinquagesimus, centesimus primus, centesimus vicesimus nonus, centesimus quadragesimus secundus», *Expositio in psalmum VI*, PL 70, 60. Questo l'incipit dei salmi:

*Domine ne in furore tuo arguas me* (6), *Beati quorum remissae sunt iniquitates* (31), *Domine ne in furore tuo arguas me* (37), *Miserere mei Deus* (50), *Domine exaudi orationem meam* (101), *De profundis clamavi* (129), *Domine exaudi orationem meam* (142). Nell'antichità i salmi penitenziali sono legati soprattutto al nome di s. Agostino (celebre è l'episodio raccontato da POSSIDIO, *Vita sancti Augustini episcopi*, PL 32, 63).

3. BUZZI, p. 7.

4. BUELLI 1602, [p. 21].

Assolutamente naturale appare, dunque, l'associazione tra i salmi penitenziali e l'Indulgenza (al quale segue immediatamente il mistero della Maddalena): si viene a costituire in questo modo un piccolo 'affresco' di immagini, parole e suoni che si richiamano a vicenda e creano proprio all'inizio del corteo processionale quel clima penitenziale che è una delle caratteristiche principali della paraliturgia barnabita.

Purtroppo non sappiamo con altrettanta certezza cosa cantavano gli altri quattro cori, tranne che «cantarono continuamente conforme alle parole che se gli sono date». Coerentemente con la loro posizione nella processione si può ipotizzare che ogni gruppo cantasse qualcosa di attinente con il mistero intorno al quale era posto, come una parte dei testi e delle musiche conservate sembrano comprovare: si tratta delle musiche relative all'episodio del Monte degli ulivi (*In monte Oliveti*, sedici interventi musicali molto brevi per due cori in alternanza) e del testo relativo all'*Ecce homo* per lo stesso organico. A livello generale l'alternanza sistematica di due cori corrisponde alla divisione in due parti dei gruppi musicali del corteo processionale; l'argomento dei testi e delle musiche sopravvissute corrisponde a due dei misteri maggiori circondati dalla musica. Infine, la musica di *In monte Oliveti*, pur non essendo un vero e proprio falsobordone, è comunque molto semplice, sostanzialmente in stile omoritmico, e dunque tale per cui si sarebbe potuta eseguire anche camminando.

*Ragionamenti e mottetti* Dei mottetti eseguiti durante le tappe nelle varie chiese di Milano, abbiamo scarsissime informazioni. L'unico sopravvissuto è il *Recessit Pastor noster*, di cui mi occuperò più avanti, mentre per gli *Improperia* non è possibile stabilire con esattezza la collocazione.

A dominare, soprattutto nei percorsi A e B, è l'associazione ragionamento-mottetto, mentre nel percorso D il ragionamento (uno solo) non è supportato, né all'inizio né in conclusione dai mottetti:

Percorso A	MOTTETTO <i>Ragionamento</i> MOTTETTO	schema ripetuto tre volte: in Duomo, [in San Sepolcro,] in San Nazaro
Percorso B	MOTTETTO <i>Ragionamento</i> MOTTETTO <i>Ragionamento</i> MOTTETTO	In San Barnaba  In Duomo
Percorso D	<i>Ragionamento</i> Litanie MOTTETTO	In Duomo

Nel percorso D i mottetti, eseguiti consecutivamente in un numero piuttosto consistente, vanno a costituire dei momenti a sé stanti. Maurizio Padoan a questo proposito parla di una funzione fatica dei mottetti, individuando il momento musicalmente più significativo nel canto del *Miserere*.<sup>5</sup> Se l'individuazione del cuore musicale della processione col *Miserere* è esatta, mi sembra riduttivo definire la funzione dei mottetti come fatica. Certamente è presente anche questo aspetto (come non bisogna dimenticarne un altro molto pratico: i tempi morti prima che tutto il corteo fosse entrato nella chiesa, che dovevano essere riempiti principalmente dalla musica), ma queste necessità non eliminano il fatto che in una processione così articolata e organizzata in ogni dettaglio, anche le serie di mottetti poste all'ingresso e all'uscita del corteo dalle chiese non possono essere semplicemente funzionali a un vuoto da colmare. Non sarebbe bastato, per questo scopo, che i cori cominciassero a cantare (e concludessero) ciò che già dovevano cantare per le strade, come tra l'altro è indicato proprio per l'ingresso in Duomo nel percorso D?<sup>6</sup> Purtroppo i documenti, per quanto precisi, non ci dicono che in un solo caso quali mottetti fossero cantati in sequenza dai cori, ma solo da quell'unico caso (l'ingresso in Duomo nel percorso D) è evidente che la scelta dei testi e l'ordine dei mottetti sono perfettamente aderenti alla rievocazione della passione di Cristo che si sta celebrando.<sup>7</sup>

*Il Miserere* È il caso di accennare appena all'importanza del salmo 50 nella tradizione cattolica: cuore dei sette salmi penitenziali, canto per eccellenza della penitenza e della richiesta di misericordia, immancabile in ogni processione del Venerdì santo. Vediamo a questo proposito alcune osservazioni, tra le tante pubblicate nei vari commenti e meditazioni sui sette salmi. Il percorso di conversione che il salmo propone – dal riconoscimento del proprio peccato all'abbandono nella misericordia divina – è ben sintetizzato dal francescano Federico Pellegrini all'inizio del suo *Discorso spirituale sopra il Miserere*:

5. «Il canto di cinque mottetti, in successione, apre (in San Barnaba) e chiude (in Sant'Alessandro) la cerimonia. I tempi dell'esecuzione dei mottetti sono i tempi di partenza e di arrivo dei cinque gruppi di musicisti. Anche in Duomo avviene la stessa cosa, se si eccettua il momento in cui si riavvia il corteo che prevede [...] il canto di tre soli mottetti. [...] Se i cinque mottetti scandiscono i tempi di attesa (tutti devono essere presenti prima che inizi la funzione) esercitando quasi una funzione fatica, il canto del *Miserere* con cinque cori si pone come il culmine assoluto di un evento destinato ad imporsi come manifestazione dello straordinario. Il salmo 50, con le litanie che seguono al sermone, riesce in

effetti l'unico momento in cui i cinque cori sono impiegati assieme. Per di più i cantori, posti in diverse parti della chiesa, con la loro insistita alternanza, interrotta dall'intermittenza del 'tutti', dovevano essere in grado di sorprendere, di stupire, insomma di esercitare quella funzione impressiva che sta alla base del persuadere» (PADOAN 2000, p. 44).

6 «Nell'entrar in Duomo ogn'uno finisca sempre il suo coro di musica non spezzandolo»; «Nell'entrar in Duomo finisca il coro di musica non spezzandolo»; «finirà ciò che averà per le mani nell'entrare in Duomo non spezzando il coro».

7 Cfr. *infra*, cap. 5, par. 4.

ho eletto (per mio giudizio) fra tutte le sue sacre canzoni [di Davide] non solo la più affettuosa, ma la più utile e di maggior diletto, con questo mio pensier: che mentre che questo santo profeta soavemente la canta al suo Signore, di farvi sopra a guisa di musico (ancorché di pochissimo concerto) il contrapunto, accioché nell'udire che farà il peccatore quella sua dolcezza, si commovi nelle viscere e, intenerito per pietà di se stesso, si dogli (come pentito) di quel gran torto che fa nel suo peccare non solo a Dio, ma a sé proprio, e per ciò addolorato si risolvi di pianger per dolcezza, nel qual pianto determini di lasciar il peccato, e di ricondursi sotto il gran patrocinio di quello che solo lo può far contento.<sup>8</sup>

Il gesuita Giulio Mazarini suddivide il salmo in due sezioni, corrispondenti alle due parti «dell'umana giustizia»:

Tutta l'umana giustizia in due cose consiste, che sono schifare il male e appigliarsi al bene, allontanarsi dal vizio e accostarsi alla virtù, odiare il peccato e abbracciare la grazia [...]. Or, conformi a queste due cose, due sono le parti di questo salmo penitenziale [...]: una s'impiega in rimuovere e allontanare il male, l'altra in richiamare e promuovere il bene, e ciascheduna per sé d'ha dieci versetti preso. Nella prima chiede il re profeta la rimessione delle colpe, cominciando così: «Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam»; nella seconda che gli si restituiscano l'antiche bellezze, la mondizia del cuore, la rettitudine dello spirito, la fortezza dell'animo e la sapienza dell'intelletto, e per ciò comincia: «Cor mundum crea in me Deus etc.».<sup>9</sup>

Si diceva che il cuore musicale (e non solo) della processione era il canto del *Miserere* in Duomo. La sua importanza emerge dal modo in cui veniva eseguito, sfruttando nel modo più efficace possibile le potenzialità offerte dai quattro/cinque cori coinvolti. I versetti del salmo venivano cantati alternativamente dai gruppi corali disposti in vari punti della chiesa: un'esecuzione che doveva essere particolarmente suggestiva. Naturalmente questa spettacolarizzazione sonora non era fine a se stessa: l'alternanza regolare dei cori era infatti variata o interrotta nei versetti sui quali si voleva maggiormente catalizzare l'attenzione dei fedeli. Così, nel percorso B, il versetto *Tibi soli peccavi* veniva intonato per quattro volte di fila dai quattro cori in successione, mentre l'ultimo versetto era intonato da tutti e quattro i cori contemporaneamente. Nel percorso D abbiamo invece un innalzamento della sonorità con tutti e cinque i cori che cantavano assieme i versetti *Tibi soli*, *Cor mundum* e *Tunc acceptabis*.

8 PELLEGRINI 1579, p. 2.

9 MAZARINI 1602, pp. 165-166.

SALMO 50	PERCORSO B	PERCORSO D
<i>Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.</i>	Iulio Cesare	Orazio
<i>Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.</i>	Orfeo	Alessandro
<i>Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.</i>	Giovanni Maria	Orfeo
<i>Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.</i>	Filiberto [e Orazio]	Giovanni Maria
<i>Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut iustificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.</i>	ripetuto quattro volte	cantato da tutti i cori contemporaneamente
<i>Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.</i>	Iulio Cesare	Orazio
<i>Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.</i>	Orfeo	Alessandro
<i>Asperges me byssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.</i>	Giovanni Maria	Orfeo
<i>Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exsultabunt ossa humiliata.</i>	Filiberto [e Orazio]	Giovanni Maria
<i>Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.</i>	Iulio Cesare	Ercole
<i>Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.</i>	Orfeo	cantato da tutti i cori contemporaneamente
<i>Ne projicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.</i>	Giovanni Maria	Orazio
<i>Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.</i>	Filiberto [e Orazio]	Alessandro
<i>Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.</i>	Iulio Cesare	Orfeo
<i>Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutaris meae: et exsultabit lingua mea iustitiam tuam.</i>	Orfeo	Giovanni Maria

<i>Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.</i>	Giovanni Maria	Ercole
<i>Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.</i>	Filiberto [e Orazio]	Orazio
<i>Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicias.</i>	Iulio Cesare	Alessandro
<i>Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Jerusalem.</i>	Orfeo	Orfeo
<i>Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes, et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.</i>	cantato da tutti i cori contemporaneamente	cantato da tutti i cori contemporaneamente

La musica, insomma, attraverso la spazializzazione sonora e, soprattutto, attraverso un puntuale innalzamento della sonorità, sottolineava gli snodi cruciali del testo, che doveva in questo modo imprimersi con maggior forza nei fedeli in ascolto, operando quella commozione finalizzata alla conversione di cui parla Federico Pellegrini nel passo citato sopra, e che era il fine ultimo dell'intera processione.

## 2. Scene multiple musicali

Nell'illustrare i misteri avevo definito la processione come una sacra rappresentazione itinerante; proseguendo con questo paragone, le musiche che accompagnavano questa rappresentazione possono essere viste come delle musiche di scena, molto *sui generis*. Come ho accennato sopra, tra i testi e le musiche superstiti è possibile individuarne due (*In monte Oliveti*, testo e musica; *Ecce homo*, solo testo), che per tematiche e caratteristiche con molta probabilità erano destinate ad accompagnare due dei misteri più importanti (Nostro Signore all'orto ed *Ecce homo*). Dall'analisi di questi due brani emergono in maniera chiara alcune delle modalità con cui la musica contribuiva all'incremento devozionale e alla costruzione drammatica della processione.

Vediamo, innanzitutto, i tratti comuni ai due testi: 1) entrambi sono stati creati come dei *collages*, assemblando frammenti testuali di origine diversa – il testo di *In monte Oliveti* è formato da frasi tratte dai Vangeli sinottici e da alcuni responsori del Giovedì santo, mentre per la costruzione del testo di *Ecce homo*, oltre ai riferimenti evangelici, sono state utilizzate anche citazioni dell'Antico Testamento e interventi originali; 2) entrambi i testi tendono verso una dimensione drammatica, il cui dato più evidente è la suddivisione del testo in tante brevi sezioni

affidate alternativamente a due cori; 3) infine, entrambi i testi non sono solamente la riproposizione variata degli episodi evangelici, ma sono già un'interpretazione degli stessi, quasi una loro parafrasi meditata.

*Ecce homo* Il testo dell'*Ecce homo* rievoca l'episodio in cui Pilato presenta Gesù ai sommi sacerdoti dopo che è stato flagellato e incoronato di spine, e i sommi sacerdoti ne chiedono a gran voce la morte. Abbiamo dunque due antagonisti (Pilato e i sommi sacerdoti, qui genericamente indicati come i Giudei) la cui voce è affidata ai due cori.

Come si può vedere dalla tabella, il testo è notevolmente amplificato rispetto al racconto del Vangelo di Giovanni, situandosi a metà strada tra un dialogo vero e proprio e una meditazione che sfrutta la forma dialogica per essere maggiormente incisiva. La natura del dialogo, infatti, ricorda molto da vicino l'elaborazione in forma di meditazione/riflessione del passo dell'*Ecce homo*, di cui ho riportato alcuni esempi nel capitolo precedente. Come nei libri di meditazione o nei ragionamenti, anche qui la lapidaria affermazione di Pilato è ripetuta più volte, all'inizio di frase, e poi amplificata da varie osservazioni e riflessioni su Cristo.

Il manoscritto di questo brano contiene alcune parti cassate, a testimonianza di un lavoro drammaturgico sul testo, elementare ma non per questo meno interessante. Le parti eliminate («Et vos clamastis dicens»; «et vos clamastis»; «responderunt Pontifices»)<sup>10</sup> appartenevano tutte al primo coro (cioè al personaggio di Pilato) e davano al dialogo una forma innaturale (un personaggio che funge anche da narratore introducendo le frasi dell'altro interlocutore, ma che in questo continua ad usare la seconda persona, *vos*). Ecco allora che, per favorire una resa maggiormente drammatica dell'evento, questi interventi sono stati eliminati, consentendo in tal modo di sfruttare appieno i due cori come veri e propri personaggi.

Tutto il dramma che si consuma in questo dialogo consiste nel vivo contrasto tra la presentazione di Cristo come Salvatore, come il Messia promesso che il popolo di Israele attende da sempre, e la cecità di quest'ultimo che non lo riconosce come tale, ma anzi lo condanna a morte. Il dialogo-meditazione è suddivisibile in due parti. La prima parte comprende le prime sei frasi, caratterizzate dall'*incipit* sempre uguale degli interventi di Pilato («*Ecce homo*»); in questa sezione l'assemblaggio di riferimenti è piuttosto elaborato. Nel primo intervento si sottolinea come il disegno di salvezza per mezzo di Cristo fosse stato già deciso «ab origine mundi»; la risposta dei Giudei assembla un significativo passo del libro della Sapienza – a parlare sono gli empi che si scagliano contro il giusto<sup>11</sup> – con una frase amaramente derisoria pronunciata da soldati e popolo mentre Cristo è in croce.

10. Ma anche «et dixistis», seguendo questa logica, dovrebbe essere cassato.

11. Cfr. Sap 2, in particolare i versetti 12-20.

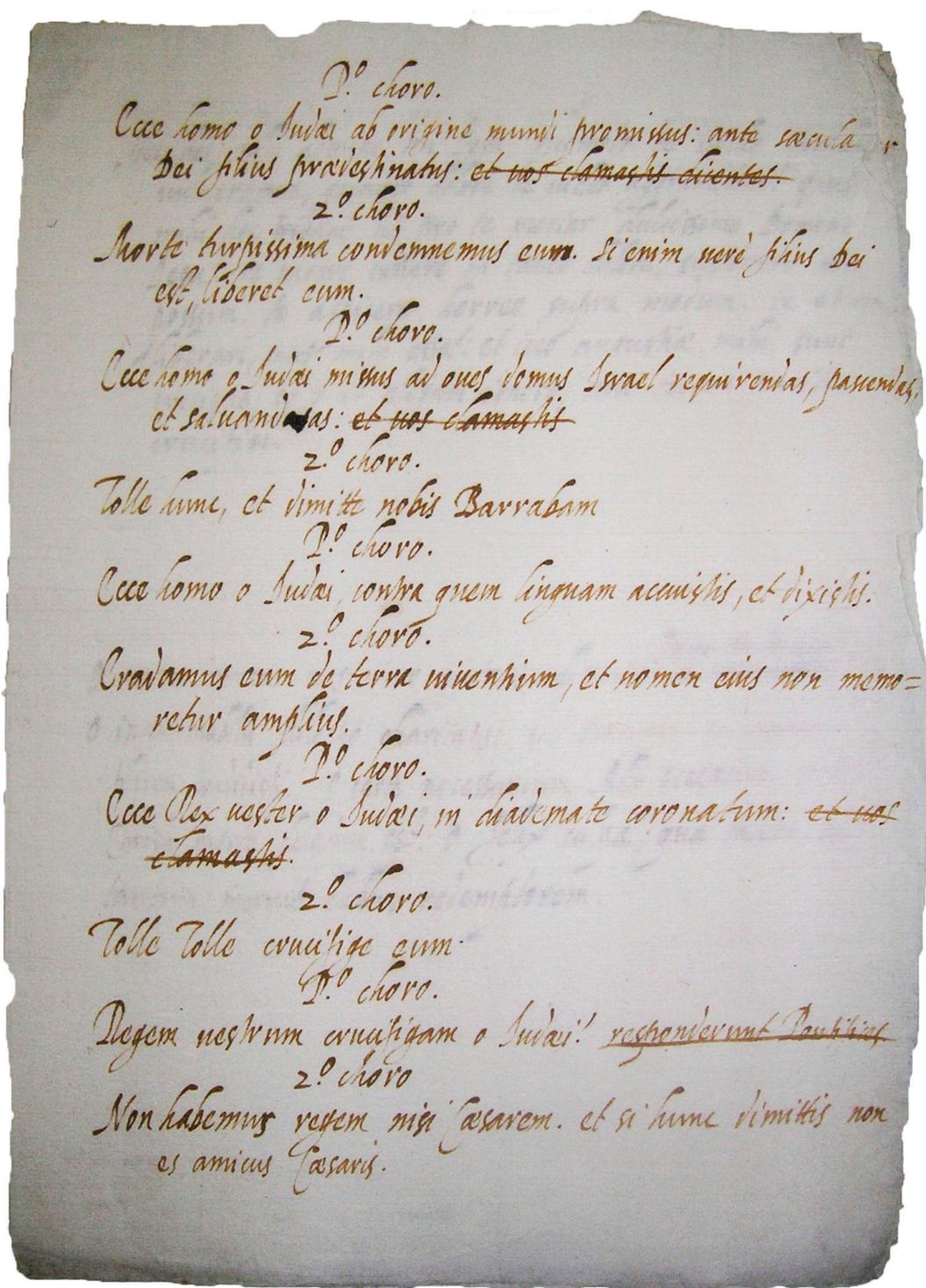
## ECCE HOMO

PIL.	<i>Ecce homo o Iudaei ab origine mundi promissus: ante saecula Dei filius praedestinatus.</i>	
IUD.	<i>Morte turpissima condemnemus eum.</i>	«Morte turpissima condemnemus eum; erit enim ei respectus ex sermonibus illius» (Sap 2,20).
	<i>Si enim vere filius Dei est, liberet eum.</i>	«Alios salvos fecit, seipsum non potest salvum facere: si rex Israel est, descendat nunc de cruce, et credimus ei: confidit in Deo: liberet nunc, si vult eum: dixit enim: Quia Filius Dei sum» (Mt 27,42-43).
PIL.	<i>Ecce homo o Iudaei missus ad oves domus Israel requirendas, pascendas, et salvandas</i>	«Non sum missus nisi ad oves, quae perierunt domus Israel» (Mt 15,24).
IUD.	<i>Tolle hunc, et dimitte nobis Barrabam.</i>	«Exclamavit autem simul universa turba, dicens: "Tolle hunc, et dimitte nobis Barabbam"» (Lc 23,18).
PIL.	<i>Ecce homo, o Iudaei, contra quem linguam accuistis.</i>	
IUD.	<i>Eradamus eum de terra viventium, et nomen eius non memoretur amplius.</i>	Et ego quasi agnus mansuetus, qui portatur ad victimam: et non cognovi quia cogitaverunt super me consilia, dicentes: Mittamus lignum in panem eius, et eradamus eum de terra viventium, et nomen eius non memoretur amplius. (Ger 11,19)
PIL.	<i>Ecce Rex noster o Iudaei, in diademate coronatur.</i>	«Erat autem parasceve Paschae, hora quasi sexta, et dicit Iudaeis: "Ecce rex vester". Illi autem clamabant: "Tolle, tolle, crucifige eum". Dicit eis Pilatus: "Regem vestrum crucifigam?". Responderunt pontifices: "Non habemus regem, nisi Caesarem"» (Gv 19,14-15).
IUD.	<i>Tolle tolle crucifige eum.</i>	
PIL.	<i>Regem vestrum crucifigam o Iudaei?</i>	
IUD.	<i>Non habemus regem nisi Caesarem, et si hunc dimittis non es amicus Caesaris.</i>	«Et exinde quaerebat Pilatus dimittere eum. Iudaei autem clamabant dicentes: "Si hunc dimittis, non es amicus Caesaris. Omnis enim qui se regem facit, contradicit Caesari"» (Gv 19,12).

Nel secondo intervento, riprendendo alcune parole di Cristo stesso, si sottolinea l'intervento salvifico di Cristo nei confronti del popolo di Israele; la risposta che viene messa in bocca ai Giudei è la richiesta di liberazione di Barabba. Nel terzo intervento Pilato non fa che sottolineare la cattiveria dei Giudei, che rispondono con un passo del profeta Geremia, utilizzato anche nel vii responsorio del giovedì santo. La seconda parte, comprendente le ultime quattro frasi, di fatto si riduce alla riproposizione di alcuni versetti del Vangelo di Giovanni, eliminate

le parti narrative di raccordo tra i vari interventi dei personaggi; Pilato sottolinea la regalità di Cristo, quella regalità messa in ridicolo ma comunque reale e negata con forza dai Giudei.

Purtroppo, come detto, manca la musica, che avrebbe consentito di farsi un'idea più completa del brano.



Il testo manoscritto dell'Ecce homo.

*In monte Oliveti* È possibile invece gettare uno sguardo decisamente più approfondito su *In monte Oliveti*, di cui sopravvive la musica. Se si guardano con attenzione le relazioni di questo testo con i racconti evangelici e i responsori da cui è stato tratto, si potrà notare come l'operazione di assemblaggio sia più articolata rispetto a quella dell'*Ecce homo*.

L'episodio di Cristo nel Getsemani viene riorganizzato miscelando alcune parti dei tre Vangeli sinottici e di alcuni dei responsori del giovedì santo, eliminando, fin dove è possibile, la narrazione indiretta e facendo parlare il più possibile Cristo in prima persona. In questo modo – ed è questo l'aspetto di maggior interesse – il risultato finale appare più simile alla rappresentazione iconografica della scena del Getsemani, (qui riassunti in un bel quadro del milanese Giovanni Paolo Lomazzo),<sup>12</sup> che all'ordine del racconto evangelico stesso.

L'elemento principale della scena, nel testo come nell'iconografia, è la preghiera di Cristo (raffigurato con l'Angelo sopra di lui che gli porge il calice); nel testo della composizione questa preghiera viene addirittura ripetuta per intero tre volte (nn. 2, 9, 11), fatto che non capita neanche nei tre Vangeli sinottici; l'Angelo compare al n. 10, tra la seconda e la terza ripetizione della preghiera, praticamente al centro del testo. La



GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Orazione nell'orto* (1572),

preghiera e l'angoscia di Cristo sono naturalmente in contrapposizione con il secondo elemento della scena, i discepoli che si addormentano ripetutamente nonostante il continuo richiamo di Cristo (la parola *vigilate-vigilare* ripetuta tre volte); l'iconografia li rappresenta solitamente o più piccoli o più in basso rispetto a Cristo. Il terzo elemento che caratterizza la scena è l'incombere, in lontananza, di Giuda con le guardie; questo aspetto è maggiormente in evidenza nel testo della processione che nelle immagini, dove la turba che si avvicina è quasi sempre in lontananza; nel testo, invece, noi vediamo immediatamente la folla che arriva a circondare Cristo (nn. 4-5).<sup>13</sup>

12. Ma cfr. anche gli esempi proposti nel cap. 3.

13. Si tratta di una differenza significativa anche rispetto all'ordine della narrazione evangelica.

## IN MONTE OLIVETI

	[1] <i>In monte oliveti oravit Iesus ad patrem et dixit:</i>	
A	[2] «Pater si fieri potest, transeat a me calix iste.	A
	[3] <i>Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum.</i>	
	[4] <i>Nunc videbitis turbam, quae circumdabit me.</i>	
B	[5] <i>Ecce appropinquat hora, et filius hominis tradetur in manus peccatorum.</i>	
	[6] <i>Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis.</i>	
	[7] <i>Simon, dormis? non potuisti una hora vigilare mecum?</i>	
C	[8] <i>Vigilate et orate, ut non intretis in tentationem. Spiritus quidam promptus est, caro autem infirma.</i>	
	[9] <i>Pater, si vis transfer calicem hunc a me. verumtamen non mea voluntas sed tua fiat».</i>	
D	[10] <i>Apparuit autem illi Angelus de coelo confortans eum, et factus in agonia prolixius orabat:</i>	
	[11] «Pater mi, si non potest hic calix transire nisi bibam illum: fiat voluntas tua.	
E	[12] <i>Dormite iam, et requiescite. surgite eamus: ecce appropinquavit qui me tradet».</i>	
F	[13] <i>Accedens Iudas ad Iesum dixit: «Ave rabbi».</i>	
G	[14] <i>Dixit illi Iesus: «Amice, ad quid venisti».</i>	
H	[15] <i>Iudas mercator pessimus denariorum numero Christum Iudaeis tradidit.</i>	
I	[16] <i>Vae homini illi per quem filius hominis tradetur. Bonum erat ei, si non esset natus homo ille.</i>	
	FERIA V IN COENA DOMINI, RESPONSORIUM I	
	In monte oliveti oravit ad patrem: «Pater si fieri potest, transeat a me calix iste.	
	Spiritus quidam promptus est, caro autem infirma. V. Vigilate et orate, ut non intretis in tentationem.	
	FERIA V IN COENA DOMINI, RESPONSORIUM II	
	Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum. Nunc videbitis turbam, quae circumdabit me. Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis. V. Ecce appropinquat hora, et filius hominis tradetur in manus peccatorum.	B
	FERIA V IN COENA DOMINI, RESPONSORIUM V	
	Iudas mercator pessimus osculo petiit	
	Dominum: ille ut agnus innocens non negavit Judae osculum.	H
	Denariorum numero Christum Iudaeis tradidit.	
	V. Melius illi erat, si natus non fuisset.	
	LUCA [DAL CAP. 22]	
	<sup>41</sup> Et ipse avulsus est ab eis quantum iactus est lapidis, et positus genibus orabat, <sup>42</sup> dicens:	
	«Pater, si vis, transfer calicem istum a me; verumtamen non mea voluntas, sed tua fiat».	
	<sup>43</sup> Apparuit autem illi angelus de caelo, confortans eum. Et factus in agonia, prolixius orabat.	D
	<sup>44</sup> Et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram. <sup>45</sup> Et cum surrexisset ab oratione et venisset ad discipulos suos, invenit eos dormientes prae tristitia. <sup>46</sup> Et ait illis: «Quid dormitis? surgite, orate, ne intretis in tentationem». <sup>47</sup> Adhuc eo loquente, ecce turba, et qui vocabatur Iudas, unus de duodecim, antecedebat eos, et appropinquavit Iesu ut oscularetur eum. <sup>48</sup> Iesus autem dixit illi: «Iuda, osculo Filium hominis tradis?».	

## MATTEO [DAL CAP. 26]

<sup>21</sup>Et edentibus illis, dixit: «Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est». <sup>22</sup>Et contristati valde, coeperunt singuli dicere: «Numquid ego sum Domine?». <sup>23</sup>At ipse respondens, ait: «Qui intingit mecum manum in paropside, hic me tradet. <sup>24</sup>Filius quidem hominis vadit, sicut scriptum est de illo:

vae autem homini illi, per quem Filius hominis tradetur! bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille». I

[...] <sup>30</sup>Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti. [...] <sup>37</sup>Et assumpto Petro, et duobus filiis Zebedaei, coepit contristari et moestus esse. <sup>38</sup>Tunc ait illis: «Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum». <sup>39</sup>Et progressus pusillum, procidit in faciem suam, orans, et dicens: «Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste; verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu».

<sup>40</sup>Et venit ad discipulos suos, et invenit eos dormientes, et dicit Petro: «Sic non potuistis una hora vigilare mecum? <sup>41</sup>Vigilate, et orate ut non intretis in tentationem. Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma». E

<sup>42</sup>Iterum secundo abiit, et oravit, dicens: «Pater mi, si non potest hic calix transire nisi bibam illum, fiat voluntas tua».

<sup>43</sup>Et venit iterum, et invenit eos dormientes: erant enim oculi eorum gravati. <sup>44</sup>Et relictis illis, iterum abiit, et oravit tertio, eundem sermonem dicens. <sup>45</sup>Tunc venit ad discipulos suos, et dicit illis:

«Dormite iam, et requiescite: ecce appropinquavit hora, et Filius hominis tradetur in manus peccatorum.

<sup>46</sup>Surgite, eamus: ecce appropinquavit qui me tradet». F

<sup>47</sup>Adhuc eo loquente, ecce Iudas, unus de duodecim, venit, et cum eo turba multa cum gladiis et fustibus, missi a principibus sacerdotum, et senioribus populi. <sup>48</sup>Qui autem tradidit eum, dedit illis signum, dicens: «Quemcumque osculatus fuero, ipse est, tenete eum».

<sup>49</sup>Et confestim accedens ad Iesum, dixit: «Ave Rabbi». Et osculatus est eum. <sup>50</sup>Dixitque illi Iesus: «Amice, ad quid venisti?». Tunc accesserunt, et manus iniecerunt in Iesum, et tenuerunt eum. G

## MARCO [DAL CAP. 14]

<sup>18</sup>Et discumbentibus eis, et manducantibus, ait Iesus: Amen dico vobis, quia unus ex vobis tradet me, qui manducat mecum. <sup>19</sup>At illi coeperunt contristari, et dicere ei singulatim: Numquid ego? <sup>20</sup>Qui ait illis: Unus ex duodecim, qui intingit mecum manum in catino. <sup>21</sup>Et Filius quidem hominis vadit sicut scriptum est de eo:

vae autem homini illi per quem Filius hominis tradetur! bonum erat ei, si non esset natus homo ille. I

<sup>26</sup>Et hymno dicto exierunt in montem Olivarum. [...] <sup>33</sup>Et assumit Petrum, et Iacobum, et Ioannem secum: et coepit pavere et taedere. <sup>34</sup>Et ait illis: Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate. <sup>35</sup>Et cum processisset paululum, procidit super terram, et orabat ut, si fieri posset, transiret ab eo hora. <sup>36</sup>Et dixit: Abba pater, omnia tibi possibilis sunt: transfer calicem hunc a me: sed non quod ego volo, sed quod tu. <sup>37</sup>Et venit, et invenit eos dormientes. Et ait Petro:

Simon, dormis? non potuisti una hora vigilare? <sup>38</sup>vigilate et orate, ut non intretis in tentationem. Spiritus quidem promptus est, caro vero infirma. C

<sup>39</sup>Et iterum abiens oravit, eundem sermonem dicens. <sup>40</sup>Et reversus, denuo invenit eos dormientes (erant enim oculi eorum gravati), et ignorabant quid responderent ei. <sup>41</sup>Et venit tertio, et ait illis: Dormite iam, et requiescite. Sufficit: venit hora: ecce Filius hominis tradetur in manus peccatorum. <sup>42</sup>Surgite, eamus: ecce qui me tradet, prope est. <sup>43</sup>Et, adhuc eo loquente, venit Iudas Iscariotes unus de duodecim, et cum eo turba multa cum gladiis et lignis, a summis sacerdotibus, et scribis, et senioribus. <sup>44</sup>Dederat autem traditor eius signum eis, dicens: Quemcumque osculatus fuero, ipse est, tenete eum, et ducite caute. <sup>45</sup>Et cum venisset, statim accedens ad eum, ait: Ave Rabbi: et osculatus est eum. <sup>46</sup>At illi manus iniecerunt in eum, et tenuerunt eum.

Il testo si può suddividere in due parti principali. La prima parte (1-12) è a sua volta suddivisibile in due: le frasi 1-6 (tratte dai responsori) sono come una sintesi di tutti gli elementi della scena; nelle frasi 7-12 invece l'attenzione si focalizza sul contrasto tra il sonno degli apostoli e la sofferita preghiera di Cristo; la seconda parte (13-16) vede l'ingresso di Giuda, introdotto da quel «ecce appropinquat qui me tradet» che crea un raccordo diretto con la prima parte del mottetto («ecce appropinquat hora»): il momento del tradimento e della cattura prefigurato all'inizio qui si concretizza. Il momento drammatico e decisivo del tradimento di Giuda è sintetizzato dalle due lapidarie frasi dei protagonisti, alle quali segue una breve riflessione su Giuda stesso (si fa esplicita la meditazione). Il testo per la processione, dunque, è concepito allo stesso tempo come racconto, rappresentazione degli avvenimenti, e come guida per la meditazione.

L'intonazione musicale del testo è estremamente semplice, basata su di una scrittura principalmente omoritmica e sillabica, evitando ripetizioni di parole o di frasi. Si ottiene così una lettura intonata, una *lectio* musicale post-tridentina, il cui intento principale è quello di far percepire il testo nel modo più chiaro possibile. Ma, come scrive Nicola Vicentino, «la musica fatta sopra parole non è fatta per altro se non per esprimere il concetto e le passioni e gli effetti di quelle con l'armonia»;<sup>14</sup> così anche la musica che riveste questo testo non si limita semplicemente a pronunciarlo: le parole, le immagini, i concetti più importanti, infatti, vengono messi in evidenza con vari espedienti retorici, perché la mente ci si soffermi più lungamente, perché l'affetto vi aderisca più intensamente.

In un contesto musicale sostanzialmente sillabico, il modo più semplice per mettere in rilievo una parola è quello di darle più spazio assegnandole più note rispetto alle altre parole, o con *ligature* o con melismi più o meno estesi.

La *ligatura* è uno dei modi più semplici e discreti di soffermarsi su di una parola, dilatando la sillaba accentata con dei valori più lunghi. Nella maggior parte dei casi la *ligatura* utilizzata in *In monte Oliveti* è quella *cum opposita proprietate* (due semibrevis), ma ci sono anche due casi *cum proprietate et sine perfetione* (due brevis). Solitamente le *ligature* compaiono in una sola voce per volta; solo in tre casi su due voci contemporaneamente, e una sola volta su tutte e quattro le voci. Quest'ultimo è un caso particolarmente interessante, che ben evidenzia l'uso espressivo della *ligatura* come dilatazione della pronuncia del testo. Ecco le *ligature* presenti nel brano:

14 VICENTINO 1555, c. 86r.

SEZIONE MUSICALE	PAROLE	C	A	T	B
[1] <i>In monte Oliveti</i>	«monte»			X	
	«Oliveti»			X*	
	«dixit»	X	X	X	X
[3] <i>Tristis</i>	«tristis»		X*	X*	
	«mecum»		X*		
[4] <i>Nunc videbitis</i>	«circumdabit»	X			X
[5] <i>Ecce appropinquat</i>	«peccatorum»			X*	
[6] <i>Vos fugam</i>	«immolari»		X	X	
	«vobis»			X	
[7] <i>Simon, dormis?</i>	«dormis»		X*		
[8] <i>Vigilate et orate</i>	«autem»			X	
[10] <i>Apparuit</i>	«orabat»	X			
[12] <i>Dormite</i>	«tradet»			X*	
[13] <i>Accedens</i>	«Iudas»		X		
	«Ave»			X*	
[15] <i>Iudas mercator</i>	«pessimus»		X*	X*	

Tutta la prima sezione è costruita su valori molto lunghi (a partire dall'*incipit* «in monte» con le brevi), all'insegna della solennità e della *gravitas*: si sottolinea così che ciò che sta per essere cantato è qualcosa di solenne e drammatico allo stesso tempo. Il luogo («In monte Oliveti») e l'azione di Cristo («oravit ad Patrem») sono scanditi il più possibile; le *ligature* finali su «dixit» non sono che il culmine di questo incedere solenne, preludio che prepara alle parole di Cristo stesso (ES. I).

et dixit:  
et dixit:  
et dixit:  
et dixit:

Es. I: *In Monte Oliveti*, miss. I I-I 3.

In metà dei casi (segnati con un asterisco) la *ligatura* si accompagna ad altri espedienti utilizzati per enfatizzare quella parola. A volte, per esempio, la *ligatura* si trova all'interno di un melisma più ampio; oppure la stessa parola ha in una voce la *ligatura* e nelle altre un melisma (per esempio la parola «vobis» in *Vós fugam capietis*, miss. 12-14) Ma la *ligatura* può anche accompagnarsi a una dissonanza (ES. 2) o a una cadenza frigia (ES. 3):

Es. 2: *Tristis est anima mea*, miss. 1-2.

Es. 3: *Tristis est anima mea*, miss. 13-15.



*Tristis est anima mea*, «mecum», Altus.

In quest'ultimo caso si può vedere come la *ligatura* sia legata ad un *minor color*.<sup>15</sup> Abbiamo dunque una triplice sottolineatura di un vocabolo particolarmente significativo del testo.

I melismi tendenzialmente sono di poche note. La maggior parte è costituito da movimenti melodici essenziali, quasi standardizzati, solitamente in fase cadenzale (ma spesso le

Es. 4: *Vae homini*, miss. 12-15.

parole più importanti del testo si trovano proprio alla fine delle varie sezioni in cui è segmentato il brano, come nell'ES. 3 sopra illustrato o di «Rabbi», ES. 11, o ancora di «homo ille», ES. 4).

15. La stessa cosa succede sulla parola «pessimus» in *Iudas meccrator*, b. 3.

L'essenzialità dei melismi non ne diminuisce l'importanza, in quanto, nell'omogeneità dell'andamento melodico, basta un lieve innalzamento o abbassamento della curva melodica per rimarcare una parola, come nel caso dell'apparizione dell'Angelo «de caelo», raffigurata musicalmente da un'improvvisa ascensione della linea melodica (ES. 5). Sempre nella stessa sezione musicale le parole «in agonia» sono musicate con un piccolo *climax* ascendente (ES. 6). Al contrario, le parole «usque ad mortem» sono caratterizzate da un movimento discendente di tutte le voci, che poi si innalzano nella seconda parte della frase su «sustinete» (ES. 7).

5  
C An-ge-lus de cae - - - lo con - for - tans e - um,  
A An-ge-lus de cae - - - lo con - for - tans e - um,  
T An-ge-lus de cae - - - lo con - for - tans e - um,  
B An-ge-lus de cae - - - lo con - for - tans e - um,

Es. 5: *Apparuit*, miss. 5-9.

11  
C tus in a - go - ni - a pro - li - xi - us  
A tus in a - go - ni - a pro - li - xi - us o -  
T tus in a - go - ni - a pro - li - xi - us  
B tus in a - go - ni - a pro - li - xi - us

Es. 6: *Apparuit*, miss. 11-15.

6  
C us - quem ad mor - - - tem: sus - ti - ne - te  
A us - - - quem ad mor - tem: sus - ti - ne - te  
T us - quem ad mor - tem: sus - ti - ne - te  
B us - quem ad mor - tem: sus - ti - ne - te

Es. 7: *Tristis est anima*, miss. 6-10.

Dal punto di vista armonico non ci sono soluzioni particolarmente eclatanti, anche se, anche qui, su di una superficie armonica molto semplice, i dettagli fanno la differenza.

Un caso interessante è costituito dall'uso in alcuni punti di un accordo ribattuto per 3-4 volte di seguito. La mia ipotesi è che questi accordi ribattuti siano usati soprattutto dove il testo ruota attorno all'idea di preghiera. La prima volta che compare una sequenza significativa di questo genere è sulle parole «oravit Iesus» (*In monte oliveti*, miss. 6-8); il ribattere dell'accordo si ripresenta poi due volte nella seconda sezione (*Pater si fieri*), durante la preghiera di Cristo (miss. 2-3; 5-6); e, ancora nella preghiera di Cristo sia in *Pater, si vis* (miss. 7-9) che in *Apparuit* («prolixius», miss. 14-15). Ma c'è un altro episodio che mi porta ad affermare che questo tipo di ripetizione sia legata alla preghiera: l'intonazione della parola «tentationem» (Es. 8):

Es. 8: *Vigilate et orate*, miss. 7-9.

Il procedimento è lo stesso di prima, ma con una significativa eccezione: dopo quattro accordi identici, sul quinto si inserisce una dissonanza – il Do del cantus (poi mitigato dal La dell'Altus che porta ad una semplice cadenza tonalmente definibile come  $V_{46}-I$  con ritardo della quarta). Il punto è che quel Do arriva inatteso e spezza una regolarità; il significato mi sembra chiaro: i discepoli non sono stati in grado di pregare come Cristo (accordi che si ripetono regolari, identici, costanti), ma sono caduti *in tentationem* (dissonanza).

Le cadenze conclusive delle varie parti in cui è diviso il brano sono così distribuite: otto cadenze perfette,<sup>16</sup> tre cadenze imperfette e cinque cadenze frigie. Le cadenze frigie (che in totale sono otto, considerando anche le cadenze intermedie) sono le più interessanti, perché utilizzate con molta coerenza espressiva, per sottolineare i momenti umanamente più drammatici dei fatti del Getsemani.

Due cadenze frigie sottolineano l'insistente invito di Cristo agli Apostoli a pregare con lui: la parola «mecum», di cui abbiamo già visto l'intensità della sottolineatura, alla quale si deve aggiungere la parola «orate» (*Vigilate et orate*). Un'altra cadenza frigia sottolinea invece l'amarezza di Cristo di fronte a Pietro che dorme (Es. 9):

16. Di cui una senza la terza, sulla parola «infirmam» (*Vigilate et orate*, b. 17).

Cantus  
Si - mon dor - - - mis? non

Altus  
Si - mon dor - - - mis? non

Tenor  
Si - mon — dor - mis? non

Bassus  
Si - mon dor - - - mis? non

Es. 9: *Simon, dormis?*, miss. 1-3.

Una cadenza frigida sottolinea l'adesione di Gesù alla volontà del Padre («fiat», *Pater, si vis*, miss. 12-13), mentre per ben quattro volte la stessa cadenza è utilizzata in riferimento alla cattura di Cristo, e in particolare al tradimento di Giuda. Due, molto vicine tra di loro, le troviamo nella frase «tradetur in manus peccatorum» (ES. 10).

C  
- mi-nis tra-de - - - tur in ma-nus pec - ca-to - rum.

A  
- mi-nis tra-de - - - tur in ma-nus pec - ca-to - - - rum.

T  
- mi-nis tra-de - - - tur in ma-nus pec - ca-to - rum.

B  
- mi-nis tra-de - - - tur in ma-nus pec - ca-to - rum.

Es. 10: *Ecce appropinquat*, miss. 8-14.

Un'altra ancora la troviamo sulla parola «tradet» (*Dormite iam*, miss. 11-12), mentre l'ultima e più drammatica la sentiamo proprio sulla bocca di Giuda che saluta il suo maestro («Rabbi»), intensificata dalle dissonanze provocate dai ritardi (ES. 11).

C  
A - - - ve, Rab - - - bi.

A  
A - - - ve, Rab - - - bi.

T  
A - - - - - - - - ve, Rab - - - bi.

B  
A - - - ve, — Rab - - - bi.

Es. 11: *Accedens*, miss. 6-10.

Un altro aspetto interessante da sottolineare è l'uso delle pause in tutte le voci contemporaneamente come segni forti di interpunzione e di isolamento (quasi a mo' di cornice) di alcune piccole porzioni di testo. Come scrive Gallus Dresslrrer: «non raro omnes voces silent propter emphasin et vocabulorum significationem».<sup>17</sup>

Si veda l'*incipit* della quinta sezione (*Ecce appropinquat*), un gesto musicale che ben mette in risalto l'avverbio «ecce» (Es. 12).<sup>18</sup>

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 7/8 time and features a prominent pause on the word 'ce' in the first measure of each line. The lyrics are 'Ec - - - ce ap - pro - pin-quat ho -'.

Es. 12: *Ecce appropinquat*, miss. 8-14.

Un *incipit* simile si ritrova in altri tre punti: nella domanda di Cristo a Pietro («Simon, dormis?») la pausa isola la domanda dolorosa di Cristo, già sottolineata dalla cadenza frigida e dall'indugiare delle voci sulla parola «dormis»; all'apertura della sezione *Pater mi* (mis. 4), la pausa invece isola l'invocazione di Cristo al Padre, mentre nella sezione *Dixit illi Iesus* la pausa è posta prima della risposta di Cristo a Giuda.

Ma l'uso delle pause generali non si limita agli *incipit*. Due pause generali isolano la frase «Spiritus quidam promptus est» (*Vigilate et orate*, miss. 10-13); anche le parole «denariorum numero» sono incastonate da due pause (*Iudas mercator*, miss. 5-8), mentre in altri due casi le pause servono a separare dal resto l'adesione di Cristo alla volontà del Padre: «fiat voluntas tua» (*Pater mi*, miss. 10-12) e «verumtamen non mea voluntas, sed tua» (*Pater, si vis*, miss. 7-13). Una grande pausa separa in due la sezione *Apparuit* («et factus in agonia», mis. 10) e *Vae homini ille* («Bonum erat ei», mis. 8).

17. GALLUS DRESSLER, *Præcepta musicae poeticae*, cap. X, *De pausis*.

18. Lo stesso gesto musicale, «ecce appropinquat» (nella sezione *Dormite iam*, bb. 8-12), è a sua volta introdotto da una grande pausa.

Tutte le sedici sezioni di questa composizione hanno un andamento sostanzialmente omoritmico. Abbiamo un accenno di imitazione in alcuni punti, sempre per ragioni espressive. Un caso elementare si riscontra alla parola «surgite», dove troviamo una breve scala ascendente in tutte le voci, che si imitano in modo molto semplice per due misure (*Dormite*, miss. 4-7). Un vero e proprio *incipit* fugato è quello sulle parole «Vos fugam capietis», un testo che ‘naturalmente’ richiede al compositore lo stile imitativo (Es. 13).

The image shows a musical score for four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in 2/4 time and features a fugato texture with overlapping vocal lines. The lyrics are: 'Vos fu - - - gam ca - pi - e - - tis, vos fu - gam ca - pi - e - - tis, et ca - - - pi - e - - tis, vos fu - gam ca - pi - e - - tis, et fu - gam ca - pi - e - - tis, et'. The score is divided into two systems, with the first system showing the initial entries and the second system showing the continuation of the fugato texture.

Es. 13: *Vos fugam capietis*, miss. 1-7.

Vorrei concludere questa rassegna di esempi descrivendo il modo in cui viene resa musicalmente l'immagine della «turba» che circonda Cristo. Nell'intonare la frase «*quae circumdabit me*» (Es. 14) il compositore imita musicalmente l'azione che il testo sta enunciando: come i soldati si stanno avvicinando e circondano Cristo, così la musica sembra incombere da ogni parte e circondare l'ascoltatore. Questo movimento è reso in vari modi: innanzitutto, la porzione di testo è ripetuta per due volte; si può notare poi un evidente cambiamento di ritmo: alle note lunghe delle prime tre battute si sostituisce un movimento cadenzato delle voci per minime, movimento che però non è totalmente regolare (l'alto infatti si mantiene su valori lunghi, mentre il soprano alla mis. 5 interrompe la regolarità delle minime con una pausa di semiminima). Oltre al ritmo bisogna poi sottolineare l'abbandono della regolarità della scrittura omoritmica

a favore di un andamento indipendente e parzialmente imitativo delle varie voci. Si noti, infine, nella prima ripetizione del testo, l'alternanza regolare di I e V grado. Tutti questi elementi contribuiscono alla creazione di una semplice ma chiara riproduzione del movimento dei passi dei soldati che circondano Cristo, movimento inesorabile ma allo stesso tempo caotico.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The text is: "bam, quæ cir-cum - da-bit me, quæ cir-cum - da - - - bit me." The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Soprano part (C) starts with a treble clef and a 4-measure rest, then begins with a quarter note G4, followed by a series of quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The Alto part (A) starts with a treble clef and a 4-measure rest, then begins with a half note G4, followed by a series of half notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The Tenor part (T) starts with a treble clef and a 4-measure rest, then begins with a quarter note G3, followed by a series of quarter notes: A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The Bass part (B) starts with a bass clef and a 4-measure rest, then begins with a quarter note G2, followed by a series of quarter notes: A2, B2, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllable placement across notes.

Es. 14: *Nunc videbitis turbam*, miss. 4-7.

Gli esempi proposti mostrano come l'intonazione di *In monte Oliveti* non sia solo una lectio più scandita e intensa del testo, ma sia già *meditatio*: il testo, insomma, oltre che essere pronunciato chiaramente, è nello stesso tempo interpretato con soluzioni musicali semplici ma chiare. La musica amplifica le parole più importanti trasformandole in 'didascalie' sonore, sulle quali il devoto ascoltatore è sollecitato a soffermarsi, didascalie che assolvono in un certo senso (anche se in modo più sottile e meno esplicito) la stessa funzione di richiamo delle lettere presenti nelle tavole del libro di Nadal che invitano a soffermarsi sui vari punti e momenti descritti, o anche delle costanti sollecitazioni – «considera, guarda, osserva, soffermati» – presenti in tutti i libri di meditazioni. Ecco allora che nella processione del Venerdì santo chi vedeva il mistero di Nostro Signore all'orto aveva davanti a sé non solo una sua rappresentazione visiva (che doveva essere stata realizzata secondo l'iconografia nota), ma anche una sua versione testuale e musicale: immagine, testo e musica interagivano perfettamente tra di loro nel far immedesimare i fedeli nel fatto che in quel mistero erano invitati a meditare.

### 3. *Improperia*

#### *Gli Improperia nella liturgia*

Il canto degli *Improperia* ha la sua collocazione naturale nella messa dei presantificati del Venerdì santo, durante il momento dell'adorazione della croce. Si tratta di un rituale tra i più antichi della tradizione cristiana (di cui parla anche la pellegrina Egeria nel suo *Itinerarium*), nel quale si immagina che Cristo dalla croce rimproveri il popolo ebraico delle sofferenze inflittele nella passione e nella crocifissione, dopo che avevano ricevuto da Dio tanti benefici. Il canto liturgico degli *Improperia* si divide in due parti. La prima parte è costituita da tre lunghi versetti (intonati dal primo coro) intercalati da una invocazione, detta *Trisagion* (secondo coro), ripetuta prima in greco e poi in latino:

1. Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi! — Quia eduxi te de terra Aegypti: parasti Crucem Salvatori tuo.
2. Quia eduxi te per desertum quadraginta annis, et manna cibavi te, et introduxi in terram satis optimam: parasti Crucem Salvatori tuo.
3. Quid ultra debui facere tibi, et non feci? Ego quidem plantavi te vineam meam speciosissimam: et tu facta es mihi nimis amara: aceto namque sitim meam potasti: et lancea perforasti latus Salvatori tuo.

Hagios o Theos. Sanctus Deus

Hagios Ischyros. Sanctus Fortis

Hagios Athanatos, eleison hymas. Sanctus Immortalis, miserere nobis.

La seconda parte è invece formata da nove versetti brevi intercalati da un ritornello, consistente nella prima parte del primo versetto lungo («Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi?»); anche in questo caso c'è l'alternanza di due cori.

1. Ego propter te flagellavi Aegyptum cum primogenitis suis: et tu me flagellatum tradidisti.
2. Ego te eduxi de Aegypto, demerso Pharaone in Mare Rubrum: et tu me tradidisti principibus sacerdotum.
3. Ego ante te aperui mare: et tu aperuisti lancea latus meum.
4. Ego ante te praeivi in columna nubis: et tu me duxisti ad praetorium Pilati.
5. Ego te pavi manna per desertum: et tu me cecidisti alapis et flagellis.
6. Ego te potavi aqua salutis de petra: et tu me potasti felle et aceto.
7. Ego propter te Chananaeorum reges percussi: et tu percussisti arundine caput meum.
8. Ego dedi tibi sceptrum regale: et tu dedisti capiti meo spineam coronam.
9. Ego te exaltavi magna virtute: et tu me suspendisti in patibulo Crucis.

*L'uso devozionale degli Improperia* Le due serie di intonazioni polifoniche degli *Improperia* della processione milanese sono degli esempi molto interessanti dell'uso devozionale di questo importante testo liturgico, nel quale viene esposto in forma altamente drammatica il tema dell'ingratitude umana nei confronti dell'amore di Dio, che ha il suo culmine nel sacrificio di Cristo in croce.<sup>19</sup> Come si è già potuto vedere, immaginare Cristo che dalla croce rimprovera i peccatori era un espediente devozionale ampiamente diffuso, e non a caso molti di questi monologhi di Cristo attingono o si ispirano agli *Improperia*, che – parafrasati, commentati, imitati, distorti – sono quasi sempre presenti nelle meditazioni sulla passione di Cristo (in libri, omelie, laude etc.).<sup>20</sup> Ecco allora che se proviamo a rileggere un momento quanto scrive Gaspar de Loarte:

qual maggior gratia e beneficio si può pensare, che aver voluto spargere per noi il suo preziosissimo sangue ed esporsi a sì gravi ed eccessivi tormenti, e finalmente sopportare sì acerba e ignominiosa morte, per liberarci dalla eterna dannazione e meritarcì la vita di gratia che perduta avevamo? Che più oltra dovea fare per noi di quello che ha fatto? Che maggiori segni d'amore potea mostrare di quelli che mostrato? E che maggiore ingratitude nostra si può dire, che essere di tutto ciò dimenticati?

noteremo che l'espressione «Che più oltra dovea fare per noi di quello che ha fatto?» è chiaramente ricalcata su di un versetto degli *Improperia*: «Quid ultra debui facere tibi, et non feci?». Ma gli esempi che si potrebbero fare sono tanti. Ecco un passaggio tratto dalle trecentesche *Meditazioni* del domenicano Giovanni Taulero, ancora ampiamente diffuse nel Cinquecento:

Poteva allora dire dentro nel suo animo il pietosissimo Signore: «Popolo mio, che t'ho fatto? O in che cosa ti sono io stato molesto? Perché sei tu di tanto crudele animo e infuriato contra Iddio creator tuo? Perché sei tu tanto di pietra e di sasso, che il mio sangue caldo (il quale tu vedi correre per terra a guisa d'acqua, col quale si spezzano i sassi) non possa ammolire il tuo ferrigno petto, né riscaldarlo? Ecco che gli elementi insensibili e le creature non ragionevoli mostrano certi segni di tristizia, avendo compassione al suo creatore, e tu che pur sei stato da me con singulare conoscenza della divinità mia illustrato, e hai da me apparata la legge e le cerimonie spirituali, e ricevuti tanti benefizi, ti alzi contra il tuo Iddio, dimenti-

19. Cfr. *supra*, cap. 3.

20. Sulla questione cfr. anche BOSCOLO 2005. Nell'articolo l'autrice individua una prolifica tradizione laudistica che si rifà agli *Improperia* e, in gene-

rale, al tema del Cristo che rimprovera dalla croce il peccatore, mostrando anche come molte delle melodie di queste laude attingano al canto gregoriano degli *Improperia* stessi.

candoti di tutti i benefizi tuoi. Certamente che per amor tuo percossi l'Egitto con molte piaghe, e tu all'incontro m'hai con molte battiture percosso. Maravigliosamente ti trassi dell'Egitto, seccai il mar rosso sotto gli tuoi piedi, gettai per terra i tuoi nimici senza alcuna fatica tua; e tu m'hai dato a Pilato, e con grande studio hai machinato la morte mia. Io ti cibai di manna nel deserto quaranta anni, tu dall'altra parte mi hai dato a bere il fiele e l'aceto. Io ti guidai per lo deserto difendendoti il giorno dal caldo con la nuvola, e le notti ti alluminai con la colonna del fuoco, e gli tuoi vestimenti non si consumarono, e tu mi hai condotto alla morte carico con la Croce, e spogliato e proprii vestiti mi hai posto nudo in su la Croce. Io ti onorai con lo scettro regale, e tu m'hai coronato di spine e dopo molti scherni m'hai con lo scettro di canna percosso. Che cosa ti farò io, accioché finalmente la tua malizia cessi? Io t'ho dato il corpo e il sangue mio, e ho permesso che la fiorita e elegante natura mia sia quasi che consumata da te. Trentatré anni mi sono affaticato per la tua conversione, e non m'hai voluto udire. Almanco ora di grazia t'ammollisca l'acerbissima passion mia, le assai innumerabili piaghe e le ferventi lagrime mie, poi che non t'hanno potuto convertire le mie parole. Il mio caldo sangue ti riscaldi, che da tanti miracoli miei non sei stato tirato.<sup>21</sup>

Un altro esempio particolarmente efficace è il seguente passo tratto da un famoso testo trecentesco, lo *Specchio di croce* di Domenico Cavalca da Vico Pisano (anch'esso ancora molto diffuso nel Cinquecento), dove non è più una parafrasi e un'amplificazione del testo liturgico quella che viene proposta, ma una sua attualizzazione, nella quale Cristo non dialoga più con il popolo ebraico, ma direttamente con il fedele in meditazione:

21 TAULERO 1562, cc. 188v-189v.

Il gesuita Vincenzo Bruno riprenderà questo passo nelle sue *Meditazioni sopra i misteri della passione et resurrezione di Christo*: «Pensa ora come il pietosissimo Signore in mezo di tanti suoi dolori e ingiurie dovea fra se stesso dir nel cuor suo: «Popolo mio, che ho io fatto contra di te, e in che già mai ti ho contristato, perché sei di sì crudel animo verso di me tuo creatore e tuo Dio? Io per amor tuo percossi l'Egitto, seccai sotto i tuoi piedi il mar rosso e disfecì senza fatica tutti i tuoi nimici. Tu all'incontro mi hai dato nelle mani di Pilato, mi hai percosso con flagelli e con tanto studio hai procurata la mia morte. Io nel deserto ti ho cibato con manna, e tu mi hai abbeverato di fiele e di aceto. Io per quaranta anni nel deserto ti portai a guisa di madre nelle mie braccia, conser-

vando sino a' tuoi vestimenti, che non si consumassero, e tu caricandomi con una croce mi hai menato al Calvario, e spogliandomi de' miei vestimenti mi hai in quella ignudo sì crudelmente confitto. Io ti onorai con lo scettro e corona regale, e tu mi coronasti di spine, e schernendomi con uno scettro di canna percuotesti la mia testa. Popolo mio, che devo io più fare verso di te? Ecco che per trenta tre anni mi sono affaticato, gridando e facendo segni per convertirti a me, e mai non mi hai voluto ascoltare. Cessi ormai la tua malizia e si spezzi la durezza del tuo petto, e quello che le mie parole e tanti miracoli non han potuto ottenere, almeno ora la mia acerbissima passione, la moltitudine delle mie piaghe e la caldezza del mio sangue e delle mie lagrime ammollischino il tuo cuore, e ti convertino a me, Dio tuo» (BRUNO 1588, pp. 323-324).

O uomo, io porto la corona delle spine, e tu in mio dispetto porti corona e ghirlanda di fiori. Io per te ho le mani distese e confitte in croce, e tu distendi le mani a' balli. Tu porti vestimenti ornati per onore, e io sono vestito di bianco e di porpora per vergogna, e poi de' vestimenti propri fui spogliato. Io distesi le braccia per abbracciarti, e tu mi fuggi e abbracci le vilissime creature. Io non ebbi pur dell'acqua, e tu t'inebri di molti vini. Io in croce fui pieno di molti dolori e d'ogni disonore, e tu cerchi ogni diletto e onore. Io ebbi il lato aperto per mostrarti e darti il mio cuore, e tu il tuo petto e cuore apri e lo dai alle meretrici.<sup>22</sup>

Anche questo brano è stato oggetto di riprese successive, come questa di Luis de Granada:

O uomo, io per te ricevei una corona di spine, e tu porti per dispreggio mio una ghirlanda di fiori? Io per te distesi le mie mani nella croce, e tu le stendi ne' piaceri e ne' balli? Io morendo non ebbi un poco d'acqua da bere, e tu cerchi preziosi vini e delicate vivande? Io stetti nella croce e in tutta la vita che io vissi pieno di disonori e dolori, e tu vai tutta la tua perduta fra gli onori e i diletti? Io mi lascio aprire il costato per darti il mio cuore, e tu tieni il tuo aperto per li vani e pericolosi amori?<sup>23</sup>

#### *Intonazioni polifoniche degli Improperia*

Se ampia è la diffusione devozionale degli *Improperia*, rare sono invece le sue intonazioni polifoniche (a differenza di altre composizioni per la Settimana Santa come le Lamentazioni e i Responso-ri delle tenebre).<sup>24</sup>

Il testo solitamente non viene mai messo in polifonia integralmente. Si oscilla da una versione minima che comprende il ritornello «Popule meus» e il *Trisagion* (così Ingegneri, Da Victoria, e una delle due delle versioni palestriniane) a un'intonazione quasi completa (l'altra versione palestriniana e quella di Grammatico Metallo);<sup>25</sup> negli altri casi abbiamo una scelta tra i versetti lunghi della prima parte e (più spesso) i versetti brevi della seconda parte; un caso a parte è costituito dalla versione di Giovanni Croce, che mette in musica gli *Improperia* (anche in questo caso non completi) seguendo l'antico rito veneto.

Nella maggior parte dei casi si tratta di intonazioni che tendono a essere piuttosto sobrie (si va dal falsobordone palestriniano a una polifonia tendenzialmente omoritmica, con rari episodi contrappuntisticamente più elaborati); pochissime le ripetizioni testuali, così come

22. DOMENICO CAVALCA DA VICO PISANO 1568, p. 136.

23. GRANADA 1644, p. 46.

24. Ho consultato per il mio lavoro le intonazioni di Giammatteo Asola (due versioni), Giovanni

Croce, Tomas Luis de Victoria, Marco Antonio Ingegneri, Grammatico Metallo, Giovanni Pierluigi da Palestrina (due versioni).

25. Di cui, purtroppo, sopravvive solo la parte del basso.

le enfatizzazioni di singole parole, mentre le cesure tra le frasi sono molto nette. La musica, insomma, coerentemente con l'occasione liturgica nella quale doveva essere eseguita, sostiene il testo sottolineando con la sua ieraticità il solenne momento dell'adorazione della croce.

Le due serie degli *Improperia* della processione milanese non sembrano essere destinati al momento dell'*adoratio crucis*. Purtroppo i documenti nulla ci dicono su questo punto, ma un uso liturgico di queste composizioni da parte dei Barnabiti, sulla scia di quanto detto sulla prassi musicale dell'ordine, mi sembra da escludere. D'altro canto, senza nessuna indicazione di sorta, è molto difficile anche fare delle ipotesi sulla collocazione processionale di queste due serie di *Improperia* (erano cantati per strada accanto a un mistero particolare – tendenzialmente la Croce – o in chiesa come mottetti?). Le uniche osservazioni che si possono fare devono, dunque, basarsi principalmente sulla loro struttura musicale.

La porzione di testo musicata è sostanzialmente identica per le due intonazioni: i versetti brevi della seconda parte (nella prima serie manca un versetto, nella seconda ne mancano due). Molto diversi sono, invece, gli stili delle due serie di composizioni: se la seconda serie non si discosta particolarmente dallo stile sopra descritto, la prima serie si presenta musicalmente molto più intensa, ed è proprio su questa intonazione che vorrei un momento soffermarmi.

*Improperia* (I) Qui la musica non si limita a porgere il testo nella sua chiarezza ai fedeli (cosa che comunque avviene, attraverso una scrittura polifonica di ottima fattura e allo stesso tempo molto limpida) ma tende a commentarlo intensamente, sottolineandone le parole e le frasi più significative, mettendone in evidenza tutta la drammaticità.

Il clima sonoro generale della composizione ha un carattere fortemente patetico, uno stile lacrimoso caratterizzato da una tessitura delle voci molto grave, da un *tempus imperfectum diminutum*, dalla costante presenza del si<sub>b</sub> in chiave (*cantus mollis*) e dalla sonorità finale che gravita sul Re (l'attribuzione modale, sempre.<sup>26</sup> Questo colore 'scuro' e lamentoso della musica si mantiene costante nelle tre intonazioni del ritornello e negli otto versetti: non c'è praticamente frase che non venga investita da questa patina espressiva drammatica, tanto da rendere ardua, e in fondo arida, un'analisi dettagliata della composizione. Più utile può essere invece mettere in luce alcuni snodi espressivi significativi.

26 Volendo attribuire un modo (operazione non sempre priva di ambiguità nelle composizioni polifoniche di quest'epoca) propenderei per un secondo modo abbassato col bemolle. Di questo modo Zarlino parla in questi termini: «Volevano alcuni che'l secondo modo contenesse in sé una certa gravità severa, non adulatoria, e che la sua natura fusse lagrimevole e umile, di maniera che, mossi da questo parere, lo chiamarono modo lagrimevole, umile e deprecativo. La onde si vede che, avendo gli eccle-

siastici questo per fermo, l'hanno usato nelle cose meste e lagrimose, come sono quelle delli tempi quadragesimali e altri giorni di digiuno, e dicono che è modo atto alle parole che rapresentano pianto, mestizia, solitudine, cattività, calamità e ogni genere di miseria»; osserva poi che «questo modo rare volte si truova nelli canti figurati nelle sue corde proprie, ma il più delle volte si ritrova trasportato per una quarta» (ZARLINO 1558, pp. 322-323).

«*Popule meus*» Il ritornello «*Popule meus*» è naturalmente il cuore della composizione. Le parole chiave che lo caratterizzano sono tre: «*meus*», «*tibi*», «*mihi*». Il rimprovero di Cristo nasce non semplicemente dall'ingratitude del popolo d'Israele che lo mette in croce («*quid feci tibi?*»), ma soprattutto perché quelle sofferenze gli sono inferte dal suo popolo, dal popolo amato: «*popule meus*». La polarità *meus-tibi*, chiave di lettura dei rimproveri di Cristo al popolo d'Israele, per analogia è da rivolgere nei confronti di ciascun fedele peccatore presente alla processione, che è chiamato a rispondere personalmente dei propri peccati: «*responde mihi*». Tenendo presente la dinamica del testo proviamo ora a seguire le tre intonazioni del ritornello (cfr. le trascrizioni alle **pp.**).

Nella prima il coro emerge in modo sommerso: le voci riempiono gradualmente lo spazio sonoro (Cantus, poi Bassus e Tenor, poi Altus) mantenendosi in una tessitura grave, facendo emergere la parola «*popule*» quasi dal nulla e subito andando a soffermarsi sulla parola «*meus*», enfatizzata da tutte e quattro le voci (*ligatura* su Cantus, Altus e Bassus, melisma su Tenor). La drammaticità aumenta su «*quid feci*» con un innalzamento della tessitura (intervalli di terza e quarta ascendente in tutte le voci) e due piccoli melismi alle voci di Cantus e Tenor su «*feci*». Ma la parola maggiormente messa in rilievo è «*tibi*»: tutte le voci si appoggiano lungamente su di una cadenza non propriamente usuale, dove a creare un senso di straniamento è principalmente la serie di alterazioni (il  $S_{\sharp 4}$  del Tenor, il  $M_{\flat 3}$  dell'Altus e il  $Re_{\sharp 4}$  del Cantus) che genera, pur nella differenza delle voci, rispettivamente un intervallo di quarta diminuita e uno di seconda eccedente.

Nella seconda intonazione, invece, la pronuncia del «*popule meus*» iniziale è affidata alle tre voci più acute con un movimento melodico suadente, che di colpo si incupisce con l'ingresso del Bassus alle parole «*quid feci tibi?*»; la ripetizione di questa porzione di testo, quasi come un chiasmo sonoro, riparte invece dalle tre voci più gravi per poi risalire con l'ingresso del cantus sul «*quid feci*».<sup>27</sup>

Una sfumatura ancora diversa assume l'*incipit* della terza intonazione del ritornello: qui le voci non iniziano più sussurrando ma gridando per due volte, omoritmicamente, «*popule meus*». A questa accalorata invocazione proemiale segue per contrasto una frase di forte intensità patetica: una dopo l'altra le quattro voci cantano «*quid feci tibi?*» su una linea melodica discendente.

Similmente – torniamo alla prima intonazione – su di un tetracordo discendente ripreso dalle varie voci (a partire da quelle più gravi) emerge la dolorosa domanda «*aut in quo contristavi te?*». La discesa sonora di questa domanda è però controbilanciata dall'ultima sezione musicale, con le voci più acute che innestano subito sul  $Re$  grave di Tenor e Bassus, l'invocazione finale

27. Si noti, poi, la forte dissonanza data sulla seconda occorrenza di «*meus*» dal  $m_{\flat 3}$  del Bassus.

di Cristo, «responde mihi», ripetuta in modo sempre più intenso per tre volte da tutte le voci.

Nella seconda intonazione del ritornello il compositore prosegue con i contrasti di sonorità, zittendo alternativamente il Bassus e il Cantus, dapprima su «aut in quo contristavi?», e poi, in conclusione, sulla triplice ripetizione di «responde mihi».

La seconda parte dell'ultima occorrenza musicale del ritornello, invece, in contrasto con la sezione iniziale omoritmica, si presenta contrappuntisticamente maggiormente elaborata, pur nella resa sempre intellegibile del testo: l'arezza della domanda «aut in quo contristavi te?» sembra manifestarsi nell'insistita alternanza di  $si_4/si_5$ , mentre ai soliti toni gravi ci riporta l'ultima sezione della composizione, appena addolcita dallo slancio melodico finale del Cantus su «mihi».

«*Et tu*» Nelle intonazioni dei versetti il lavoro del compositore sul testo non cambia, anzi si fa musicalmente ancora più articolato per la presenza di una quinta voce. Ma, piuttosto che riportare altri esempi, vorrei puntare l'attenzione su un aspetto che dal punto di vista devozionale appare particolarmente interessante e originale rispetto a tutte le intonazioni degli *Improperia* che ho potuto vedere: si tratta della sottolineatura che il compositore compie dell'inizio della seconda parte di ogni versetto delle parole «et tu». In tutti le intonazioni che ho potuto esaminare dopo la cadenza che conclude il primo emistichio (seguita o meno da una pausa generale) segue l'enunciazione omoritmica da parte di tutte le voci del testo (si veda il passo di Asola come esempio).

The image shows a musical score for three voices: Cantus (C), Tenor (T), and Bassus (B). The music is in a common time signature (C) and features a simple, homorhythmic melody. The lyrics are: 'in ma-re ru-brum, et tu me tra-di-'. The Cantus part starts with a half note 'in', followed by quarter notes 'ma', 're', 'ru', and 'brum', then a half rest, followed by quarter notes 'et', 'tu', 'me', and 'tra', ending with a half note 'di-'. The Tenor and Bassus parts follow a similar pattern, with the Tenor part starting with a half note 'in' and the Bassus part starting with a half note 'in'. The lyrics are aligned with the notes below each staff.

Es. 15: GIAMMATTEO ASOLA, *Ego eduxi te de Aegypto*, in ASOLA 1588.

Proprio per questa autoevidenza della struttura colpisce il lavoro fatto dal compositore della processione del Venerdì santo per enfatizzare ancora di più questo snodo cruciale del testo. Nella musica di questi otto versetti, infatti, questo frammento di testo è intonato in combinazioni sempre diverse. Nel primo versetto (Es. 16) il testo è ripreso più volte dalle varie voci, sfruttando l'incrocio del registro medio di Altus, Tenor e Quintus con i registri estremi di Cantus e Bassus. Nel secondo e nel terzo quinto versetto comincia una voce, da sola, e le altre voci rispondono a scaglioni (Es. 17) o compatte (Es. 18). Nel sesto versetto (Es. 19), invece, il testo è enunciato omoritmicamente da quattro voci su cinque (manca il Bassus), dopo una pausa generale; l'omoritmia perfetta in questo caso si collega al testo che segue, «percussisti arundine»,

parole di cui la musica nel suo incedere compatto con il ritmo puntato riproduce iconicamente il significato. Nel settimo versetto (Es. 20) abbiamo, invece, una ripetizione dell'intera porzione della seconda parte del versetto («et tu dedisti»); il primo enunciato omoritmico ha un colore scuro (manca la voce superiore), mentre la seconda volta «et tu» viene presentato nuovamente frammentato per le varie voci.

brum: et tu, et tu me

brum: et tu, et tu me tra

ru - brum: et tu me tra

et tu, et tu me tra - -

brum: et tu, et tu me

Es. 16: *Ego eduxi te de Aegypto*, miss. 11-13.

- - re: et tu a -

i ma - - - re: et tu a -

- - - - re: et tu

- - re: et tu

et tu, et tu

tra: et tu me

tra: et tu me

tra: et tu

et tu me po -

tra: et tu

Es. 17: *Ego ante te aperui mare*, miss. 4-6.

Es. 18: *Ego te potavi aqua*, miss. 11-12.

et tu per - cus-sis - ti a - run - di-ne

et tu per - cus-sis - ti a - run - di-ne

et tu per - cus-sis - ti a - run - di-ne

et tu per - cus-sis - ti a - run - di-ne

Es. 19: *Ego propter te Chananeorum*, miss. 10-11.

et tu de - dis - ti, et tu de -

et tu de - dis - ti, et tu de -

et tu de - dis - ti, et tu de -

et tu de - dis - ti, et tu

et tu de - dis - ti

Es. 20: *Ego dedit tibi sceptrum*, miss. 12-15.

La ricerca di combinazioni sempre nuove per mettere in musica queste due parole non può essere solamente lo stratagemma del compositore per evitare la monotonia in un punto in cui il testo è sempre uguale. La sottolineatura del *tu* fa leva sul coinvolgimento personale del fedele, quel procedimento tipico di ogni testo devoto che «si disponeva sul registro del colloquio con il 'tu' del principiante da istruire, e da qui puntava a dirigere il comportamento religioso dell'individuo»,<sup>28</sup> un aspetto ancor più decisivo, come si è visto ormai ampiamente, in ogni

28. ZARDIN 2005.

pratica meditativa sulla passione di Cristo. Le soluzioni musicali adottate per intonare in modo sempre diverso quelle due sillabe possono dunque essere lette come un tentativo di tradurre musicalmente questo «colloquio devoto con il tu». Anche in una meditazione pubblica l'obiettivo è sempre un coinvolgimento personale: Cristo parla al peccatore dalla croce non solamente attraverso i libricini devoti e la voce dei predicatori nei ragionamenti, ma anche attraverso le pieghe più nascoste di una composizione polifonica.

#### 4. *Hodie*

*I cinque mottetti eseguiti nel Duomo* Andiamo, per concludere, a vedere quel gruppo di cinque mottetti che venivano cantati in Duomo (e di cui sopravvive il testo del terzo e le parti musicali del quinto). Stando ai titoli sopravvissuti negli *Avvertimenti per i cantori* questi mottetti seguivano un percorso ben preciso, che ripercorreva in breve la salvezza dell'uomo attraverso il sacrificio di Cristo (un percorso in parte sovrapponibile al lungo itinerario che ho rievocato nel terzo capitolo attraverso Gaspar de Loarte):

1. [mottetto senza titolo]	
2. <i>Vere languores</i>	testo tratto da Is 53,3-8
3. <i>Hei mihi</i>	testo tratto dallo <i>Stimulus amoris</i>
4. <i>Dicit Isaac</i>	testo tratto da Gen 22,7-8
5. <i>Recessit</i>	Sabbato sancto, <i>Responsorium IV</i>

Nessuna informazione, purtroppo, ci viene data riguardo al primo mottetto. Il testo del secondo mottetto era, invece, evidentemente tratto da un celebre passo di Isaia in cui è prefigurato il sacrificio di Cristo per i peccati degli uomini.<sup>29</sup> Del terzo mottetto si è conservato il testo, tratto da un importante libro tardo medievale, lo *Stimulus amoris*.

29. *Lincipit* è usato come versetto nel terzo responsorio del giovedì santo. Estratti dello stesso testo, con l'aggiunta di un versetto della Lettera ai

romani, costituiscono il testo del mottetto *Proprio filio suo*.

*Lo Stimulus amoris* Opera tra le più celebri del tardo medioevo, lo *Stimulus amoris* fu composto nella seconda metà del Duecento dal francescano Giacomo da Milano,<sup>30</sup> anche se questa paternità è stata riconosciuta solo recentemente; nel corso dei secoli infatti questo trattato di perfezione cristiana è stato attribuito a san Bonaventura,<sup>31</sup> e certamente non a caso:

Teologo formato secondo i metodi della scolastica, esegeta versato nell'interpretazione allegorica della Bibbia e buon conoscitore delle opere di s. Bonaventura, suo primo modello, Giacomo non compone un trattato teorico sulla carità divina, ma elabora una serie di esercizi interiori basati, più che sulla ricerca intellettuale o ascetica, su un'umile e progressiva partecipazione affettiva alla Passione. Questa rimane mezzo privilegiato per raggiungere la piena conformità con Cristo che s. Bonaventura aveva indicato come elemento caratterizzante anche della santità unica di s. Francesco d'Assisi.<sup>32</sup>

Lo *Stimulus amoris* ebbe una diffusione notevolissima, e «conobbe rimaneggiamenti e volgarizzamenti sin dal sec. XIV». Le versioni più diffuse sono due: una versione breve, più antica (*Stimulus minor*), e una redazione più lunga (*Stimulus maior*), che ebbe ancor maggiore successo della prima.

Il brano riportato nei documenti della processione è tratto dallo *Stimulus maior*, «opera di un autore ancora anonimo, che si fondò sullo *Stimulus minor* cui aggiunse frequenti ampliamenti e di cui modificò l'ordine dei capitoli». <sup>33</sup> Tale versione è suddivisa in tre parti, la prima delle quali è interamente dedicata alla passione di Cristo:

Liber iste, qui stimulus amoris in dulcissimum et piissimum Iesum Salvatorem nostrum non incongrue potest dici, in tres dividitur partes. In quarum prima de Christi gloriosissima passione agitur, videlicet quomodo homo ipsam passionem meditari debet et quam sit utilis eius meditatio, et qualiter et quam libenter homo

30. Le informazioni su Giacomo da Milano sono molto scarse: «non conosciamo il luogo e la data della sua nascita, e ben poche sono le notizie in nostro possesso relative alla sua vita. Di lui sappiamo solo che, nella seconda metà del Duecento, fu *lector* – ignoriamo di quale disciplina – presso lo studium francescano di Milano, come apprendiamo dalla c. 119v del cod. Laurenziano plut. XIX dextr. 10, realizzato intorno al 1300 e contenente la sua opera [...]. Sappiamo inoltre che, con ogni probabilità, trascorse

gli ultimi anni della sua vita a Domodossola, sempre come *lector*, presso il convento di S. Francesco da poco fondato. [...] Non conosciamo il luogo e l'anno della sua morte» (MOSTACCIO 2000, *ad vocem*).

31. «Lo stimulus amoris venne definitivamente assegnato a Giacomo solo nel sec. XIX grazie alle ricerche filologiche di G. Sbaraglia e dei padri di Quaracchi» (ivi).

32. Ivi.

33. Ivi.

converti debet ad compatiendum Domino Iesu crucifixo, et alia plura, quae ad ipsa contemplationem dispositiva et inductiva sunt.<sup>34</sup>

Il frammento riportato nelle carte barnabite appartiene al secondo capitolo, *Qualiter debet homo nisi ad compatiendum Christo crucifixo*. In questo capitolo, attraverso una serie di istruzioni, lo scrittore invita il lettore a legarsi a Cristo col maggior amore possibile:

studeas quantum potes te unire illi per ferventem amorem. Nam, quanto ferventius diliges eum, tanto magis suae compateris passioni, et quanto plus ei compateris, tanto plus erga eum tuus accendetur affectus.<sup>35</sup>

La prima istruzione sottolinea come deve essere questa unione per via d'amore:

Primum igitur sic sibi uniaris amoris, ut cor tuum iam sibi, non tibi videatur coniunctum. Quomodo enim tunc non senties eius vulnera? aut quas passiones habebit quae non perfundant cor tuum? Studias ergo quantum potes, ut cor tuum intret in ipsum totaliter et te extra ipsius repures esse nihil, et de te extra ipsum tanquam de nihilo curabis.<sup>36</sup>

Se questo esercizio è troppo impegnativo, c'è una seconda alternativa, che consiste nell'immaginare di subire atroci sofferenze, in questo modo ci si potrà immedesimare con le sofferenze subite da Cristo e averne compassione:

Debes enim cogitare quantam passionem sustineres si excoriareris sicut beatus Bartholomaeus, vel affaresis, ut beatus Laurentius, aut usque ad ossas carnes tuae dentibus ferreis laverarentur, alias etiam cogita poenas, quas volueris et passiones.

34. *Stimulus Divinis Amoris* 1583, Iv. «Questo libro, che convenientemente si può chiamare Stimolo di Amore verso il dolcissimo e piissimo Gesù Salvatore nostro, è diviso in tre parti. Nella prima delle quali si ragiona della gloriosissima Passione di Cristo; cioè, come l'uomo debba meditare quella Passione, e il meditarla sia utile; e qualmente e quanto volentieri debba l'uomo sentir compassione del Signore Gesù crocefisso; e altre cose assai, che si possono considerare nella stessa Passione» (*Lo stimolo del divino amore* 1934, p. 2).

35. *Stimulus Divinis Amoris* 1583, IOr. «Per aver compassione del Signore Gesù crocefisso, primieramente fa' quanto puoi per unirti a lui con amore

fervente. Imperocchè, quanto più ferventemente lo amerai, tanto più compatirai la sua passione; e quanto più lo compatirai, tanto più s'accenderà il tuo affetto per Lui» (*Lo stimolo del Divino Amore* 1934, p. 12).

36. *Stimulus Divinis Amoris* 1583, IOv; «il tuo cuore paia congiunto a Lui, non a te. E come allora potrai fare a non sentire le sue piaghe? E quali saranno i suoi patimenti, che non pungano il tuo cuore? Studia però quanto puoi che il tuo cuore entri in Lui totalmente; e fuor di Lui stimati un nulla; e di te, fuori di Lui, non curar punto» (*Lo stimolo del Divino Amore* 1934, pp. 12-13).

Et cum ita ista cogitando super te conceperis quendam horrorem nimiae passionis, tunc cogita quod Dominus noster Iesus Christus pro te vilissimo peccatore multo graviores et intolerabiliores sustinuit in cruce dolores quam tu sustineres in passionis supradictis. Tunc ergo rumina in corde tuo quantam sustinuit angustiam et afflictionem et quantus amor ad hoc ipsum induxit, et sic meditando afficiatur cor tuum illis doloribus quantum potest et quasi illos sustineres amarissimis lacrymis profundaris, nec dubium, quin in dulcedinem maximum convertantur.<sup>37</sup>

Ma se anche questo esercizio immaginativo non dovesse funzionare, ecco una terza, più concreta, istruzione:

Facias tibi unum bonum flagellum multum afflictium et non nimis laesivus, et in abscondito egregie te flagella non parcens corpori, donec fueri bene perfusum dolore. Et tunc cum illos senties dolores, ad Christum passum dirige cogitatum tuum, et meditare quod [...] Dominus Iesus Christus pro te vilissimo stercore voluit in suo corpore quasi sine comparatione sustinere multo intensiores dolores. Et non dubies, quod ultimus istud remedium multum valet, quia per passiones addiscit homo compati patienti.<sup>38</sup>

Ma se, dopo aver provato tutte queste cose, non si riesce ancora ad avere compassione di Cristo in croce, ecco che l'autore propone una lunga preghiera-invocazione per chiedere la grazia della compassione per i cuori più duri, preghiera che ha il suo culmine nel testo citato nei manoscritti barnabiti:

37. *Stimulus Divinis Amoris* 1583, IIr. «Ecco: devi pensare quanto avresti a patire se ti scuoiassero come san Bartolomeo; o se ti arrostissero come san Lorenzo; e se con morsi ferini strappassero le tue carni fin all'ossa; e anche pensa altre pene e passioni, come sai. E quando, a forza di pensare tali cose sopra di te, sarai compreso da un certo terrore di tanto eccessivo patire, allora pensa che per te, peccatore vilissimo, soffrì Gesù Cristo Signore nostro dolori più acerbì e intollerabili sulla croce ... E allora medita nel tuo cuore quant'angustia e afflizione patì, e quanto fu l'amore che ve lo indusse; e meditando, riprovi il cuore come può tali pene; e quai le provasse, versa amarissime lagrime; le quali senza dubbio si conver-

tiranno in una grande soavità» (*Lo stimolo del Divino Amore* 1934, p. 13).

38. *Stimulus Divinis Amoris* 1583, IIr-IIv. «E se neppure questo ti vale, fa' migliore esperimento. Piglia un buon flagello, né troppo aspro né troppo leggero, e in segreto flagellati ben bene, non perdonando al corpo finché non ti senti tutto dolore. E quando senti que' dolori, volgi il pensiero a Cristo paziente; e medita come ... il Signore Gesù Cristo, volle, per te, vilissima bruttura, soffrire nel suo corpo dolori senza paragone più intensi. E credi fermamente che quest'ultimo rimedio giova di molto; perché l'uomo soffrendo impara a compatiere chi soffre» (*Lo stimolo del Divino Amore* 1934, pp. 13-14).

Veni, Domine, bone Iesu, et noli amplius tardare, ne prae nimio desiderio siam simpliciter sine sensu. Sed forsitan hoc requitis, ut cum ab omnibus fuero abstractus, purius intrem per vulnera tua gloriosa, quibus tunc prenarie vulneres amantem. Tunc clamabo et dicam: Heu, heu, mihi Domine, mi Iesu, quomodo te video crudeliter vulneratum, quanto dolore te video aggravatum? Quis mihi hoc tribuat, ut pro te moriar, dulcissime Domine Iesu? Te videre vivere in tanto dolore, sustinere non possum, te aspicere horreo supram modum, te etiam liberari mors mihi esset, et ideo angustiae sunt mihi undique, et quid eligam, ignoro, nisi tecum paroter crucifigi.<sup>39</sup>

Dunque, tornando alla serie dei mottetti cantati in Duomo, dopo la meditazione, filtrata da Isaia, su Cristo che si sacrifica per salvare l'uomo dai suoi peccati, con il mottetto *Hei, ehi mihi* siamo nel momento della compassione e dell'immedesimazione alle sofferenze patite da Cristo.

*Recessit Pastor noster* Dopo aver riproposto, nel quarto mottetto, l'episodio dell'Antico Testamento del sacrificio di Isacco, episodio usato come figura del sacrificio di Cristo, nell'ultimo mottetto i fedeli potevano cominciare a sentire l'esito finale di questo sacrificio: Cristo è morto, ma in questo modo ha sconfitto la morte stessa e così ha definitivamente salvato l'uomo.

Il *Recessit pastor noster* è un'interessante composizione per doppio coro sul testo del quarto responsorio del Sabato santo che ci riporta direttamente al centro di una delle questioni più importanti per la meditazione della passione di Cristo: il metodo della presenza. Nella liturgia questa presenza è spesso segnalata con la parola *hodie* («Hodie Christus natus est pro nobis» etc.). Inutile ripetere ancora quanto questo *hodie* sia decisivo soprattutto nel meditare la passione di Cristo e quante volte in svariati modi viene ripetuto ai fedeli: è oggi, adesso, che Cristo muore in croce per te, davanti ai tuoi occhi; è oggi, adesso, che devi cambiare la tua vita e amare più di ogni altra cosa Colui che con quel tremendo sacrificio ti ha salvato.

Questo *hodie* lo ritroviamo anche nel *Recessit pastor noster*, il quarto responsorio del sabato santo, l'unico tra i responsori delle tenebre a contenere un annuncio della vittoria di Cristo sulla morte. Come il compositore mette in musica quest'ultimo testo? Sarà utile innanzitutto confrontare il testo del responsorio gregoriano con la versione polifonica.

39. *Stimulus Divinis Amoris* 1583 14r. «Vieni, Signore Gesù, buono, e non tardar più, affinché per soverchio desiderio non diventi affatto insensato. Ma questo forse Tu vuoi, perché astraendomi da ogni cosa, entri puro nelle Tue gloriose piaghe, onde allora pienamente ferisci chi t'ama. Allora griderò, e dirò: Ahimè! Ahimè! Come Ti veggo, o Signore

mio Gesù, crudelmente piagato, da quanto dolore Ti miro aggravato! Chi mi concederà di morire per Te, dolcissimo Signore Gesù? Non posso reggere a vederti in tanto dolore; inorridisco sopraffatto a guardarti» (*Lo stimolo del Divino Amore* 1934, pp. 17-18).

Notiamo che c'è una sola variazione: la *repetenda* nel mottetto è più breve, inglobando solo l'ultima frase, quella che comincia proprio da «hodie». Vediamo ora più da vicino la struttura del mottetto (cfr. la trascrizione alle **pp.**)

GREGORIANO	PROCESSIONE
<i>Recessit pastor noster, fons aquae vivae, ad cuius transitum sol obscuratus est.</i>	<i>Recessit pastor noster, fons aquae vivae, ad cuius transitum sol obscuratus est.</i>
<i>Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem:</i>	<i>Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem:</i>
<i>hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster disruptit.</i>	<i>hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster disruptit.</i>
<i>Destruxit quidem claustra inferni et subvertit potentias diaboli</i>	<i>Destruxit quidem claustra inferni et subvertit potentias diaboli</i>
<i>Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem:</i>	
<i>hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster disruptit.</i>	<i>hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster disruptit.</i>

La prima frase (miss. 1-19), affidata al primo coro, è in stile imitativo (si noti il color alle parole «sol obscuratus est»); la seconda frase (miss. 19-26), intonata dal secondo coro, in contrasto con la prima ha una maggiore compattezza corale. Ma il momento in cui il mottetto comincia a diventare interessante è all'inizio della terza sezione (miss. 26-33): la parola «hodie» riecheggia da un coro all'altro, lapidaria, iniziando il dialogo tra i due cori, che poi si uniscono nel momento più importante (testualmente e, di conseguenza, musicalmente) della composizione (miss. 34-38, «Salvator noster disruptit»). Dopo una breve pausa, il secondo coro enuncia in modo tranquillo la prima frase del versetto (miss. 38-42), ma il primo coro introduce un elemento nuovo, inaspettato per il contesto musicale nel quale ci troviamo (miss. 42-48): le parole «et subvertit potentias diaboli» sono, infatti, intonate omoritmicamente su un andamento puntato dal carattere di danza. La danza come connotato del Diavolo, ma di un Diavolo che viene evocato solo per annunciarne la definitiva sconfitta: la musica infatti continua senza cesure riprendendo il ritornello del responsorio da «hodie»: oggi certo Cristo è morto, ma oggi Cristo ha anche vinto la morte.

RECESSIT PASTOR NOSTER – POLIFONIA	
<i>Recessit pastor noster, fons aquae vivae, ad cuius transitum sol obscuratus est.</i>	I coro (miss. 1-19)
<i>Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem:</i>	II coro (miss. 19-26)
<i>hodie portas mortis et seras pariter</i>	I e II coro in dialogo (miss. 26-33)
<i>Salvator noster dirupit.</i>	I e II coro uniti (miss. 34-38)
<i>Destruxit quidem claustra inferni</i>	I coro (miss. 38-42)
<i>et subvertit potentias diaboli.</i>	I e II coro (miss. 42-48)
<i>Hodie portas mortis et seras pariter</i>	I e II coro in dialogo (miss. 48-55)
<i>Salvator noster dirupit.</i>	I e II coro uniti (miss. 55-60)

L'allusione fatta al ritmo di danza ci riporta al regista della processione, Carlo Bascapè, e a alla già citata *Lettera pastorale de' balli*. Riporto nuovamente il passo più significativo (l'autore sta parlando di alcuni personaggi dell'Antico Testamento che danzarono in onore di Dio, come Davide e Maria figlia di Aronne):

Quei suoni e quelle danze si usarono per divozione, queste si usano per sensualità; quelle per ispirito, queste per carne; quelle per servire a Dio, queste per servire al mondo, o al Demonio. Tanto importa il fine, la disposizione e le circostanze con le quali si usa una stessa cosa. Il suono adoprato per lodare Dio e risvegliare affetti devoti e santi cagiona effetti di gran profitto all'anima. Così opra all'incontro, quando in contrario viene usato.

Per un paradosso forse solo apparente, nel brano appena ascoltato pure il richiamo musicale che allude alla tanto condannata danza è usato (in una circostanza e per un fine ben preciso) per suscitare «affetti devoti e santi»: forse, allora, oltre che allusione alla potenza del diavolo quel richiamo è ancor di più allusione ad una danza sacra come quella di Davide e Maria nell'Antico Testamento, danza in onore di Cristo di cui si annuncia, ancora discretamente, la definitiva vittoria sulla morte. La «via di compassione» e «contrizione» già comincia a lasciare il posto alla «via d'essultazione e di speranza».

## TERZA PARTE



## APPENDICE I

### DOCUMENTI

Per la trascrizione delle fonti documentarie si è scelto un criterio moderatamente conservativo, normalizzando solamente quegli elementi che avrebbero reso poco scorrevole la lettura del testo da parte del lettore moderno. I criteri qui proposti sono stati utilizzati sia per i manoscritti sia per i testi a stampa del secondo Cinquecento e dell'inizio del Seicento citati all'interno della dissertazione; sono stati invece trascritti diplomaticamente i titoli dei documenti e dei libri antichi.

Si è adeguato all'uso moderno: punteggiatura; maiuscole e minuscole; accenti e apostrofi; citazioni (tra virgolette doppie basse).

Si è distinto tra *u* e *v*; si è eliminata la *b* etimologica; la congiunzione *et* (anche nella forma *&*) è stata normalizzata in *e* (o *ed* davanti a parole che inizia con *e*); *-ti* e *-tti* seguite da vocale sono state rese con *zi* [oratione=orazione; lettioni=lezioni]; la forma *ij* si è resa con *i*; nei testi latini *j* è stata normalizzata in *i*.

Le abbreviature, i segni convenzionali e i nessi sono stati sciolti senza darne notizia, solo nei casi dubbi lo scioglimento è stato dato tra parentesi tonde. Le abbreviature ricorrenti sono state omologate in questo modo: l. = lire; d. = denari; s. = soldi; br. = braccia; on. = oncia/e; lib. = libbra/e.

Tutte le integrazioni sono state poste tra parentesi quadre.

## 1.

*Dagli ACTA Coll: SS: Apost: Paulli et Barnabae Mediolani*

Si riportano tutte le notizie relative alla processione del Venerdì santo contenute negli «ACTA Coll: SS: Apost: Paulli, et Barnabae Mediolani ab Anno 1580 Ad Annum 1612 idest a die 29 Xbres 1579 ad diem 6 Mai 1612 Volumen I» (ASBM, E cartella 1).

[p. 31]

Alli 18 di gennaio 1587.

Avendo una sera avanti Natale il molto reverendo Padre Generale convocati tutti i sacerdoti del Collegio, essendoci ancora li Padri Visitori, per trattare quello che si dovea fare in servizio del prossimo, doppo l'essere state proposte molte e varie opere di pietà, per allora non fu concluso altro se non d'attendere all'oratorio, alle confessioni e ragionare più diligentemente di cose spirituali con secolari, che per varie occasioni venivano al Collegio. Ma, passato il santo Natale, cominciò il Padre Preposito, secondo [quello] che all'ora era stato proposto, a mandare ogni festa quattro chierici, i quali in diversi luoghi della città ragionassero domesticamente alle persone oziose per le piazze, e così si perseverò sin passato il carnevale. Poi si trattò di fare una compagnia di secolari, i quali andassero in processione per la città con 3 o 4 de' nostri che ragionassero al popolo per le piazze per ritirare gli uomini dalle vanità del carnevale, e ancor che molti contradicessero a questa novità, tuttavia ristando alcuni, il molto reverendo Padre Generale determinò che si facesse. Così, essendo convenuti sino a 60 secolari, si andò per quattro settimane due volte la settimana, il martedì e il giovedì, e ogni giorno in vari luoghi e de' più pubblici della città ragionavano quattro de' nostri sacerdoti in nostro abito, su qualche banno, stando in tanto la processione adunati d'avanti a quello che ragionava, con gran concorso di popolo, specialmente alla piazza del Domo, e grandissima audienza di molte persone nobili. Le tre prime volte si parlò contra il carnevale e suoi abusi, come le crapule, le mascare, giostre, balli e suoni, l'otioso vagare per le strade e le pompe e dissoluzioni; poi i ragionatori si compartirono

[p. 32]

fra loro i quattro novissimi, e ognuno trattò poi sempre del suo dividendolo come a lui piaceva. La processione era tale: prima andava avanti uno de' nostri con un crocifisso grande, con doi chierici uno per parte, pur de' nostri, con doi torchioni accesi, vestiti tutti di sacco conforme agli altri, i quali seguivano a due a due vestiti pur di sacco, con una croce nera in mano lunga un braccio con sopra un detto della sacra scrittura, tutti vari, ma di morte e in fronte una testa di morte dipinta, con un motto che diceva *Omnes morimur* sotto detta testa di morte. E doppo di tutti andavano quelli ch'aveano a ragionare nell'abito nostro solito. Per le strade si andavano cantando i sette salmi penitenziali e litanie, molto adaggio e divotamente, con doi corpi di

musica. Gli secolari pagarono un scudo per uno, per gli abiti, torchie, musica e per quelli che regolavano. E si ebbero cura i nostri, e del tutto si fece prima intendere a monsignor Arcivescovo e al signor Duca di Terranova Governatore.

[p. 33]

Alli 27 di Marzo 1587.

Passato il carnevale si parlò di fare una processione e portare i misteri della passione del Signore il giovedì overo Venerdì santo, e se bene in capitolo fu contradetto e non conclusa, tuttavia il molto reverendo Padre Generale in stato, e sollecitato da quelli di prima, ordinò che si facesse. Così s'invitarono molti cavaglieri, gentiluomini e mercanti. Si fece il Venerdì santo di notte con tal ordine: prima gli misteri, quali erano 27, erano portati da chierici secolari di età d'anni da 16 in 24 con le loro cotte bianche, sopra bastoni rossi, e sotto il misterio vi era un detto della sacra scrittura vecchia che parlava di quello, in cartelle con le lettere dorate. La croce fu portata da un nostro sacerdote vestito di rochetto e stola nera fatta a questo effetto, con quattro chierici pur de' nostri che portavano una torchia per uno in mano di libbre 7 l'una, e andavano del paro alla croce, e avanti alla croce quattro chierici con le loro cotte che portavano quattro brevi pertinenti alla croce. Il linteo era portato da doi de' nostri e il sepolcro parimente da 4 de' nostri, vestiti tutti di rochetto. Tra l'un misterio e l'altro andavano li vestiti di sacco a doi a doi con un torchione di libbre 5 l'uno in mano, fra quali erano da 50 cavaglieri de' principali di Milano, e tutti erano circa 112. Vi erano quattro cori di musica bonissima compartiti per la processione, quali andavano continuamente cantando. Doi de' nostri Padri fecero doi ragionamenti in pulpito vestiti di rochetto e stola nera, il primo in Domo e il secondo in San Nazario, e si dovea ancora fare il terzo in San Sepolcro, ma per la moltitudine del popolo non si poté. Vi fu tanto concorso di popolo per le strade e nelle chiese che pareva un stupore, e fu di meraviglia ed edificazione a tutta la città. I cavalieri per l'abito, torchia, musica e misteri diedero tre scudi per uno, gli altri tutti manco diversamente, chi più chi meno. La strada che si fece fu questa: si partì da San Barnaba vicino ad una ora di notte, si entrò per porta Tosa, andando per la Cantarana, poi a Santo Steffano in Brogogna; si entrò in San Babila per la porta laterale e si uscì per la porta maggiore; si andò al Duomo dritto al corso di Porta Orientale sino al fine della piazza; si entrò in Duomo, si fece il ragionamento dal Padre Don Cosomo Dosennio,<sup>1</sup> si cantarono doi mottetti, uno innanzi, l'altro dopo il ragionamento; il simile si fece in San Nazario;

1. Cosimo Dossena (1548-1620), «patrizio pavese già prode capitano a Lepanto» (BOFFITO 1933, I, p. 653), fu Preposito Generale dei Barnabiti dal

1596 al 1599 e dal 1602 al 1612, mentre dal 1612 alla morte fu vescovo di Tortona.

[p. 34]

si uscì dal Duomo per la parte delle donne; andorono alla Dovanna, voltarono dritto per la contrada delli orefici alla crocetta del Cordusio e poi dritto alle cinque vie, a San Sepolcro, ed entrarono in chiesa tutti li misteri sino alla croce; e qui si dovea fare il secondo ragionamento, ma per la gran moltitudine non si puotè; e si andò di lungo a San Nazario, per il corso di Porta Romana, nella quale chiesa si fece il ragionamento dal Padre Don Giovanni Bellarino,<sup>2</sup> con li doi motetti; poi per la contrada di Sant'Antonio, a Santo Steffano in Brolio, e per il ~~corso~~ corso di Porta Tosa si tornò a San Barnaba, e con un motetto si diede fine. In molti luoghi alle strade vi era esposto gran numero di lumi.

## 2.

### *Diversi Regolamenti per la Processione del Venerdì santo*

All'interno della cartella «B cartel. I Tabulae ac Scripta quae ad singula spectant congreg. Collegia videli cet. In Provincia Lombardiae Collegii SS. Pauli et Barnabae Mediolani» si conserva il faldone con segnatura «B Cartella n.o I Fascicolo III», relativo alla processione del Venerdì santo.

I documenti sono avvolti da un bifolio che reca sulla c. 1r, in alto a destra, la segnatura citata e, al centro, la seguente titolazione: «N.º I. Diversi Regolamenti per la Processione del Venerdì santo in s. Barnaba introdotta da Monsignor Carlo Bascapè vescovo di Novara dopo il suo ritorno dalla Spagna».

L'ordine di conservazione dei documenti non segue nessun criterio. Per maggior comodità di studio e lettura, i documenti sono stati divisi in undici gruppi, che seguono l'ordine archivistico di conservazione all'interno del faldone.

Per maggiore chiarezza si premette alla trascrizione un regesto in forma di tabella, dove per ogni gruppo viene fornita una descrizione generale e una più dettagliata del contenuto di ogni singola carta o bifolio. Nella colonna titolo/contenuto si riporta, quando presente, la titolazione originale, altrimenti se ne propone una tra parentesi quadre. Per i documenti musicali si riporta l'*incipit* testuale di ogni brano.

La trascrizione non comprende la documentazione musicale, che è stata trascritta in edizione moderna nell'APPENDICE II.

2. Giovanni Bellarino (1552-1630), originario di Castelnuovo (Brescia), «dopo aver fatto il corso dei suoi studi nell'Università di Brera in Milano, dove fu anche laureato in teologia, si fece barnabita professando la notte del Natale 1575 [...]. Insegnò la filosofia, la teologia e i casi di coscienza in più collegii della sua Religione; e non meno per la sua

dottrina che per la sua pietà fu caro a molti signori e prelati e in particolare ai cardinali Savelli, Cusani, Paleotti, Federico Borromeo ed al papa Gregorio XV» (BOFFITO 1933, I, p. 154). Scrisse varie opere su temi dottrinali, in particolar modo su problemi legati alla confessione.

*Regesto*

## GRUPPO I

9 bifolii, mm. 240x175; i bifolii 1-4 contengono 8 pentagrammi, i bifolii 5-9 ne contengono 9.

DESCR. FASC.	CONTENUTO	CC.	INCIPIIT TESTO
bif. 1	[Cantus]	1r	<i>Popule meus</i>
		1r	<i>Popule meus</i>
		1v	<i>Popule meus</i>
		2r	<i>Recessit Pastor noster</i>
		2v	[ <i>Miserere</i> ]
bif. 2	[Altus]	1r	<i>Popule meus</i>
		1r	<i>Popule meus</i>
		1v	<i>Popule meus</i>
		2r	<i>Recessit Pastor noster</i>
		2v	[ <i>Miserere</i> ]
bif. 3	[Tenor]	1r	<i>Popule meus</i>
		1r	<i>Popule meus</i>
		1v	<i>Popule meus</i>
		2r	<i>Recessit Pastor noster</i>
		2v	[ <i>Miserere</i> ]
bif. 4	[Bassus]	1r	<i>Popule meus</i>
		1r	<i>Popule meus</i>
		1v	<i>Popule meus</i>
		2r	<i>Recessit Pastor noster</i>
		2v	[ <i>Miserere</i> ]
bif. 5	[Cantus]	1r	<i>Ego te eduxi de Aegypto</i>
		1r	<i>Ego ante te aperui mare</i>
		1r	[ <i>Ego ante te praeivi in columna</i> ] <i>Et tu me duxisti</i>
		1v	<i>Ego te pavi manna</i>
		1v	<i>Ego te potavi aqua salutis</i>
		1v	<i>Ego propter te Chananaeorum</i>
		2r	<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>
		2r	<i>Ego te exaltavi magna virtute</i>
		2v	<i>Recessit Pastor noster</i>
		2v	<i>Miserere</i>
bif. 6	[Altus]	1r	<i>Ego te eduxi de Aegypto</i>
		1r	<i>Ego ante te aperui mare</i>
		1r	<i>Ego ante te praeivi in columna</i>

DESCR. FASC.	CONTENUTO	CC.	INCIPIIT TESTO
		1r	<i>Ego te pavi manna</i>
		1r	<i>Ego te potavi aqua salutis</i>
		1v	<i>Ego propter te Chananaeorum</i>
		2r	<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>
		2r	<i>Ego te exaltavi magna virtute</i>
		2v	<i>Recessit Pastor noster</i>
		2v	<i>Miserere</i>
bif. 7	[Tenor]	1r	<i>Ego te eduxi de Aegypto</i>
		1r	<i>Ego ante te aperui mare</i>
		1r	<i>Ego ante te praeivi in columna</i>
		1v	<i>Ego te pavi manna</i>
		1v	<i>Ego te potavi aqua salutis</i>
		1v	<i>Ego propter te Chananaeorum</i>
		2r	<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>
		2r	<i>Ego te exaltavi magna virtute</i>
		2v	<i>Recessit Pastor noster</i>
		2v	<i>Miserere</i>
bif. 8	[Quintus]	1r	<i>Ego te eduxi de Aegypto</i>
		1r	<i>Ego ante te aperui mare</i>
		1r	<i>Ego ante te praeivi in columna</i>
		1v	<i>Ego te pavi manna</i>
		1v	<i>Ego te potavi aqua salutis</i>
		1v	<i>Ego propter te Chananaeorum</i>
		2r	<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>
		2r	<i>Ego te exaltavi magna virtute</i>
		2v	<i>Miserere</i>
		2v	<i>Miserere</i>
bif. 9	[Bassus]	1r	<i>Ego te eduxi de Aegypto</i>
		1r	[ <i>Ego ante te aperui mare</i> ] <i>Et tu aperuisti lancea</i>
		1r	<i>Ego ante te praeivi in columna</i>
		1v	<i>Ego te pavi manna</i>
		1v	<i>Ego te potavi aqua salutis</i>
		1v	<i>Ego propter te Chananaeorum</i>
		2r	<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>
		2r	<i>Ego te exaltavi magna virtute</i>
		2v	<i>Recessit Pastor noster</i>
		2v	<i>Miserere</i>

## GRUPPO II

2 bifolii, mm. 315x220.

DESCR. FASC.	CC.	CONTENUTO
bif. 1	1r	[vuota]
	1v-2r	lista della spesa della processione del Vener santo dell'anno 1587
bif. 2	1r-2v	lista della spesa della processione del Vener santo dell'anno 1588

## GRUPPO III

3 bifolii., mm. 315x210 (bifolio 1) e 270x185 (bifolii 2-3).

DESCR. FASC.	CC.	CONTENUTO
bif. 1	1r	Avisi generali a quello [che] averà cura della processione per il Vener santo
	1r-1v	Avisi per i chierici [che] aranno a venir in processione
	2r-2v	[vuote]
bif. 2	1r	[altri avvisi] «Non ammettano alcuno nel luogo ove sono deputati»
	1v-2v	[vuote]
bif. 3	1r	[altri avvisi] «Non ammettano alcuno nel luogo ove sono deputati»
	1v-2v	[vuote]

## GRUPPO IV

mm. 730x135.

## CONTENUTO

[ordine processionale]

## GRUPPO V

2 cc. stampate solamente sul *recto*; mm. 275x185 e 310x210.

DESCR. FASC.	CONTENUTO
c. 1	Avisi a quei che si vestiranno di sacco
c. 2	Avisi a quei che si vestiranno di sacco

## GRUPPO VI

[A] 1 bifolio e 1 c., mm. 270x190; [B] 1 bifolio e 2 cc., mm. 345x225.

## A

DESCR. FASC.	CC.	CONTENUTO
bif. 1	1r	In San Barnaba [avvisi per i musicisti]
	1r-1v	In Domo
	1v	In San Nazaro
	1v	In San Barnaba
	2r-2v	[vuote]
c. 1	1r	[elenco di misteri associati a dei nomi]
	1v	[vuota]

## B

DESCR. FASC.	CC.	CONTENUTO
bif. 2	1r	Avvertimenti per i cantori
	1v-2v	[vuote]
c. 2	1r	Per Messer Giovanni Maria
	1v	[vuota]
c. 3	1r	Per Messer Alessandro
	1v	[vuota]

## GRUPPO VII

1 c. stampata solamente sul *recto*; mm. 195x230

## CONTENUTO

[avviso per] «Tutti quei che hanno da vestirsi del sacco»

## GRUPPO VIII

1 bif. e 2 cc.; mm. 270x190.

DESCR. FASC.	CC.	CONTENUTO
bif. 1	1r-1v	<i>In monte oliveti</i>
	2r-2v	[vuote]
c. 1	1r	<i>Ecce homo</i>
	1v	[vuota]
c. 2	1r	<i>Hei, hei, mihi Domine</i>
	1r	<i>O mira circa nos</i>
	1v	[vuota]

## GRUPPO IX

9 cc., mm. 285x215; ogni pagina contiene 10 pentagrammi.

DESCR. FASC.	CONTENUTO	CC.	INCIPIT TESTO
c. 1	Cantus a 4 primo coro a voce pari	1r	<i>Ego propter te flagellavi Aegyptum</i>
		1r	<i>Ego ante te aperui mare</i>
		1r	<i>Ego ante te praeivi columna</i>
		1r	<i>Ego te pavi manna</i>
		1r	<i>Ego te potavi aqua salutis</i>
		1v	<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>
		1v	<i>Ego te exaltavi magna virtute</i>
		1v	[Falsobordoni]
		c. 2	Altus a 4 primo coro a voce pari
1r	<i>Ego ante te aperui mare</i>		
1r	<i>Ego ante te praeivi columna</i>		
1r	<i>Ego te pavi manna</i>		
1r	<i>Ego te potavi aqua salutis</i>		
1v	<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>		
1v	<i>Ego te exaltavi magna virtute</i>		
1v	[Falsobordoni]		
c. 3	Tenor a 4 primo coro a voce pari		
		1r	<i>Ego ante te aperui manna</i>
		1r	<i>Ego ante te praeivi columna</i>
		1r	<i>Ego te pavi manna</i>
		1r	<i>Ego te potavi aqua salutis</i>
		1v	<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>
		1v	<i>Ego te exaltavi magna virtute</i>
		1v	[Falsobordoni]
		c. 4	Bassus a 4 primo coro a voce pari
1r	<i>Ego ante te aperui mare</i>		
1r	<i>Ego ante te praeivi columna</i>		
1r	<i>Ego te pavi manna</i>		
1r	<i>Ego te potavi aqua salutis</i>		
1v	<i>Ego dedi tibi sceptrum</i>		
1v	<i>Ego te exaltavi magna</i>		
1v	[Falsobordoni]		
c. 5	Cantus a 5 responsori secondo coro		
		1r	<i>Popule meus</i>
		1r	<i>Popule meus</i>

DESCR. FASC.	CONTENUTO	CC.	INCIPIIT TESTO
c. 6	Altus a 5 responsori secondo coro	1r	<i>Popule meus</i>
		1v	[Falsobordoni]
		1r	<i>Popule meus</i>
		1r	<i>Popule meus</i>
		1r	<i>Popule meus</i>
c. 7	Tenor a 5 responsori secondo coro	1v	[Falsobordoni]
		1r	<i>Popule meus</i>
c. 8	Quintus a 5 responsori secondo coro	1v	[Falsobordoni]
		1r	<i>Popule meus</i>
c. 9	Bassus a 5 responsori secondo coro	1v	[Falsobordoni]
		1r	<i>Popule meus</i>
		1v	[Falsobordoni]

## GRUPPO X

8 cc., mm. 270x215; ogni pagina contiene 10 pentagrammi.

DESCR. FASC.	CONTENUTO	CC.	INCIPIIT TESTO
c. 1	Cantus a 4 chorus primus	1r	<i>In monte oliveti</i>
		1r	<i>Tristis est anima mea</i>
		1r	<i>Ecce appropinquat hora</i>
		1r	<i>Simon, dormis?</i>
		1r	<i>Pater, si vis transfer calicem</i>
		1v	<i>Pater mi, si non potest</i>
		1v	<i>Accedens Iudas ad Iesum</i>
		1v	<i>Iudas mercator pessimus</i>
c. 2	Altus a 4 chorus primus	1r	<i>In monte oliveti</i>
		1r	<i>Tristis est anima mea</i>

DESCR. FASC.	CONTENUTO	CC.	INCIPIT TESTO		
c. 3	Tenor a 4 chorus primus	Ir	<i>Ecce appropinquat hora</i>		
		Ir	<i>Simon, dormis?</i>		
		Ir	<i>Pater, si vis transfer calicem</i>		
		Iv	<i>Pater mi, si non potest</i>		
		Iv	<i>Accedens Iudas ad Iesum</i>		
		Iv	<i>Iudas mercator pessimus</i>		
		Ir	<i>In monte oliveti</i>		
		Ir	<i>Tristis est anima mea</i>		
		Ir	<i>Ecce appropinquat hora</i>		
		Ir	<i>Simon, dormis?</i>		
		Ir	<i>Pater, si vis transfer calicem</i>		
		Iv	<i>Pater mi, si non potest</i>		
		Iv	<i>Accedens Iudas ad Iesum</i>		
		Iv	<i>Iudas mercator pessimus</i>		
c. 4	Bassus a 4 chorus primus	Ir	<i>In monte oliveti</i>		
		Ir	<i>Tristis est anima mea</i>		
		Ir	<i>Ecce appropinquat hora</i>		
		Ir	<i>Simon, dormis?</i>		
		Ir	<i>Pater, si vis transfer calicem</i>		
		Iv	<i>Pater mi, si non potest</i>		
		Iv	<i>Accedens Iudas ad Iesum</i>		
		Iv	<i>Iudas mercator pessimus</i>		
		c. 5	Secondo coro a 4 Canto	Ir	<i>Pater, si fieri potest</i>
				Ir	<i>Nunc videbitis turbam</i>
				Ir	<i>Vos fugam capietis</i>
				Ir	<i>Vigilate et orate</i>
				Ir	<i>Apparuit autem Illi Angelus</i>
				Ir	<i>Dormite iam et requiescite</i>
Iv	<i>Dixit illis Iesus</i>				
Iv	<i>Vae homini illi</i>				
c. 6	Corus secundus Altus a 4			Ir	<i>Pater, si fieri potest</i>
				Ir	<i>Nunc videbitis turbam</i>
				Ir	<i>Vos fugam capietis</i>
				Ir	<i>Vigilate et orate</i>
				Ir	<i>Apparuit autem Illi Angelus</i>
				Ir	<i>Dormite iam et requiescite</i>
		Iv	<i>Dixit illis Iesus</i>		
		Iv	<i>Vae homini illi</i>		

DESCR. FASC.	CONTENUTO	CC.	INCIPIT TESTO
c. 7	Corus secundus Tenor a 4	1r	<i>Pater, si fieri potest</i>
		1r	<i>Nunc videbitis turbam</i>
		1r	<i>Vos fugam capietis</i>
		1r	<i>Vigilate et orate</i>
		1r	<i>Apparuit autem Illi Angelus</i>
		1r	<i>Dormite iam et requiescite</i>
		1v	<i>Dixit illis Iesus</i>
		1v	<i>Vae homini illi</i>
c. 8	Corus secundus Bassus a 4	1r	<i>Pater, si fieri potest</i>
		1r	<i>Nunc videbitis turbam</i>
		1r	<i>Vos fugam capietis</i>
		1r	<i>Vigilate et orate</i>
		1r	<i>Apparuit autem Illi Angelus</i>
		1r	<i>Dormite iam et requiescite</i>
		1v	<i>Dixit illis Iesus</i>
		1v	<i>Vae homini illi</i>

## GRUPPO XI

4 cc.; mm 240x175; ogni pagina contiene 8 pentagrammi.

DESCR. FASC.	CONTENUTO	CC.	INCIPIT TESTO
c. 1	Cantus a 4	1r	<i>Proprio filio suo</i>
		1r	<i>Non est species</i>
		1r	<i>Vere languores nostros</i>
		1r	<i>Ipse vulneratus est</i>
		1v	<i>Oblatus est</i>
		1v	<i>Propter scelus populi mei</i>
		1v	<i>Disciplina pacis nostrae</i>
c. 2	Altus a 4	1r	<i>Proprio filio suo</i>
		1r	<i>Non est species</i>
		1r	<i>Vere languores nostros</i>
		1r	<i>Ipse vulneratus est</i>
		1v	<i>Oblatus est</i>
		1v	<i>Propter scelus populi mei</i>
		1v	<i>Disciplina pacis nostrae</i>
c. 3	Bassus a 4	1r	<i>Proprio filio suo</i>
		1r	<i>Non est species</i>

DESCR. FASC.	CONTENUTO	CC.	INCIPIT TESTO
c. 4	Tenor a 4	1r	<i>Vere languores nostros</i>
		1r	<i>Ipse vulneratus est</i>
		1v	<i>Oblatus est quia Ipse</i>
		1v	<i>Propter scelus populi</i>
		1v	<i>Disciplina pacis nostrae</i>
		1r	<i>Proprio filio suo</i>
		1r	<i>Non est species</i>
		1r	<i>Vere languores nostros</i>
		1r	<i>Ipse vulneratus est</i>
		1v	<i>Oblatus est quia Ipse</i>
		1v	<i>Propter scelus populi</i>
		1v	<i>Disciplina pacis nostrae</i>

### Trascrizione

#### GRUPPO II

[bif. I, c 2v]

Lista della spesa della processione del Vener santo dell'anno 1587<sup>3</sup>

[bif. I, c 1v]

Processione de' misteri della passione del Signore da dare per

tanti ricevuti da diversi come per liste l. 1322 s. 17 d. 3

e più per lib. 146 on. 3 cera rotta delle torchie avanzate, ven-

duta a s. 18 l. 131 s. 12 d. 6

l. 1454 s. 9 d. 9

3. «A Milano i libri e le scritture contabili si tenevano in lire, soldi e denari (1 lira = 20 soldi = 240 denari), secondo l'antico sistema introdotto da Carlo Magno. Queste unità monetarie, anche se spesso non erano realmente rappresentate da una

moneta effettivamente conosciuta, venivano utilizzate negli editti e nelle pubbliche gride, al fine di valutare con lo stesso parametro le diverse monete ammesse a circolare» (MAZZA 1982, p. 23).

[bif. I, c 2r]

Al ricontro de avere per tanti spesi in diverse cose appartenenti a detta processione, come d'abasso

A Messer Giovanni Battista Soardo per i misteri, come per sua lista	l.	119	s.	14	d.	—
A Messer Sebastiano per la pittura e ridoratura, come per sua lista	l.	90	s.	16	d.	—
A Messer Giovanni Battista per la pittura e lettere de' brevi, come per sua lista	l.	107	s.	5	d.	—
Per pezze di canevazzo <sup>4</sup> n. 37 di br. 15 l'una a s. 90	l.	166	s.	10	d.	—
Per pezze di canevazzo n. 23 di br. 12 a s. 70	l.	80	s.	10	d.	—
Per pezze di canevazzo n. 21 a s. 60 et una a s. 80	l.	67	s.	—	d.	—
Per la fattura de' sacchi	l.	37	s.	—	d.	—
Per br. 12 tela per il linteo a s. 30	l.	18	s.	—	d.	—
Per br. 66 di tela per fodrare i capucci, e on. 10 di reffo <sup>5</sup>	l.	36	s.	—	d.	—
Per lib. 30 di corda per li cordoni a s. 4	l.	6	s.	—	d.	—
Per lib. 27 1/2 di corda per li cordoni a s. 4 d. 6	l.	6	s.	3	d.	9
Per 2 pezze di bindello <sup>6</sup> bianco	l.	—	s.	18	d.	—
Per 6 quaderni di carta per li capucci e per mettere intorno alla croce e cordetta	l.	2	s.	7	d.	—
Per br. 1 2/3 di veluto nero per la stola	l.	16	s.	12	d.	—
Per diverse porture <sup>7</sup>	l.	2	s.	13	d.	6
Per la musica, come per una lista	l.	86	s.	7	d.	6
Per br. 6 tela sangallo per fodrare il quadro dell'Agonia	l.	3	s.	18	d.	—
Per cera lib. 519 on. 4 a s. 21	l.	546	s.	1	d.	—
Per on. 14 1/2 di reffo di canepo a s. 2 d. 6 l'on.	l.	1	s.	16	d.	3
Per on. 9 di reffo bianco	l.	1	s.	3	d.	—
Per br. 14 1/2 di zandale <sup>8</sup> bianco doppio per le due vesti a s. 44	l.	31	s.	18	d.	—
Per on. 3 d. [?] 3 di franza con oro e seta nera per la stola	l.	12	s.	10	d.	—

4. Canevazzo sta per canovaccio, cioè «panno grosso, ruvido di canapa» (BATTAGLIA, II, p. 648): si tratta del tessuto usato per gli abiti penitenziali.

5. Reffo è una variante per refe: «Filo resistente costituito da due filati accoppiati o ritorti di cotone, lino, canapa o altra fibra, che è usato per lo più per le cuciture». (BATTAGLIA, XV, p. 675)

6. Bindello è un diminutivo dialettale per nastro, (cfr. BATTAGLIA, II, p. 238).

7. Portura (portūra) è un termine dialettale milanese per portatura (cfr. BATTAGLIA, XIII, p. 996).

8. Zandale è una delle tante varianti per zendado, «tessuto di seta fine e molto leggero» (BATTAGLIA, XXI, p. 1067).

Per tela sangallo nera					
Per crocette tre di tela d'oro per la stola sudetta per il fiocco	l.	5	s.	10	d. —
Per <del>limosina</del> sodisfare a diverse povere persone chi si sono affaticate pure ad effetto della intorno alla processione	l.	5	s.	5	d. 9
Restano in cassa	l.	2	s.	11	d. —
	l.	1454	s.	9	d. 9

[bif. 2, c 2v]

Lista della spesa della processione del Vener santo dell'anno 1588

[bif. 2, c 1r]

spesi

88

#### Confalone

Per br. 48 di ormesino <sup>9</sup> argentino a l. 3 s. 2 d. 6 il br.	l.	150	s.	—	d. —
Per 2800 foglie d'oro nel'ornamento a l. 28 il m.	l.	78	s.	89	d. —
Per la fattura del ornamento	l.	168	s.	9	d. —
Per la pittura	l.	126	s.	10	d. —
Per on. 7 d. [?] 9 di franza d'oro picciola a l. 6 l'on.	l.	42	[7 s.	15	d. —
Per f[i]occhi n. 24 di seta et oro on. 29 d. [?] 21 a l. 4 l'on.	l.	119	s.	10	d. —
Per la cimasa del confalone finita	l.	15	s.	—	d. —

#### Zandale

Per br. 9 di zandale arg. per il mantello del Signore all'orto a l. 2	l.	18	s.	—	d. —
Per br. 9 di zandale e cremisi per le veste di Pilato a s. 40	l.	18	s.	—	d. —
Per br. 6 zandale cremisi per il manto di N. S. all'ecce homo a s. 50 il br.	l.	15	s.	—	d. —
Per br. 4 1/2 di zandale di colore di pertico per la vesta in- consutile a s. 20 il br.	l.	6	s.	6	d. —

9. L'ormesino è un «tessuto di seta estremamente leggero e sottile impiegato nella confezione di drappi e indumenti di gran pregio o, anche, per fodera-

re internamente abiti e cappelli» (BATTAGLIA, XII, p. 123).

Grograno<sup>10</sup>

Per br. 18 di grograno doppio color d'oro per un manto d'un apostolo a s. 21 il br.	l.	18	s.	18	d.	–
Per br. 56 di grograno semplice, cremisi e verde, per una veste del Signore e duoi manti delli Apostoli a d. 19	l.	53	s.	9	d.	–
	l.	829	s.	11	d.	–

[bif. 2, c Iv]

## Canevazzi

Per pezze n. 86 di canevasso sottile a s. 90 la pezza	l.	387	s.	–	d.	–
Per pezze n. 22 di canevasso grosso a s. 60 la pezza	l.	66	s.	–	d.	–
Per corda, filo, cinte etc.	l.	30	s.	–	d.	–

## Tela

Per br. 62 di tela bianca sessantina per una veste e fodrare capuci a s. 10 il br.	l.	31	s.	–	d.	–
Per br. 24 1/2 di tela sangallo di diversi colori per far veste a s. 15 il br.	l.	16	s.	7	d.	6
Per on. 43 1/2 di reffo di diversi colori	l.	6	s.	13	d.	6
Per fattura delle vesti di tela e di canevasso	l.	80	s.	1	d.	6
Per la musica	l.	274	s.	10	d.	6
Per on. 1 d. [?] 9 pizzetti per il velo del sepolcro	l.	8	s.	18	d.	9
Per due pezze di bindello, sei quaderni di carta per li capucci, diverse porture, una centa di seta per Pilato, seta da cucire, e per altri servigi fatti da un poveretto	l.	11	s.	6	d.	–
Donato alli Allabarderi di Corte	l.	11	s.	11	d.	–
A quelli del Capitano di Giustizia	l.	4	s.	11	d.	–
Al Capitano di Birri	l.	11	s.	11	d.	–
Per lib. 36 di cera usata a s. 18 d. 6 la lib.	l.	33	s.	6	d.	–
Per la fattura de misteri, cartella, bastoni, indorature di diverse cose, statue, teste, asse, stanghe	l.	311	s.	5	d.	–

10. Grograno è una variante di grograno, termine con il quale si indica una «stoffa pesante, di seta»; il termine deriva dal francese *gros grain* (cfr. BATTAGLIA, VII, p. 56).

	l.	1283	s.	1	d.	9
	l.	829	s.	11	d.	—
	l.	2114	s.	12	d.	9
Recevuti sin ora in tutto	l.	2108	s.	12	d.	9
	l.	6	s.	—	d.	—

[bif. 2, c 2r]

Per lib. 1072 on. 9 di cera bianca a s. 21	l.	1126	s.	7	d.	9
Per lib. 519 1/2 di cera ritornata netta a s. 19	l.	493	s.	10	d.	6
Resta	l.	632	s.	17	d.	3

### GRUPPO III

[bif. I, c. 1r]

Avisi generali a quello [che] averà cura della processione per il Vener santo.

Che a mezza quaresima cerchi sapere il numero certo più che puotrà di quelli tutti [che] hanno a entrare in essa processione.

Che usi diligenza acciò che per tutto detto tempo tutti quelli [che] vorranno entrare abbino dato la limosina che toccherà per le spese di essa processione.

Che procuri che i misteri [che] si faranno di novo siano fatti e finiti tutti de tre settimane o almeno de quindece giorni avanti il mercore santo.

Che tutti siano messi e compaginati insieme per tutto il giovedì santo al più tardo, in modo tale che non vi sia che far cosa alcuna circa essi il Vener santo.

Che procuri che vi siano da dodeci persone vestite di sacco per ciascun misterio di rilievo a portarlo e anco più se bisognerà, e sei al Confalone.

Per tempo facci provisione dei musici [che] saranno necessari per la processione tutta, considerando quanti corpi ve ne andaranno e quante persone per corpo, e stabilischi il mercato della mercede loro.

Consideri quanti bastoneri saranno bisogno, e de questi similmente ne facci provisione per tempo.

Avanti il Confalone per principio della processione facci che vi siano sei almeno, e nove ancor se si puotrà, quali vestiti dell'abito di sacco portino torchie grosse accese de quelle de libre sette l'una, andando a tre a tre per le strade.

Consideri etc.

La provisione

Avisi per i chierici [che] aranno a venir in processione.

Consideri ben il prefetto generale della processione quanti chierici a numero saranno necessari per essa processione secondo il numero de' misteri grandi, o di rilievo, e piccioli. Torchie grosse a essi misteri e picciole ai musici, e procuri per tempo, cioè almeno a mezza quad[r]aggesima d'averne incaparati quel numero tutto [che] sarà sufficiente, avvertendo di averne sempre più presto vinti o vinticinque di più, che all'ora patirne dissaggio, quali se non aranno altro che fare puotranno, vestiti con le loro cotte, assister ai misteri principali per quelli maggiormente onorare.

La provision d'essi la farà al seminario, canonica, al collegio de' svizzeri; quali avranno da portare i misteri mandando inanzi i chierici svizzeri, poi quelli della Canonica, in ultimo quelli del seminario.

[bif. I, c. 1v]

Per le torchie si serviranno de' chierici della città.

De questi tutti e anco de quelli della città facci scielta de quelli [che] siano più atti a dare edificazione e anco siano più ben qualificati de fattezze corporali.

Facci che tutti vadino in processione vestiti con le loro cotte bianche sopra le vesti e in testa la beretta, avisandogli di ciò in tempo, acciò se ne proveggano se non ne avranno.

Le torchie grosse tutte ai misteri, fuori che alla Croce, facci che siano tutte portate da chierici della città, quali siano conosciuti da esso, o da qualche altro dei Padri, o amico di casa, e questi tutti siano grandi e di venusto e notabile aspetto nobile più che si può.

Le piccole ai musici, le facci portare da chierici piccoli o mediocri de' svizzeri o della città.

Per ogni modo procuri che de quatro o ~~cinque~~ giorni avanti a essa processione siano avvisati tutti i chierici qual fonzione toccherà a ciascuno o più de loro, e che quando sarà gionto il tempo della processione ogn'uno vadi senza altro a quella fonzione [che] gli sarà stata assignata e a quella stii sin al fine di essa.

E per manco disturbo puotrà considerare quali e quanti misteri vorrà dare al collegio de' svizzeri, quali e quanti a quelli della canonica, e quali e quanti a quelli del seminario.

E perciò si farà dare in nota i nomi de' chierici de' quali si vorrà servire e gli assegnerà il loro misterio nominatamente, dando poi detta lista al detto prefetto.

Facci che in casa siano deputate camere de' Padri o fratelli particolari nelle quali si riponghino li mantelli o sopraveste e capelli de' chierici tutti, e che i prefetti siano avvisati prima qual sarà quell Padre aranno a dimandare, acciò possi senza altro ricorrer da esso.

Dii ordine che quel Padre o fratello quale avrà a dare le torchie ai chierici, abbi presso di sé in scritto le infrascritte regole da farsi da loro osservare, quali sono nel seguente foglio signato C. Alli corpi de musici, cioè a ogn'uno de loro, facci che vi siano due torchie de tre libre l'una, e avisi o facci avisare per tempo ogni capo o mastro che se gli darà ad ogni uno de loro una torchia per andare a casa, e che niuno ardisca pigliarne altra più, intendendo che quell'una servi a esso

mastro e al suo corpo tutto; quali li abbi da pigliare esso capo dalle mani di quel Padre o fratello di casa [che] gli sarà assegnato.

[bif. 2, c. 1r]

Non ammettano alcuno nel luogo ove sono deputati se non porta il bolettino che scontri con la sua lista, e all'ora gli diano l'abito segnato pur dal numero d'essa lista.

Non lascino entrare servitori se non per causa urgente, e in tal caso subito gli facciano uscire, e facciano che i gentil'uomini diano ai servitori i vestimenti alla porta del luogo, se non vogliano più tosto lasciargli nel luogo medesimo.

Siano caritativi in aiutare le persone a vestirsi.

Gli trattengano più quieta e spiritualmente che sia possibile, né lascino uscire alcuno infin che siano chiamati da chi ha la cura.

Non invitino alcuno a bere, né siano facili ad essibirne a chi ~~fusse facile~~ s'invitasse da sé; quando pur bisogni darne ad alcuno, lo conducano solo al luogo deputato.

Se si lasciano i vestimenti o spade ne' detti luoghi ne abbiano cura serrando per tutto quando si partano, e trovandosi pronti al ritorno della processione.

Facciano intendere e capire alle persone de' suoi luoghi gl'avisi che saranno ivi affissi.

Quando saranno chiamati ad uscire alle processione gli facciano andare per il portico e andito della sacristia, se bene ci sarà ancora altri che gli condurrà.

[bif. 3, c. 1r]

Non ammettano alcuno nel luogo ove sono deputati, se non porta il bollettino che scontri con la sua lista, e allora gli diano l'abito segnato pur dall'istesso nome.

Non lascino entrare servitori, se non per causa urgente, e in tal caso subito gli facciano uscire, e facciano che i gentiluomini diano a i servitori i vestimenti alla porta del luogo, per portargli a S. Alessandro.

Siano caritativi in aiutare le persone a vestirsi.

Gli trattengano più quieta e spiritualmente che sia possibile, né lascino uscire alcuno, infinché siano chiamati da chi ha la cura.

Non invitino alcuno a bere, né siano facili ad essibirne a chi s'invitasse da sé. Quando pur bisogni darne ad alcuno, lo conducano solo al luogo deputato.

Se si lasciano vestimenti o spade ne' detti luoghi, ne abbiano cura serrando per tutto quando si partano, e trovandosi presenti al ritorno della processione.

Facciano intendere e capire alle persone de' suoi luoghi gli avisi che saranno ivi affissi.

Quando saranno chiamati ad uscire alla processione, gli facciano andar per il portico e andito della sacristia, se bene ci sarà ancora altri che gli condurrà.

## GRUPPO IV

Tre bastoneri con le crocette in linea retta.

Doi torchioni grandi.

L'indulgenza.

Musica di Messer Alessandro, con tre torchie picciole.

Sei torchioni a doi a doi.

Confalone, con doi bastoneri.

Doi bastoneri.

Quattro vestiti con le torchie.

Breve, *His [?] percussus*.

Quattro vestiti.

Vaso della Maddalena.

Quattro vestiti.

Borsa.

Quattro vestiti.

Breve, *Calicem*.

Doi vestiti.

Breve, *Tantum in me vertit*.

Doi vestiti.

Musica di Messer Oratio, primo coro, con una torchia picciola.

Nostro Signore all'orto, doi bastoneri.

Musica di Messer Oratio, secondo coro, con doi torchie.

Doi vestiti.

Frusta.

Quattro vestiti.

Lantern.

Quattro vestiti.

Bascio di Giuda.

Quattro vestiti.

Cortello di s. Pietro.

Quattro vestiti.

Corda.

Quattro vestiti.

Guanciata, un bastonero.

Quattro vestiti.

Gallo.

Quattro vestiti.

Veste bianca.

Quattro vestiti.

Flagelli di legno.

Colonna, un bastonero.

Quattro vestiti.

Flagelli di corda.

Quattro vestiti.

Veste rossa.

Quattro vestiti.

Corona di spini.

Doi ~~Quattro~~ vestiti .

Breve, *Ecce homo*.

Doi vestiti.

Breve, *Omnes cogitationes*.

Musica di Messer Giovanni Maria, primo coro, con una torchia.

Ecce homo, con i 8 torchioni, doi bastoneri.

Musica di Messer Giovanni Maria, secondo coro, con due torchie.

Doi vestiti.

Sudario.

Quattro vestiti.

Chiodi, un bastonero.

Quattro vestiti.

Mantello e tenaglia.

Quattro vestiti.

Dadi.

Quattro vestiti.

Canna, un bastonero.

Quattro vestiti.

Lancia.

Quattro vestiti.

Scala.

Quattro vestiti.

Titolo della croce.

Doi vestiti.

Breve, *Levabit.*

Doi vestiti.

Breve, *Ut sit signum.*

Musica di Messer Orfeo, primo coro, con una torchia.

Croce, con 10 torchioni, doi bastoneri.

Musica di Messer Orfeo secondo coro, con due torchie.

~~Doi vestiti~~ Quattro vestiti.

Breve, *Ligaretur.*

Quattro vestiti.

Linteo con 4 torchioni, doi bastoneri.

Quattro vestiti.

Breve, *Lapsa est.*

Quattro vestiti.

Breve, *Non despicias.*

Musica di Messer Ercole, primo coro, con una torchia.

Sepolchro, con 16 torchioni e baldachino e guardia del Signor Duca.

Musica di Messer Ercole, secondo coro, con 2 torchie.

Quattro vestiti.

Breve, *Luctum.*

il resto vestiti.

#### GRUPPO V

[primo avviso a stampa]

Avisi a quei che si vestiranno di sacco

Nel luogo dove tutti si vestiranno, vi sarà un Padre il quale riceverà le torchie, per renderglielie poi quando usciranno da quel luogo vestiti.

Doppo andato ciascuno al luogo assegnatogli col suo bollettino, si contenti di non uscire di là finché non siano tutti chiamati fuori.

Nell'andare alla processione, quando saranno chiamati, passeranno tutti alla sacristia.

Accendano le torchie nel passare per la chiesa, per mettersi in processione, e non prima.

Si ricorda quel che già è in uso: di non servare ordine alcuno di precedenza, anzi fare a garra d'umiliarsi, come conviene all'azione che fanno.

Nell'andare in processione servino silenzio, consederando qualche misterio della passione, spe-

cialmente quel che hanno innanzi, o dicendo qualche orazione.

Servino fra l'una coppia e l'altra convenevole distanza, come sarà procurato da' bastonieri.

Non salutino alcuno in processione, né vadano ragionando.

In Duomo, arrivati al suo luogo entro a i balaustri, ove i bastonieri gli condurranno, sederanno.

Si essortano che mentre ivi si diranno il *Miserere* e le Litanie, stiano in ginocchi con le torchie accese, smorzandole mentre si dirà il sermone.

In Duomo ciascuno stia al suo luogo designato, e quando sentiranno domandare il loro misterio per partirsi, siano pronti ad andarvi dietro, accendendo prima le torchie.

Si consegnino le torchie avanzate nel ritorno a quei che le riceveranno alla porta di S. Alessandro, e non le diano ad altri, né prima che arrivino, né all'ora, stando che è necessario servirsi della cera che avanza per sostenere la spesa della processione.

La processione finirà a S. Alessandro, e perciò diano ordine a' loro servitori che portino altre torchie per accompagnarli a casa, e chi non ha servitori si provvegga altramente, dando ordine a' loro carochieri che gli aspettino sopra la piazza di S. Giovanni in Conca.

[secondo avviso a stampa]

#### Avisi a quei che si vestiranno di sacco

Doppo andato ciascuno al luogo assegnatogli col suo bollettino, si contenti di non uscire di là finché non siano tutti chiamati fuori.

Nell'andare alla processione, quando saranno chiamati, passeranno tutti alla sacristia.

La torchia si darà a ciascuno all'uscio della sacristia nell'andare alla processione, doppo che saranno chiamati, e non prima.

Accendano le torchie nel passare fuori per la chiesa per mettersi in processione, e non prima.

Si ricorda quel che già è in uso: di non servare ordine alcuno di precedenza, anzi fare a garra d'umiliarsi, come conviene all'azione che fanno.

Nell'andare in processione servino silenzio, considerando qualche misterio della passione, specialmente quel che hanno innanzi, o dicendo qualche orazione.

Servino fra l'una coppia e l'altra convenevole distanza, come sarà procurato da' bastonieri.

Non salutino alcuno in processione, né vadano ragionando.

In Duomo smorzino le torchie, arrivati al suo luogo entro ai balaustri, ove i bastonieri gli condurranno.

Si essortano che mentre ivi si diranno le Litanie stiano in genochi.

In Duomo ciascuno stia al suo luogo designato, e quando sentiranno domandare il loro misterio per partirsi siano pronti ad andarvi dietro, accendendo prima le torchie.

Si consegnino le torchie avanzate nel ritorno a quei che le riceveranno alla porta di S. Barnaba, e non le diano ad altri, né prima che arrivino, né all'ora, stando che è necessario servirsi della cera che avanza per sostenere la spesa della processione.

Anzi diano ordine a' loro servitori che portino altre torchie per accompagnarli a casa, e chi non ha servitori si provenga altramente, sapendo di far furto alla processione chi non le consegnasse.

GRUPPO VI

[bif. I, c. 1r]

In S. Barnaba

Messer Giovanni Maria alla porta della chiesa dirà un motetto primo, poi si farà un ragionamento, doppo il quale Messer Iulio Cesare dirà l'altro motetto in coro.

Nell'inviarsi si comincerà a cantare in chiesa.

Per la strada

Messer Filiberto e Messer Orazio diranno i sette salmi: il primo versetto il canto fermo, e la musica ripiglierà subito l'istesso versetto, e muteranno i tuoni qualche volta.

Messer Giovanni Maria dirà similmente i sette salmi, ripigliando sempre il versetto del primo coro.

Nell'entrare nelle chiese canteranno sempre i cori sin che siano giunti all'altare maggiore.

Messer Orfeo e Messer Iulio Cesare canteranno le cose già ordinate.

In domo

Messer Filiberto e Messer Oratio anderanno al luogo della musica dell'organo che ora si fabrica, e ~~com~~ diranno subito un motetto mentre entra la processione.

Messer Giovanni Maria anderà al luogo della musica sotto l'organo fatto e dirà ancor esso un motetto, subito dietro a quello di Messer Filiberto.

Messer Orfeo si fermerà dalla parte del vangelo, presso alla sedia dell'Arcivescovo.

Messer Iulio Cesare dalla parte dell'epistola, presso dove si metta la credenza dell'Arcivescovo.

[bif. I, c. 1v]

Entrata la processione tutta, Messer Iulio Cesare comincerà il *Miserere*, Messer Orfeo il secondo verso, Messer Giovanni Maria il terzo, Messer Filiberto il quarto e così di mano in mano.

Il versetto *Tibi soli peccavi* si replicherà da tutti i cori successivamente.

L'ultimo versetto si dirà insieme da tutti, come ha composto Messer Iulio Cesare.

Poi si farà il ragionamento.

Doppo il ragionamento Messer Iulio Cesare farà dire un motetto, insieme con Messer Orfeo.

In S. Nazario

Messer Giovanni Maria dirà un motetto.

Messer Iulio Cesare con gli altri le lettanie, e doppo ~~e doppo~~ un mottetto pieno.

## In S. Barnaba

Messer Filiberto un motetto in principio.

Messer Orfeo un altro nel fine.

[c. 1, 1r]

Confalone Ieronimo Tolentino. Giovanni Andrea Turro.

All'orto Giulio Gaiazzo. Ieronimo Appiano.

Bascio di Giuda. Dominico Affra.

Guanciata. Cesare Iuro.

Veste bianca. ~~Ioseffo Grizzo~~. Giovanni Battista Biancardi.

Colonna. Bartolameo Villa.

Corona di spine. Olivico Bona corsa.

Ecce homo. Iacomo Filippo Borgo. Iacomo Ieppi.

Chiodi. ~~Gio:~~ Ambrosio Turro.

Canna e spongia. Alessandro Banfi.

Titolo della croce Giovanni Pietro Seregno.

Croce Erasmo Gaiazzo. Giorgio.

Linteo. Pietro Maria Seracco. Ioseffo Grizzo.

Al primo breve del sepolcro. Ioseffo Appiano. Farinò. del P. Don Gabriello.

[bif. 2, c. 1r]

## Avvertimenti per i cantori

## In S. Barnaba

Vestiti tutti che saranno, andaranno nella nostra chiesa di S. Barnaba.

Messer Alessandro alla cappella della passione; e in processione avanti il Confalone

Messer Orazio alla cappella di s. Hieronimo; in processione al Cristo all'orto.

Messer Gio. Maria sotto il pulpito; in processione all'Ecce homo.

Messer Orfeo in cappella maggiore; in processione alla Croce.

Messer Ercole in coro; in processione al Sepolcro.

canteranno tutti  
il suo motetto  
prima che si partino.

## In Processione

Messer Alessandro canterà i sette salmi in falso bordone, e gl'altri cantaranno continuamente conforme alle parole che se gli sono date, avvertendo che non ci sia pausa, massime fra'l primo e il secondo [coro], e finiti che saranno i versi si replicaranno, e a niun modo si cantino falsi bordoni se non gli ordinati.

## In Duomo

Nell'entrare in Duomo ogn'uno fornisca sempre il suo coro di musica non spezzandolo.

Messer Alessandro si fermerà al luogo della credenza di Mons. Arcivescovo e canterà il suo motetto.

Messer Orazio anderà sopra'l lettorile dalla parte dell'epistola, e comincerà il motetto *Vere languo[res]*.

Messer Giovanni Maria al lettorile dalla parte del vangelo, e dirà il motetto *Hei, hei mihi*.

Messer Orfeo alla cattedra di Mons. Arcivescovo, e dirà il motetto *Dicit Isaac*.

Messer Ercole alla porta de' balaustri neri, e dirà il motetto *Recessit*.

Gionti tutti e accomodati i misteri, si comincerà il *Miserere*: il primo verso Messer Orazio, il secondo Messer Alessandro, il terzo Messer Orfeo, il quarto Messer Giovanni Maria, il quinto Messer Ercole, tutti del quarto tono.

Li tre versi *Tibi soli, Cor mundum e Nunc acceptabis* si diranno tutti insieme conforme alla composizione di Messer Giovanni Maria.

Siano tutti avvertiti che sempre dopo il coro pieno di tutti insieme cominci il verso che siegue Messer Orazio e poi di mano in mano, il che accaderà dopo il *Tibi soli e Cor mundum*.

Doppo'l sermone si diranno subito le litanie di Messer Orfeo tutti insieme, come lui ordinarà; finite le letanie Messer Giovanni Maria dirà un motetto, poi Messer Orfeo, poi Messer Ercole. Nel ritornare dal Duomo si canteranno l'istesse cose come prima.

#### In S. Alessandro

Messer Alessandro dirà un motetto, Messer Orazio l'altro, e così tutti gli altri.

S'avisino tutti che siano contenti di usare ogni modestia per le strade, non Cianciare né burlare, e sopra tutto dar ogni sorte di buon esempio.

Ogn'uno proveggia che suoi panni siano portati a S. Alessandro, nella capella di S. Antonio.

[c. 2, 1r]

#### Per Messer Giovanni Maria

##### In S. Barnaba

Si fermerà sotto il pulpito. In Processione all'Ecce homo.

Quivi canterà il suo mottetto dopo che l'averà cantato Messer Orazio.

##### In processione

Canterà continuamente conforme alle parole che gli son date, avvertendo che non vi sia pausa, massime tra'l primo e secondo coro.

##### In Duomo

Nell'entrar in Duomo finisca il coro di musica non spezzandolo.

Si fermerà sopra'l lettorile dalla parte del vangelo, e ivi dirà il suo motetto *Hei, Hei mihi*.

Giunti tutti ed entrati canterà il quarto verso del *Miserere* del quarto tono.

Li tre versi *Tibi soli, Cor mundum e Nunc acceptabis* si cantaranno insieme, dopo i quali canterà il quarto verso che seguita.

Doppo il sermone si cantaranno le litanie tutti insieme di Messer Orfeo, dolcemente. Finite le letanie subito comincerà un motetto.

Nell'andare a S. Alessandro canterà l'istesse cose come prima etc.

## In S. Alessandro

Cantarà il terzo mottetto.

Provegga che i suoi panni siano portati a S. Alessandro, nella capella di S. Antonio.

[c. 3, 1r]

## Per Messer Alessandro

## In S. Barnaba

Si fermerà alla capella della passione, e in processione avanti il Confalone.

Quindi canterà un mottetto avanti gli altri.

## In processione

Canterà i sette salmi a falso bordone, né si cantino falsi bordoni se non gl'ordinati.

## In Duomo

Finirà ciò che averà per le mani nell'entrare in Duomo non spezzando il coro. Si fermerà al luogo della credenza di Monsignor Arcivescovo, e canterà un mottetto. Entrati che saranno tutti i musici cantandosi il *Miserere*, canterà il secondo coro, cioè il secondo verso del *Miserere*, e sarà del quarto tono con dolcezza e adagio.

Li tre versi *Tibi soli*, *Cor mundum* e *Nunc acceptabis* si diranno tutti insieme conforme alla compositione di Messer Giovanni Maria.

Sia avvertito che sempre doppo il coro pieno di tutti insieme, canterà il secondo verso che seguita.

Doppo il sermone si diranno le litanie di Messer Orfeo tutti insieme, dolcemente etc. Finite le litanie non canterà, ma s'inviarà etc.

Nel ritornar dal Duomo canterà l'istesse cose come prima, cioè i sette salmi.

## In S. Alessandro

Entrato canterà un motetto.

Provegga che i suoi panni siano portati a S. Alessandro, nella capella di S. Antonio.

## GRUPPO VII

Tutti quelli che hanno da vestirsi di sacco, siano contenti di far prima ricapito ad una delle camere presso la porta che ha sopra la figura di san Paolo, e indi saranno condotti al luogo deputato per loro.

## GRUPPO VIII

[bif. I, c. 1r]

Primo coro

In monte oliveti oravit Iesus ad patrem et dixit:

Secondo coro

Pater si fieri potest, transeat a me calix iste.

Primo coro

Tristis est anima mea usquem ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum.

Secondo coro

Nunc videbitis turbam, quae circumdabit me.

Primo coro

Ecce appropinquat hora, et filius hominus tradetur in manus peccatorum.

Secondo coro

Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis.

Primo coro

Simon, dormis[?] non potuisti una hora vigilare mecum[?]

Secondo coro

Vigilate et orate, ut non intretis in tentationem. Spiritus quidam promptus est, caro autem infirma.

Primo coro

Pater, si vis transfer calicem hunc a me, veruntatem non mea voluntas sed tua fiat.

Secondo coro

Apparuit autem illi Angelus de coelo confortans eum, et factus in agonia prolixius orabat.

[bif. I, c. 1v]

Primo coro

Pater mi, si non potest hic calix transire nisi bibam illum: fiat voluntas tua.

Secondo coro

Dormite iam, et requiescite. Surgite eamus: ecce appropinquavit qui me tradet.

Primo coro

Accedens Iudas ad Iesum dixit: Ave rabbi.

Secondo coro

Dixit illi Iesus: Amice, ad quid venisti.

Primo coro

Iudas mercator pessimus denariorum numero Christi Iudaeis tradidit.

Secondo coro

Bonum erat ei, si non esset natus homo ille. Vae autem homini illi per quem filius hominis tradetur.

[c. 1, 1r]

Primo coro

Ecce homo, o Iudaei, ab origine mundi promissus: ante saecula Dei filius praedestinatus: ~~et vos clamastis dicentes~~

Secondo coro

Morte turpissima condemnemus eum. Si enim vere filius Dei est, liberet eum.

Primo coro

Ecce homo o Iudaei missus ad oves domus Israel requirendas, pascendas, et salvandas: ~~et vos clamastis~~

Secondo coro

Tolle hunc, et dimitte nobis Barrabam.

Primo coro

Ecce homo o Iudaei, contra quem linguam accuistis, et dixistis.

Secondo coro

Eradamus eum de terra viventium, et nomen eius non memoretur amplius.

Primo coro

Ecce Rex vester o Iudaei, in diademate coronatur: ~~et vos clamastis~~.

Secondo coro

Tolle tolle crucifige eum.

Primo coro

Regem vestrum crucifigam, o Iudaei? ~~Responderunt Pontifices~~

Secondo coro

Non habemus regem nisi Cesarem, et si hunc dimittis non es amicus Caesaris.

[c. 3r]

Hei, hei, mihi Domine, mi Iesu, quomodo te video crudeliter vulneratum, quanto dolore te video aggravatum? Quis mihi hoc tribuat, ut pro te moriar, dulcissime Domine Iesu? Te videre vivere in tanto dolore, sustinere non possum. Te aspicere, horreo supra modum. Te etiam liberari, mors mihi esset: et ideo angustiae mihi sunt undique, et quid eligam ignoro, nisi tecum pariter crucifigi.

O mira circa nos tuae pietatis dignatio, o care Iesu Pater misericordiarum. O inestimabilis dilectio charitatis: ut servum redimeres, filium tradidisti. O certe necessarium Adae peccatum: quod Christi morte deletum est. O felix culpa, quae talem, ac tantum meruit habere redentorem.

## 3.

*Indulgenza*

Trascrivo l'avviso dell'indulgenza per la processione del Venerdì santo del 1590, conservata nella cartella *Diverse indulgenze concesse da Sommi Pontefici alla chiesa di S. Barnaba e all'oratorio di Zuccone dal 1596 al 1674* (ASBM, B Cartella n. 1, fascicolo IX).

La Santità di N. S. Papa Sisto Quinto, commendando l'instituto della processione del Vener Santo che si leva della chiesa di S. Barnaba in questa città, nella quale si portano i misteri della passione del Signore, concede indulgenza plenaria a tutti i fedeli dell'uno e l'altro sesso, i quali, veramente pentiti, confessi e comunicati divotamente accompagneranno la detta processione del Vener Santo vestiti d'abito di penitenza con le torchie accese in mano, overo porteranno i misteri della passione, overo ragioneranno in essa, overo ordineranno essa processione. Con che però preghino il Signor per la concordia tra precipi cristiani, estirpazione dell'eresie ed essaltazione di Santa Chiesa. E venendo la pioggia o altro impedimento, si concedono l'istesse indulgenze a chi essequirà nella detta chiesa di S. Barnaba le medesme o altre pie azioni ed esercizi che farebbero nella chiesa maggiore. Delle quali cose tutte appare nel breve dato in Roma il 15 di marzo 1590.

E a quelli che accompagneranno la detta processione, overo staranno presenti al sermone nella chiesa maggiore, concede sette anni e altre quarantene d'indulgenza, come per uno altro breve dato a 6 di marzo 1589.

Ber. Morra Vic. Gen.

Iulius Brunettus Cancell. Archiep.

In Milano, per Pacifico Ponzio, impressore archiepiscopale

## 4.

*Lettere di Carlo Bascapè*

Si riportano in questa sezione i passi delle lettere di Carlo Bascapè in cui sono presenti dei riferimenti alla processione del Venerdì santo. Le citazioni delle lettere sono tratte dalla trascrizione dattiloscritta delle stesse (RLB).

## I.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Paolo Antonio Bombelli,<sup>11</sup> Roma, del 24 febbraio 1588 [all'interno della lettera a Don Filippo Moresino], III, n. 285, p. 347.

Il Venerdì santo di notte si fa una processione da noi instituita l'anno passato, nella quale vi entrano molte persone illustrissime e principali di questa città con abito di penitenza e torchi in mano per accompagnare i segni o misteri della passione del Signore, che si portano con molta riverenza, e si fanno sermoni della passione del Signore, come ne è informato benissimo il Padre Preposto vostro. E perché sia più fruttuosa abbiamo pensato d'impetrare una indulgenza plenaria a tutti quelli che entrano in essa processione e a quelli anco che ragionano, e a quelli che l'accompagneranno altra indulgenza più ampia che si possa. Il che Vostra Reverenza sarà contenta di procurare quanto prima acciò si possa pubblicare, e della spesa che farà si sodisfarà pienamente.

## II.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Paolo Antonio Bombelli, Roma, del 9 marzo 1588 [all'interno della lettera a Don Filippo Moresino], III, n. 308, p. 379.

Le ricordo l'Indulgenza per la processione del Venerdì santo quanto prima, acciò si possi pubblicare per tempo.

## III.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Paolo Antonio Bombelli, Roma, del 16 marzo 1588, III, n. 311, p. 381.

Desidero grandemente che si ottenga quella Indulgenza per la processione del Venerdì Santo; è cosa segnalata. Mella processione entrano i primi cavallieri della città in abito di penitenti e concorre poi la città tutta con grandissima divozione quella sera. Di grazia V. R. faccia quanto può.

11. Padre Paolo Antonio Bombelli è stato procuratore generale dei Barmabiti dal 1582 al 1593. «Il procuratore generale è figura che sorge verso il 1578, quando la Congregazione tenta uno sforzo per darsi una norma giuridica d'azione che ricompatti e disciplini – secondo quanto stabilito dal concilio di Trento – la propria compagine. I decreti capitolari dell'aprile del 1578 tracciavano la strada all'ufficio

del procuratore generale, di colui cioè che rappresenterà a Roma [...] le esigenze della Congregazione, tratterà gli affari correnti con la Santa Sede e con il cardinale protettore (ma questo si ebbe per breve tempo), e in pratica fungendo da tramite unico e privilegiato fra i vertici della Congregazione e la curia romana» (PAGANO 1994, p. XX).

## IV.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Paolo Antonio Bombelli, Roma, del 23 marzo 1588, III, n. 321, p. 392.

Avrei avuto caro che mi avesse mandato quella Indulgenza della compagnia di S. Prassede quanto prima. I denari si daranno, si come scrive, al S. Gio. Paolo Marino. Aspetterò quell'altra del Venerdì Santo, e la licenza di accettare della quale già ci serviamo, poi che N. S. l'ha passata.

## V.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Raffaello Riva, Milano, del 13 gennaio 1590, IV, n. 393, p. 436.

Per la processione del Venersanto non si spenda nulla di straordinario, ma per la sola necessità. Si vegga di fare prendere la cura a quei signori de i quattrini, e ciascuno porti la sua torchia. In somma, vorrei che stessimo ne i termini spirituali quanto fosse possibile: che altramente usciamo da i nostri termini.

## VI.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Gio. Battista,<sup>12</sup> Milano, del 13 gennaio 1590, IV, n. 399, p. 446.

Per la processione del Venersanto V. R. avisi che non si faccia spesa alcuna non necessaria, e che si vegga per ogni modo che quei Signori prendano cura de i quattrini, e che ciascuno porti la sua torchia. Si pensi a qualche buono essercitio della passione per li venerdì di Quaresima. Credo che il Padre Don Iacomo Antonio riuscirà benissimo in questo. Si potrebbe ancora chiamare quei Signori a S. Alessandro, se così parrà che si loro più commodo. Circa le compere de' sacchi, non si passino i termini dell'anno passato.

## VII.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Raffaello Riva, Milano, del 27 gennaio 1590, IV, n. 427, p. 481.

Mi mandi subito una copia dell'indulgenza del Venersanto dell'anno passato.

12. Dovrebbe trattarsi di Giambattista Pioltini (1543-1601), assistente del Preposito Generale dal 1585 al 1591 (cfr. *Menologio*, aprile, pp. 63-65).

## VIII.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Gio. Battista, Milano, del 27 gennaio 1590, IV, n. 428, p. 484.

Di Milano mi scrivono di lasciare fare uno oratorio a S. Alessandro a petizione di quelle Signore vicine. Per conto del Venerdì, già ho scritto che si può fare in conformità dell'anno passato, credendo che tornerà più comodo a quei Signori della processione di convenire in quella chiesa: e se così parrà meglio, si potrà fare ragionare ancora più d'uno. Per conto di farlo altri giorni, se s'intende di farlo pure con musica dubito che non sia principio di abrogare il decreto del capitolo generale; perciò che dal tempo Quadragesimale si passerà facilmente ad altro tempo ancora, se senza musica io non ce ho altra difficoltà che si faccia la festa ancora e mi rimetto alle R. V. che sono in fatto. Ancora volessero fare qualche cosa in questo genere, ancora questo carnevale, i giorni che non si fa a S. [Sepolcro] per fare contrasto alle dissolutioni. Ho detto che dubito che questo non fosse principio di abrogatione etc., ma tuttavia mi rimetto ancora in questo. V. R. consulti con gli altri Padri, e facciano quello che giudicano expediente *in Domino* senza guastare i nostri ordini.

## IX.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Gio Battista, Milano, del 3 febbraio 1590, IV, n. 440, p. 498.

Mi pare che sia bene separare la chiesa di S. Alessandro con tele ben chiuse insieme almeno al tempo di ragionamenti, come si fa qui, ma al lungo, il che mi scordai nella passata. Massime ragionandosi in chiesa per la cosa del Venersanto, del che le donne vorranno esser partecipe. Non intendo che, facendosi musica, si soni in alcun modo l'organo di S. Alessandro. Anzi, con la prima occasione si leverà.

## X.

Lettera di Carlo Bascapè al marchese Guido Cusano, Milano, del 10 marzo 1590, IV, n. 498, pp. 564-566.

Io pensai, da principio, che il luogo di S. Alessandro dovesse tornare ancora più comodo alli Signori cavallieri della processione del Venersanto, perciò mandai ordine che i sermoni si facessero in questa Quaresima, e volentieri l'avrei mandato ancora per l'azione della processione, s'io non avessi considerato il grande incommodo, anzi l'impossibilità di metterlo ad effetto, parendomi il luogo affatto incapace, né giudicando conveniente che il negozio si spargesse per le case vicine, nelle quali, dovendosi allogare buona parte de i misteri e raunare ancora le persone per

vestirsi, era necessario che i nostri si trovassero ancora assiduamente e del continuo andassero inanzi e indietro, né solo quel giorno, ma molti giorni avanti, mentre si facesse l'apparecchio; la qual cosa saria di troppo distrazione e indecenza a religiosi. Io desidero grandemente che l'occasione che si da alle Signorie Vostre di fare quel bene sia moderata; ma parmi che per quest'anno, mentre che siamo ancora tanto angusti a S. Alessandro, non si possa essequire il loro e mio desiderio. Desidero dunque e supplico quei Signori che si contentino di essere serviti da noi ancora questo anno a S. Barnaba, sperando nella bontà del Signore che il seguente avremo luogo più capace a S. Alessandro, e sperino che chi diede loro forza gli anni passati di passare quel poco di fatica bene, la darà il presente ancora, massime, se s'accorderanno a venire a bon ora e non faranno strada soverchia. La cagione che a questo mi move mi pare tanto giusta che spero dovere essere subito approvata dalla loro pietà; e che come padroni che ci sono, debbiano fare essi stessi si fatta determinazione, massime con l'efficacia che Vostra Signoria userà in persuaderlo alle loro Signorie.

L'indulgenza si manderà in brieve, ottenuta col mezo del nostro Ill.mo Card. Cusano.

XI.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Raffaello Riva, Milano, del 10 marzo 1590, IV, n. 505, pp. 572-573.

Riscrivo al Signor Marchese Cusano, che me n'ha scritto, che veramente non veggo come si possa fare quell'azione della processione a Santo Alessandro senza infinita distrazione e indecenza di essere i nostri per le case d'altri e per le strade, e confusione della cosa stessa; credo che avranno pazienza. Il Signor Marchese riferirà.

XII.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Raffaele, Milano, del 24 marzo 1590, IV, n. 523, p. 587.

Ho scritto a bastanza al Sigorn Marchese Cusano della processione, la cui Indulgenza forse verrà in questo plico.

Mi soviene che a quel liberato si potrebbe dare un sacco e metterci una scritta in fronte, come «a liberato dalla morte da Sua Eccellenza per la passione del Signore», però penserò se altro mi soccorrerà.

## XIII.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Gabriele, Milano, del 24 marzo 1590, IV, n. 525a, p. 589.

Della processione già ho risposto al Signor Marchese, e l'Indulgenza è espedita per S. Barnaba, né sta bene, che la R. V., quando non sopraggiunga cosa grande di nuovo, si metta a voler fare che le cose risolte stiano sospese. Io non so come potreste fare costì una tal azione senza sbaragliarvi tutti fuor di casa, e questa sola causa mi ha mosso e non officio alcuno.

## XIV.

Lettera di Carlo Bascapè al Padre Don Gabrio [Porro],<sup>13</sup> Milano, del 24 marzo 1590, IV, n. 524, p. 589.

Non mi par bene circa la processione del Venersanto fare altro per questo anno, se non quanto ho risposto già al Signor Marchese, e già l'indulgenza è spedita per S. Barnaba. E nel vero mi pare che non potesse riuscire a Santo Alessandro, se non con gran distrazione e inconvenienza, la quale è pure anche assai a S. Barnaba con tutta la capacità che ci è.

## 5.

*Compagnia del Crocifisso di S. Alessandro*

*ASBM, B cartella II, fascicolo V, n. 1*

Il bifoglio con segnatura «B cartella II, fascicolo V, n. I» contiene le regole della Compagnia del Crocifisso di S. Alessandro. Le carte sono manoscritte, con varie cancellature e una scrittura abbastanza cursoria, che fanno supporre si tratti di una redazione non definitiva.

[c. 1r]

Compagnia del Crocifisso.

1. Ogni giorno cinque *Pater* e cinque *Ave Maria* alle cinque piaghe di nostro Signore e basciarsi quelle santissime piaghe.
2. Ogni festa di precetto congregarsi all'orazione in S. Alessandro alla mattina a un'ora di sole e recitare li uffici di esse santissime piaghe un quarto e [?] della croce santissima, e ascoltare il raggionamento, se gli farà, dal padre spirituale e poi fare ~~mezz'~~ mezz'ora di orazione mentale secondo

13. Don Gabrio Porro (1548-1604) fu assistente del Preposito Generale dal 1588 al 1593 e dal

1599 al 1602, poi Preposito del Collegio di Monza dal 1579 al 1588.

li ponti spirituali ~~se gli daranno dal~~ di esso ragionamento fattogli dal detto padre spirituale, e in ultimo dire le litanie del santissimo nome di Giesù, e poi tutti unitamente sentir messa in detta chiesa.

3. Ogni mese far la santissima comunione in quella domenica ~~nella quale~~ corrispondente a quella [che] sarà occorsa quella delle Palme di quell'anno, e nel doppo pranso de quella domenica sentir ~~una~~ la lezione in Sant'Alessandro, cioè in chiesa, nella qual si tratti sempre qualche cosa della passione di nostro Signore; e qual finita, mentre si dice Compieta da essi Padri, si vestino dell'abito di sacco, e si facci poi doppo essa una processione in questo modo: prima precedino almeno sei con li bastoni della Compagnia, poi seguiti il stendardo di Abraham, poi gli altri fratelli della Compagnia tutti, senza le torchie, ma con una croce solo in mano; poi seguitino li Padri di esso Collegio con li rocchetti e le torchie accese in mano, ~~poi un crocifisso~~ e in mezzo de loro si porti un crocifisso da uno de' loro Padri, e dietro il populo [che] si troverà in detta chiesa; e così processionalmente si facci un puoco d'un circolo per i lochi vicini a detta chiesa, secondo l'ordine [che] si darà, cantandosi per la strada da ~~litta~~ quelli della Compagnia le litanie del Santissimo nome di Giesù e dalli Padri li inni della passione di Nostro Signore, e ciò tutto senza musica, ma con ogni divozione possibile, e, ~~giorni~~ ritornati che siano tutti in chiesa, avanti [che] si partino si dichino

[c. Iv]

alcuni versetti e orazioni appartenenti a essa sacratissima passione, come si ordinarà poi, e dal Padre superiore si dii la denedizione a tutto il populo con il crocifisso [che] si sarà portato in processione, e caso che piovesse in quella domenica si facci nella seguente.

Si faccino le istesse processioni in questo modo nelle dominiche di settuagesima, sessagesima e quinquagesima, e nelle feste di precetto occorrenti in dette settimane, ~~ma si allonghi~~ per rimediare agli abusi carnevaleschi, ma si allonghi un puoco più la strada, come sarebbe andare alla chiesa cattedrale o alla Madonna di S. Celso o altro, come all'ora si ordinarà.

Nella festa della Inventione di S. Croce, alli 3 di Maggio, si vadi processionalmente in questo modo: al doppo pranzo alla chiesa maggiore, spendendo là dentro un'ora di tempo a onor e adorazione di quel santissimo Chiodo, parte in orazioni, parte in sentire il sermone, si gli farà ivi da uno dei nostri Padri, e in altro modo come si ordinarà poi.

Nell'istesso modo vadino due volte l'anno alle sette chiese, cioè ~~il~~ cioè ~~la prima~~ nella Domenica in Albis, qual è la Pascha di Resurrezione, e nella prima domenica doppo la essaltatione di S. Croce di settembre; e piovento in quei giorni si vadi nella prima [domenica] seguente nella quale non piovi; e senza musica. E alla chiesa di S. Vittore odino messa, e a licenza de quei Padri se gli facci un sermone e faccino tutti la Santissima Comunione in detta messa.

In tutte le dominiche di quadragesima, cominciando nella prima nella quale corse il vangelo delle tentazioni di nostro Signore e in tutti li giorni di vener di essa quadragesima, fuori che il vener santo ~~a anco nelli giorni di mercor di essa quadragesima~~ venghino

[c. 2r]

tutti alla chiesa di S. Alessandro per sentire li ragionamenti quali si faranno sopra la passione di nostro Signore con musiche, e se detti ragionamenti si faranno anco nelli giorni di mercore di detto tempo, vi venghino.

Nella Domenica delle Palme si trovino tutti infallan.<sup>te</sup> alla matina al fare il solito essercizio et poi, tutti vestiti dell'abito di sacco e con ~~le palme~~ un ramo d'oliva in mano per uno, al quale sia attaccata una crocetta semplice di palma, fuori che il priore quale possi aver esso solo una palma tutta intiera, venghino in processione avanti alli Padri di essa chiesa; e poi, sentendo la messa qual si dirà immediatamente doppo essa processione al fine di detta messa, faccino tutti unitamente la Santissima Comunione, vestiti con il detto abito di sacco.

Al doppo pranzo si trovino tutti a detta chiesa e Collegio di S. Alessandro per fare la processione generale per la città con tutti li misteri della passione santissima di esso nostro Signore e ognuno con le torchie accese in mano, con tutte le musiche [che] si puotrà e nel modo istesso [che] si faceva quella del Vener santo di notte, fuor che in luogo de portare in ultimo il sepolcro di nostro Signore, si porterà un solo crocifisso bellissimo e coperto con un velo nero, bello e ricco quanto si puotrà, accompagnato con il baldachino; la qual [processione] sì come comincerà in S. Alessandro, così anch'ora finirà ivi, con il cantare almen le littanie del santissimo nome di Giesù, e versetti, orazioni e benedizioni di esso crocifisso al populo tutto. E piovendo in detto tempo in modo tale che non si puotesse fare detta processione, si facci per ogni modo in uno delli doi seguenti giorni, cioè il lunedì o martedì santo, doppo pranzo, ottenendo licenza dall'eccellentissimo Governatore de fare tener serrate le botteghe tutte per quello puoco tempo.

[c. 2v]

Si faccino i loro ufficiali, come si stabilisca poi, e sopra tutto un tesoriere, quale sia quello che tenghi conti de tutte le elemosine quali si daranno per le spese sudette, e ne rendi conto alli suoi tempi debiti; e detti ufficiali si mutino, si confermino come gli piacerà, ~~almen~~ una volta l'anno, cioè nella seconda o terza domenica di genaro, e queste cose tutte e altre si possino in quale si vogli tempo farsi in detta Compagnia, si faccino sempre nella chiesa, casa e collegio de essi Padri di S. Alessandro, e sempre con l'assistenza del padre spirituale assegnato de tempo in tempo a detta Compagnia dal Reverendo Padre Preposito [che] sarà in detto Collegio.

Che si procurino poi Indulgenza da Sua Santità per detta Compagnia secondo sarà ordinato.



## APPENDICE II

### MUSICHE

Nella trascrizione moderna delle composizioni musicali sono stati seguiti i seguenti criteri:

TEMPO, MISURE, VALORI: si è lasciata l'indicazione originale di *tactus* (♩); è stata aggiunta la divisione in misure di una breve ciascuna; i valori delle note sono riportati come nell'originale, tranne l'ultima nota di ogni composizione, trascritta sempre con una breve con il punto coronato.

CHIAVI: sono state tutte ammodernate (violino, violino ottavizzata, basso).

ALTERAZIONI: sono state conservate tutte le alterazioni presenti nei manoscritti, anche quando la loro presenza potrebbe sembrare ridondante; eventuali integrazioni sono state indicate tra parentesi quadre.

COLOR: si segnala la sua presenza con il segno [~~~~~].

LIGATURAE: si segnala la loro presenza con il segno [———].

TESTO E SILLABAZIONE: per i testi liturgici si è fatto riferimento alla liturgia, ammodernando l'uso di maiuscole e minuscole; le ripetizioni testuali (ij) sono state estese in corsivo. La sillabazione del testo latino rispetta le regole classiche: separazione, in un gruppo consonantico, della prima lettera dalle altre, a meno che non sia muta (*l p t d c g*) o *f* seguita da liquida (*l r*); non si è rispettata questa regola quando il gruppo consonantico nella pronuncia italiana produce un singolo suono (*gn, sc, gl*).



## Improperia (I)

### Popule meus (I)

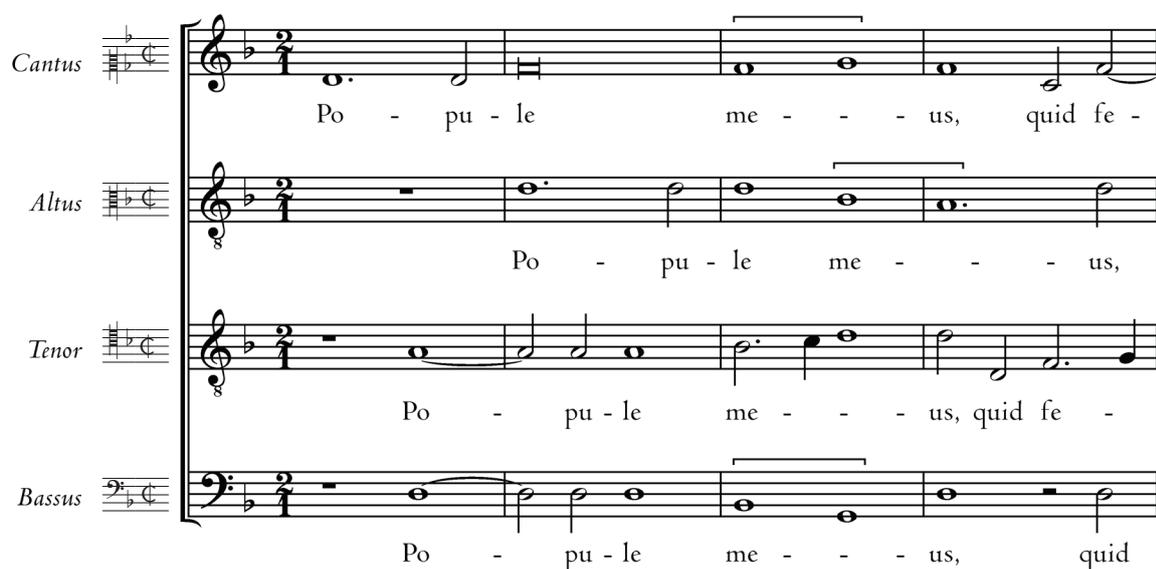
PRIMO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus



Po - pu - le me - - - us, quid fe -

Po - pu - le me - - - us,

Po - pu - le me - - - us, quid fe -

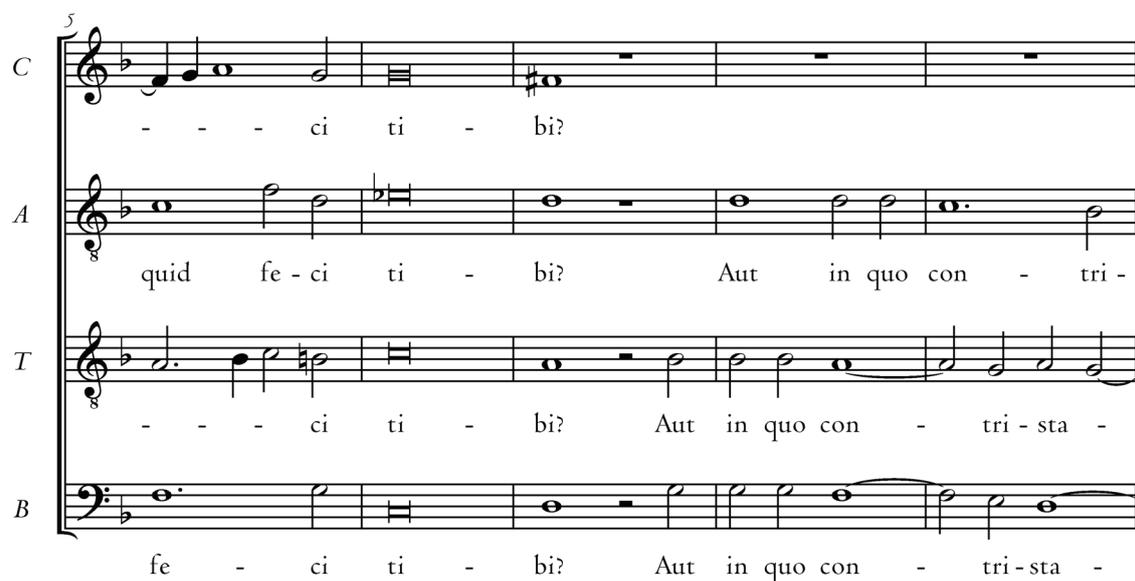
Po - pu - le me - - - us, quid

C

A

T

B



- - - ci ti - bi?

quid fe - ci ti - bi? Aut in quo con - tri -

- - - ci ti - bi? Aut in quo con - tri - sta -

fe - ci ti - bi? Aut in quo con - tri - sta -

10

C  
Aut in quo con - tri - sta - - - - - vi

A  
sta - - - - vi te? Aut in quo con - tri - sta - vi

T  
- - - - - vi te? Aut in quo con - tri - sta - vi

B  
- vi te? Aut in quo con - tri - sta - vi

15

C  
te? Res - pon - - - - de mi - - - - hi, res - pon -

A  
te? Res - pon - - - - - - - de mi - hi, res -

T  
te? Res - pon - - - - de mi - - - - hi, res - pon -

B  
te? Res - pon - - - - de mi - - - - hi,

19

C  
- de mi - hi, res - pon - - - - de mi - - - - hi.

A  
pon - de mi - - - - hi, res - pon - de mi - - - - hi.

T  
- de mi - hi, res - pon - de mi - - - - hi.

B  
res - pon - - - - de mi - - - - hi.

*Popule meus* (2)

PRIMO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Po - - - - pu - le me - us, quid

Po - pu - le me - - - - us, quid fe -

Po - pu - le me - - - - us, quid fe - ci -

quid fe -

5

C

A

T

B

fe - ci ti - - - bi? quid fe - ci

- - ci ti - - bi? Po - pu - le me - - - us, -

- ti - bi? Po - - - pu - le me - - - -

- ci ti - bi? Po - pu - le me - - - - us,

13

C *bi?* Aut in quo con - tri - sta - vi te? Aut —

A *bi?* Aut in quo con - tri - sta - vi te? Aut in quo con - tri -

T *bi?* Aut in quo con - tri - sta -

B *bi?* Aut in quo con - tri - sta - vi te? —

18

C — in quo con - tri - sta - vi te? Res - pon -

A sta - - vi te? Aut in quo con - tri - sta - vi te?

T - - - vi te? Aut in quo con - tri - sta - - - vi te? Res - pon -

B Aut in quo con - tri - sta - vi te? Res - pon -

23

C de mi - - - hi, res - pon - - - de mi - - - hi.

A Res - pon - de mi - hi, res - pon - de mi - hi.

T - de mi - - hi, res - pon - de mi - hi.

B - de mi - - hi, res - pon - de mi - - - hi.

*Popule meus* (3)

PRIMO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Po - pu - le me - us, po - pu - le me - us,  
 Po - pu - le me - us, po - pu - le me - - us,  
 Po - pu - le me - us, po - pu - le me - us,  
 Po - pu - le me - us, po - pu - le me - us,

C

A

T

B

quid fe - ci ti -  
 quid fe - ci ti - - - bi? quid fe - ci ti -  
 quid fe - ci ti - - - bi? quid fe - ci ti -  
 quid fe - ci ti - - - bi? quid fe - ci ti -

13

C *bi?* Aut in quo con - tri - sta - vi te? Aut —

A *bi?* Aut in quo con - tri - sta - vi te? Aut in quo con - tri -

T *bi?* Aut in quo con - tri - sta -

B *bi?* Aut in quo con - tri - sta - vi te? —

18

C — in quo con - tri - sta - vi te? Res - pon -

A sta - - vi te? Aut in quo con - tri - sta - vi te?

T - - - vi te? Aut in quo con - tri - sta - - - vi te? Res - pon -

B Aut in quo con - tri - sta - vi te? Res - pon -

23

C de mi - - - hi, res - pon - - - de mi - - - hi.

A Res - pon - de mi - hi, res - pon - de mi - hi.

T - de mi - - hi, res - pon - de mi - hi.

B - de mi - - hi, res - pon - de mi - - - hi.

*Ego eduxi te de Ægypto*

SECONDO CORO

*Cantus* E - go e - du - xi te de Æ - gyp -

*Altus* E - go e - du - xi te de Æ - gyp -

*Tenor* E - go e - du - xi te de Æ - gyp -

*Quintus* E - go e - du - - - xi te de

*Bassus* E - go e - du - xi te de Æ - gyp -

*C* - to, de - mer - - - so Pha - ra - o - - - ne in

*A* - - - to, de - mer - so Pha - ra - o - ne in

*T* - - to, de - mer - so Pha - ra - o - ne in

*S* Æ - gyp - to, in

*B* - - to, de - mer - so Pha - ra - o - ne in

9

*C* Ma - - - - re Ru - brum: et tu, et

*A* Ma - - - - re Ru - brum: et tu, et tu

*T* Ma - - - - re Ru - brum: et tu

*S* Ma - - - - re Ru-brum: et tu, et tu

*B* Ma - - - - re Ru - brum: et tu, et

13

*C* tu me tra - - - di - dis - ti prin - ci -

*A* me tra - di - dis - - - ti prin - ci - pi - bus sa -

*T* me tra - di - dis - ti prin - ci - pi - bus sa -

*S* me tra - - - - di - dis - ti prin - ci - - - pi -

*B* tu me tra - - - di - dis - ti prin - ci - pi - bus sa -

17

*C* - pi - bus sa - cer - do - - - - - tum.

*A* - cer - do - - - - - tum.

*T* - cer - do - tum, sa - cer - do - tum.

*S* bus sa - - - cer - do - tum.

*B* - cer - do - - - - - tum.

*Ego ante te aperui mare*

SECONDO CORO

*Cantus* E - go an - te te a - pe - ru - i ma -

*Altus* E - go an - te te a - pe - ru -

*Tenor* E - go an - te te a - pe - ru - i ma -

*Quintus* E - go an - te te a - pe - ru - i ma -

*Bassus*

4

C  
- - re: et tu a - pe - ru - is - - -

A  
i ma - - - re: et tu a - pe - - - ru - is -

T  
- - - - re: et tu a - pe - ru - is -

5  
- - re: et tu a - pe - ru - is -

B  
et tu, et tu a - pe - ru -

8

C  
- - ti lan - - - - ce - a,

A  
ti lan - - - - ce - a la - - - tus me -

T  
- - - ti lan - ce - a la - tus me -

5  
- - ti lan - - - - - ce - a la - tus me -

B  
is - ti lan - - - ce - a la - - - tus me -

12

C  
et tu a - pe - ru - is - ti lan - - - ce -

A  
um, et tu a - pe - ru - is - ti lan - - - ce -

T  
8  
um, a - pe - ru - is - ti lan - - - ce -

5  
um, et tu a - pe - ru - is - ti lan - - - ce -

B  
um, et tu a - pe - ru - is - ti lan - - - ce -

16

C  
a la - - - tus me - - - um. \_\_\_\_\_

A  
a la - - - tus me - - - um. \_\_\_\_\_

T  
8  
a la - - - tus me - - - um. \_\_\_\_\_

5  
a la - tus me - um, la - - - tus me - - - - um.

B  
a la - - - tus me - - - um. \_\_\_\_\_

*Ego ante te praevi*

SECONDO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

E - go an - te te praë - i - vi in co-lum -

E - go an - te te praë - i - vi in co-lum -

E - go an - te te praë - i - vi in co -

E - go an - te te praë - i - vi in co -

C

A

T

5

B

et tu, et tu me du - xis -

na nu - bis: et tu

na nu - - - - - bis: et

lum - na nu - bis: et tu me du - xis - ti,

lum - na nu - bis: et tu me du - xis - ti,

9

C  
ti, et tu me du - xis - - - ti

A  
me du - xis - - - ti, et tu me du - xis -

T  
tu me du - xis - ti, et tu me du - xi -

5  
et tu me du - xi - - -

B  
et tu me du - xi -

13

C  
ad præ - to - ri - um Pi - la - ti, Pi - la - ti.

A  
ti ad præ - to - ri - um Pi - la - - - ti.

T  
sti ad præ - to - ri - um Pi - la - - - ti.

5  
sti ad præ - to - ri - um Pi - la - - - ti.

B  
sti ad præ - to - ri - um Pi - la - - - ti.

*Ego te pavi manna*

SECONDO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus



E - go te pa - vi man - na per de -

E - go te pa - vi man - - - na per -

E - go te pa - vi man - na per de -

E - go te pa - vi man - na per de - ser -

Bassus

6

C

A

T

5

B



ser - - - tum:

- de - ser - tum, e - go te pa - vi man - na

ser - tum, e - go te pa - - - vi man - na

- - - tum, e - go te pa - vi man - - -

E - - - go te pa - vi man - na

<sup>11</sup>

C et tu me ce - ci - dis - ti a - la-pis et —

A per de - ser - tum: et tu me ce - ci - dis - ti a - la-pis

T per de-ser - - tum: —

5 na per de - ser - tum: et tu me ce - ci - dis - ti a - la-pis et fla -

B per de - ser - tum:

<sup>16</sup>

C — fla-gel - lis, et tu me ce - ci - dis - - - sti a - la -

A et fla - gel - lis,

T et tu me ce - ci - dis - ti a - la -

5 gel - - - lis, et tu me ce - ci - dis - ti a - la-pis et —

B et tu me ce - ci - dis - - - ti

21

C  
pis et fla-gel - - - lis, et tu me ce-ci-dis - ti a-la-pis

A  
et tu me ce-ci-dis - ti a-la-pis

T  
pis et fla-gel - - - lis, et tu me ce-ci-dis - ti

5  
- fla-gel - - - lis, a-la-pis et

B  
a-la-pis et - fla-gel - lis, et tu me ce-ci-dis - ti a-la-

26

C  
et fla-gel - - - lis, et fla-gel - - - lis.

A  
et fla-gel-lis, a-la-pis et fla-gel - - - lis.

T  
a-la-pis et - - - fla-gel - - - lis.

5  
- fla-gel - lis, a-la-pis et fla-gel - - - lis.

B  
pis et fla-gel - lis, et - - - fla-gel - lis.

*Ego te potavi aqua*

SECONDO CORO

*Cantus*

E - - - go te

*Altus*

E - go te po - ta - vi a - qua sa -

*Tenor*

E - go te po - ta - vi a - qua

*Quintus*

E - go te po - ta - vi a - qua sa - lu -

*Bassus*

E - go te po - ta - vi a - qua sa -

*C*

po - ta - - - vi a - qua sa - lu - -

*A*

lu - tis, a - qua sa - lu - -

*T*

sa - lu - tis de pe - - - tra,

*5*

- tis de pe - - - - - - - - -

*B*

lu - tis de pe - - - - tra,

8

C  
tis, a - qua sa - lu - tis de pe - - - tra: et

A  
- - - - - tis de pe - tra: et

T  
a - qua sa - lu - tis de pe - - - tra: et

5  
tra: et tu

B  
a - qua sa - lu - tis de pe - tra: et

12

C  
tu me po - tas - ti fel - le et a - ce - - -

A  
tu me po - tas - ti fel - - - - le et a - ce -

T  
tu et a - ce - - - - to,

5  
me po - tas - ti fel - le et a - ce - - -

B  
tu

17

C  
to, et a - ce - to, fel -

A  
to, me po - tas - ti fel - - le et a - ce -

T  
me po - tas - ti fel - - le et a - ce - to,

5  
to, me po - tas - ti fel - - le et a - ce - to,

B  
me po - tas - ti fel - le et a - ce - - -

22

C  
- le et a - ce - to, et a - ce - to.

A  
to, et a - ce - - - - to.

T  
fel - le et a - - - ce - - - to.

5  
fel - le et a - ce - - - - to.

B  
to, et a - ce - - - - - to.

*Ego propter te Chananæorum*

SECONDO CORO

*Cantus* E - go prop - ter te, e - go prop -

*Altus* E - - - go prop -

*Tenor* E - go prop-ter te\_\_\_\_\_

*Quintus* E - go prop - ter

*Bassus* E - go prop - ter

*C* <sup>5</sup> ter te Cha - na - næ - o - rum re - - - ges per -

*A* - ter te Cha - na - næ - o - rum re - ges per - cus -

*T* Cha - na - næ - o - rum re - ges per - cus - - -

*5* te Cha - na - næ - o - rum re - ges per - cus -

*B* te Cha - na - næ - o - rum re - - - ges per - cus -

9

C  
cus - si: et tu per - cus-sis - ti a - run - di-ne

A  
- - si: et tu per - cus-sis - ti a - run - di-ne

T  
- - si: et tu per - cus-sis - ti a - run - di-ne

5  
- - si: et tu per - cus-sis - ti a - run - di-ne

B  
- - si:

13

C  
ca - put me - um, et tu per - cus - sis - ti a -

A  
ca - put me - - - - - um, per - cus-sis-ti a -

T  
ca - put me - um, et tu per - cus-sis-ti a -

5  
ca-put me - um, et tu per - cus - sis - ti a-run -

B  
et tu per - cus - sis - ti a-run -

17

C  
run - - - di - ne ca - put me - - - um.

A  
run - - - di - ne ca - - - put me - um.

T  
run - - - di - ne ca - put me - - - - um.

5  
- di - ne ca - - - - put me - - - - um.

B  
- di - ne ca - - - - put me - - - - um.

*Ego dedi tibi sceptrum*

SECONDO CORO

Cantus  
E - go de - di ti - bi

Altus  
E - go de - di ti - bi scep - trum re - ga -

Tenor  
E - - go de - di ti - bi scep -

Quintus  
E - go de - di ti - bi scep - trum re - ga -

Bassus

5

C

scep - trum re - ga - le, e - go de - di ti - - - bi

A

- - - le, e - go de - di ti - - - bi

T

8

trum re - ga - - - - le, scep -

5

- - - le, e - go de - di ti - bi

B

E - go de - di ti - bi scep -

10

C

scep - trum re - ga - le: et

A

et - - - tu de - dis - ti,

T

8

trum re - ga - - - - le: et - - - tu de - dis - ti, et -

5

scep - trum re - ga - le: et - - - tu de - dis - ti,

B

trum re - ga - - - - le: et - - - tu de - dis - ti

15

C  
— tu de - dis - ti ca - - pi - ti me -

A  
et tu de - dis - ti ca - pi - ti me - - - -

T  
— tu de - dis - ti ca - - pi - ti me - - - -

5  
et tu de - dis - ti ca - pi - ti me - - - -

B  
ca - - - pi - ti me - - - -

19

C  
- - o spi - ne - am co - ro - nam.

A  
o spi - ne - am - - - - co - ro - - - nam.

T  
o spi - ne - am co - - - ro - - - nam.

5  
- o spi - ne - am, spi - ne - am co - ro - nam.

B  
o spi - ne - am co - - - ro - - - nam.

*Ego te exaltavi*

SECONDO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

E - go te

E - go te ex - al - ta - - - - vi ma -

E - go te ex - al - ta - vi ma - gna vir - tu -

C

A

T

5

B

ex - al - ta - vi ma - - - gna vir - tu - te, ma -

- - gna vir - tu - te, ma - gna vir - tu - - -

E - go te ex - al - ta - vi ma - gna vir -

te, e - go te ex - al - ta - vi ma -

E - go te ex - al - ta - - - vi ma - - - gna

9

C  
gna vir - tu - te: et tu me sus - pen -

A  
te: et tu me sus - pen - dis -

T  
- tu - - - te: et tu me sus - pen - dis -

5  
gna vir - tu - te:

B  
vir - tu - te: et tu me sus - pen - dis -

3

C  
dis - ti in pa - ti - bu-lo cru -

A  
- - ti in pa - ti - bu-lo, in pa - ti - bu -

T  
ti in pa - ti - bu-lo cru - - - cis,

5  
in pa - ti - bu-lo cru - - - cis, in pa - ti - bu-lo

B  
ti in pa - ti - bu-lo cru - - - cis, in pa - ti - bu-lo

18

C  
- - - - cis, et tu — me sus - pen - dis - ti in —

A  
lo cru - cis, et tu — me sus - pen - dis - ti

T  
8  
et tu me sus - pen - dis - ti in —

5  
cru - - - cis, in

B  
cru - - - cis, in

22

C  
— pa - ti - - - bu - lo cru - - - cis.

A  
in pa - ti - bu - lo cru - - - cis.

T  
8  
— pa - ti - - - bu - lo cru - - - cis.

5  
pa - ti - - - bu - lo cru - - - cis.

B  
pa - ti - - - bu - lo cru - - - cis.

## *Recessit Pastor noster*

*Cantus 1*

*Altus 1*

*I CORO*

*Tenor 1*

*Bassus 1*

*Cantus 2*

*Altus 2*

*II CORO*

*Tenor 2*

*Bassus 2*

Re - ces -

Re - ces - sit Pas - tor nos - ter, re - ces - sit

Re - ces - - - sit pas - tor nos - - -

5

*C* 1 Re - ces - - sit pas - tor nos - ter, fons a - quæ vi -

*A* 1 - sit Pas - tor nos - - - - ter, fons a -

*I*

*T* 1 Pas - - - tor nos - - - - ter,

*B* 1 - - - - ter, fons a - quæ vi - - -

*C* 2

*A* 2

*II*

*T* 2

*B* 2

10

*C 1*

- - - - væ, ad cu - -

*A 1*

8 qua vi - væ, fons a - qua vi - - - væ, ad cu -

*I*

*T 1*

fons a - qua vi - - - væ, ad cu -

*B 1*

væ, fons a - qua vi - væ, ad cu -

*C 2*

*A 2*

*II*

*T 2*

*B 2*

14

*C 1*  
- ius trans-i-tum sol ob - scu - ra - tus

*A 1*  
- ius trans-i-tum sol ob - scu - ra - tus

*I*

*T 1*  
8  
ius trans - i-tum sol ob - - - scu - ra - - - - tus

*B 1*  
- ius trans-i-tum sol — ob - scu - ra - tus est.

*C 2*

*A 2*

*II*

*T 2*  
8

*B 2*

19

*C 1*  
est.

*A 1*  
est.

*I*

*T 1*  
est.

*B 1*

*C 2*  
Nam et il - le cap - tus est, qui cap - ti-vum te-ne-bat

*A 2*  
Nam et il - le cap - tus est, qui cap - ti-vum te-ne-bat

*I*

*T 2*  
Nam et il - le cap - - - tus est, qui cap - ti-vum te-ne-bat

*B 2*  
Nam et il - le cap - tus est, qui cap - ti-vum te-ne-bat

24

*C* 1  
ho - di - e por - tas mor -

*A* 1  
I  
ho - di - e por - tas mor -

*T* 1  
ho - di - e por - tas mor -

*B* 1  
ho - di - e por - tas mor -

*C* 2  
pri - mum ho - mi - nem: ho - di - e

*A* 2  
II  
pri - mum ho - mi - nem: ho - di - e

*T* 2  
pri - - - - - mum ho - mi - nem: ho - di - e

*B* 2  
pri - - - - - mum ho - mi - nem: ho - di - e

3<sup>o</sup>

*C 1*  
tis et se-ras pa - ri - ter Sal -

*A 1*  
tis et se - ras pa - ri - ter Sal - va - tor

*I*

*T 1*  
- tis et se - ras pa - ri - ter Sal - va -

*B 1*  
tis et se - ras pa - ri - ter Sal - va -

*C 2*  
et se-ras pa - ri - ter Sal - va-tor nos -

*A 2*  
et se-ras pa - ri - ter Sal - va - tor

*II*

*T 2*  
et se-ras pa - ri - ter Sal - va-tor nos -

*B 2*  
et se-ras pa - ri - ter Sal - va - tor

35

C 1  
- va - tor nos - - - ter dis-ru - pit.

A 1  
nos - - - ter dis-ru - - - pit. —  
I

T 1  
tor nos - - - ter dis - ru - - - pit.

B 1  
- tor nos - ter dis - ru - - - pit.

C 2  
ter, Sal - va - tor nos - ter dis-ru - pit. Des - tru-xit qui-dem

A 2  
nos - ter dis - - - ru - - - pit. Des - tru-xit qui-dem  
II

T 2  
- ter dis - ru - pit, *dis - ru - pit.* Des - tru-xit qui-dem

B 2  
nos - - - - ter dis - ru - - - pit. Des - tru-xit qui-dem

40

C 1 et sub-ver - tit po-ten-ti - as di-a-bo-

A 1 et sub-ver - tit po-ten-ti - as di-a-bo-

I

T 1 et sub-ver - tit po-ten-ti - as di-a-bo-

B 1 et sub-ver - tit po-ten-ti - as di-a-bo-

C 2 claus - tra in - fer - - - ni

A 2 claus - tra in - fer - - - ni

II

T 2 claus - tra in - fer - - - ni

B 2 claus - tra in - fer - - - ni

44

C 1  
li, poten-ti-as di-a-bo-li.

A 1  
li, poten-ti-as di-a-bo-li.

I  
li, poten-ti-as di-a-bo-li.

T 1  
li, poten-ti-as di-a-bo-li.

B 1  
li, po-ten-ti-as di-a-bo-li.

C 2  
et sub-ver-titpotenti-as, po-ten-ti-as di-a-bo-

A 2  
et sub-ver-titpotenti-as, po-ten-ti-as di-a-bo-

II  
et sub-ver-titpotenti-as, po-ten-ti-as di-a-bo-

T 2  
et sub-ver-titpotenti-as, po-ten-ti-as di-a-bo-

B 2  
et sub-ver-titpotenti-as, po-ten-ti-as di-a-bo-

48

*C 1*  
Ho - di - e por - tas mor - - - tis

*A 1*  
Ho - di - e por - tas mor - - - tis

*I*

*T 1*  
Ho - di - e por - tas mor - - - tis

*B 1*  
Ho - di - e por - tas mor - - - tis

*C 2*  
li. Ho - di - e et se - ras

*A 2*  
li. Ho - di - e et se - ras

*II*

*T 2*  
li. Ho - di - e et se - ras

*B 2*  
li. Ho - di - e et se - ras

53

*C* 1 et se - ras pa - ri - ter Sal -

*A* 1 et se - - ras pa - - - ri - ter Sal - va -

*I*

*T* 1 et se - - ras pa - - - ri - ter Sal - va - tor

*B* 1 et se - - ras pa - ri - ter Sal - va -

*C* 2 pa - - - ri - ter Sal - va - tor nos -

*A* 2 pa - ri - ter Sal - va - - tor

*II*

*T* 2 pa - - - ri - ter Sal - va - tor nos -

*B* 2 pa - ri - ter Sal - va - - - tor

57

C 1  
- va - tor nos - - - - ter dis - ru - pit.

A 1  
tor nos - - - - ter dis - ru - - - - pit.

I

T 1  
nos - - - - ter dis - ru - - - - pit.

B 1  
- tor nos - ter dis - ru - - - - pit.

C 2  
ter, Sal - va - tor nos - ter dis - ru - pit.

A 2  
nos - ter dis - - - - ru - - - - pit.

II

T 2  
- ter dis - ru - pit, dis - ru - - - - pit.

B 2  
nos - - - - - - - - ter dis - ru - - - - - pit.

*Miserere*

PRIMO CORO

Musical score for the Primo Coro of 'Miserere'. The score is written for four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 2/1 time and G major. The Cantus part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata. The Altus part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata. The Tenor part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata. The Bassus part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata.

SECONDO CORO

Musical score for the Secondo Coro of 'Miserere'. The score is written for six vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, Quintus (I), Quintus (II), and Bassus. The music is in 2/1 time and G major. The Cantus part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata. The Altus part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata. The Tenor part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata. The Quintus (I) part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata. The Quintus (II) part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata. The Bassus part begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, then a half note D with a fermata.

## Impropria (II)

### *Ego propter te flagellavi*

PRIMO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

E - go prop - ter te — fla - gel - la -

E - go prop - ter te — fla - gel - la -

E - go prop - ter te — fla - gel - la -

E - go prop - ter te — fla - gel - la -

6

C

A

T

B

vi Æ - gip - to cum pri - mo - ge - ni - tis su -

vi Æ - gip - to cum pri - mo - ge - ni - tis su -

vi Æ - gip - to cum — pri - mo - ge - ni - tis su - - -

vi Æ - gip - to cum pri - mo - ge - ni - tis su -

12

C  
is: et tu me fla - gel - la - tum tra - di - di - - - sti.

A  
is: et tu me fla - gel - la - tum tra - di - di - sti.

T  
is, et tu me fla - gel - la - tum tra - di - di - - - sti.

B  
is, et tu me fla - gel - la - tum tra - di - di - - - sti.

*Ego ante te aperui mare*

PRIMO CORO

Soprano  
I - go an - te te, a - pe - tu -

Alto  
E - go an - te te, a - pe - tu -

Tenore  
I - go an - te te, a - pe - tu -

Basso  
T - go an - te te, a - pe - tu -

6

C  
i ma - - - re: et tu a - pe - ru - is - ti

A  
i ma - - - re: et tu a - pe - ru - is - - -

T  
i ma - - - re: et tu a - pe - ru - is - ti

B  
i ma - - - re: et tu a - pe - ru - is - ti

11

C  
lan - ce - a la - tus me - - - - um.

A  
ti lan - ce - a la - tus me - - - um.

T  
lan - ce - a la - tus me - - - um.

B  
lan - ce - a la - tus me - - - um.

*Ego ante te praeivi in columna*

PRIMO CORO

*Cantus*

E - go an - te te prae-i - vi in co-lum - na nu-bis:

*Altus*

E - go an - te te prae - i - vi in co-lum-na nu-bis:

*Tenor*

E - go an - te te prae - i - vi in co-lum-na nu-bis:

*Bassus*

E - go an - te te prae - i - vi in co-lum-na nu-bis:

*C*

et tu me du-xis - ti ad prae-to - ri - um Pi - la - ti.

*A*

et tu me du-xis - ti ad prae-to - ri - um Pi-la - ti.

*T*

et tu me du-xis - ti ad prae-to-ri - um Pi - - - ti.

*B*

et tu me du-xis - ti ad prae-to - ri - um Pi - la - ti.

*Ego te pavi manna*

PRIMO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

E - go te pa - vi man - na per de - ser -

E - go te pa - vi man - na per de - ser -

E - go te pa - vi man - na per de -

E - go te pa - vi man - na per de - ser -

6

C

A

T

B

- - tum: et tu me ce - ci - dis - ti a -

- - tum: et tu me ce - ci - dis - ti a -

ser - tum: et tu me ce - ci - dis - ti a -

- - tum: et tu me ce - ci - dis - ti a -

10

C  
- la - pis et fla - gel - lis, et tu me ce - ci -

A  
- la - pis et fla - gel - lis, et tu me ce -

T  
- la - pis et fla - gel - lis, et tu me — ce - ci - dis -

B  
- la - pis et fla - gel - lis, et tu me ce -

15

C  
dis - ti a - la - pis et fla - gel - - - lis.

A  
ci - dis - ti a - la - pis et fla - gel - - - lis.

T  
- ti a - la - pis et — fla - gel - - - - lis.

B  
ci - dis - ti a - la - pis et fla - gel - - - - lis.

*Ego te potavi aqua*  
primo coro

Cantus

E - - - go te po - ta - vi a -

Altus

E - go te po - ta - vi a - qua sa -

Tenor

E - go te po - ta - vi a - - qua sa - lu -

Bassus

E - go te po - ta - vi a - qua sa -

5

C

qua sa - lu - tis de pe - - - tra: et tu me po -

A

lu - - - tis de pe - - - tra: et tu me po -

T

- - - - tis de pe - - - tra: et tu me po -

B

lu - - - tis de pe - - - tra: et tu me po -

10

C  
tas - - - ti fel - le, fel - le et a - ce - to.

A  
tas - - - ti fel - le, fel - le et a - ce - to.

T  
tas - ti fel - - - - le, fel - - le et a - ce - to.

B  
tas - - - ti fel - le, fel - le et a - ce - to.

*Ego dedi tibi sceptrum*  
primo coro

Cantus  
E - go de - di ti - bi scep - trum re - ga - le:

Altus  
E - go de - di ti - bi scep - trum re - ga - le:

Tenor  
E - go de - di ti - bi scep - trum re - ga - - le:

Bassus  
E - go de - di ti - bi scep - trum re - ga - le:

7

C  
et tu de - dis - ti ca - pi - ti me - o spi - ne-am co - ro - nam.

A  
et tu de - dis - ti ca - pi - ti me - o spi - ne-am co - ro - nam.

T  
et tu de - dis - ti ca - pi - ti me - o spi - ne-am co - ro - nam.

B  
et tu de - dis - ti ca - pi - ti me - o spi - ne-am co - ro - nam.

*Ego te exaltavi*  
primo coro

Cantus  
E - go te ex - al - ta - - - vi ma -

Altus  
E - go te ex - al - ta - - - vi ma - gna

Tenor  
E - go te ex - al - ta - vi ma - gna

Bassus  
E - go te ex - al - ta - vi ma - gna

6

C  
gna vir-tu - - - te: et tu me sus-pen-dis - ti in pa -

A  
8  
- vir-tu - - - te: et tu me sus-pen-dis - ti in pa -

T  
8  
vir-tu - - - te: et tu me — sus - pen - dis - ti in pa -

B  
vir-tu - - - te: et tu me sus-pen-dis - ti in pa -

11

C  
ti - bu-lo, in pa - ti - bu - lo — cru - - - cis.

A  
8  
ti - bu-lo, in pa - ti - bu-lo — cru - - - cis.

T  
8  
ti - bu-lo, in pa - ti - bu - lo cru - - - cis.

B  
ti - bu-lo, in pa - ti - bu - lo cru - - - cis.

*Popule meus* (I)

SECONDO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

Po - pu - le me - us, quid fe - - - ci

Po - pu - le me - us, quid fe - - - ci

Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti -

Po - pu - le me - us, quid fe - - - ci

Po - pu - le me - us, quid fe - - - ci

6

C

A

T

5

B

ti - - - bi? Aut in quo con - tri - sta -

ti - - - bi? Aut in quo con - tri - sta -

- - - - bi? Aut in quo con - tri -

ti - - - bi? Aut in quo con - tri - sta -

ti - - - bi? Aut in quo con - tri - sta -

11

C  
- - vi te? Res - pon - de mi - hi,

A  
- - vi te? Res - pon - de mi - hi,

T  
sta - vi te? Res - pon - de mi - hi,

5  
- - vi te? Res - pon - de mi - hi, res -

B  
- - vi te? Res - pon - de mi - hi,

15

C  
res - pon - de mi - - - - - bi.

A  
res - pon - de mi - - - - - hi.

T  
res - pon - de mi - bi, res - pon - de mi - hi.

5  
pon - de mi - bi, res - pon - de mi - - - - - bi.

B  
res - pon - de mi - - - - - bi.

*Popule meus* (2)

SECONDO CORO

*Cantus*  
Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti -

*Altus*  
Po - pu - le me - us, quid fe - ci

*Tenor*  
Po - pu - le me - us, quid fe - ci

*Quintus*  
Po - pu - le me - us, quid fe - ci

*Bassus*  
Po - pu - le me - us, quid fe - ci

6

*C*  
- - - - bi? Aut in quo con -

*A*  
ti - - - - bi? Aut in quo con -

*T*  
ti - - - - bi? Aut in quo con - tris -

*S*  
ti - - - - bi? Aut in quo

*B*  
ti - - - - bi? Aut in quo con -

11

C  
- tris - ta - vi te? Res - pon - de

A  
- tris - ta - vi te? Res - pon - de

T  
ta - - - vi te? Res - pon - de

5  
con - - tris - ta - vi te? Res - pon - de

B  
- tris - ta - vi te? Res - pon - de

15

C  
mi - hi, res - pon - de mi - - - hi.

A  
mi - hi, res - pon - de mi - - - bi.

T  
mi - hi, res - pon - de mi - - - bi.

5  
mi - hi, res - pon - de mi - - - bi.

B  
mi - hi, res - pon - de mi - - - bi.

*Popule meus* (3)

SECONDO CORO

*Cantus*

Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti -

*Altus*

Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti -

*Tenor*

Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti -

*Quintus*

Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti -

*Bassus*

Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti -

6

*C*

- - bi? Aut in quo con - tris - ta - vi te?

*A*

- - bi? Aut in quo con - tris - ta - vi te?

*T*

- - bi? Aut in quo con - tris - ta - vi te?

5

- - bi? Aut in quo con - - - tris - ta - vi te?

*B*

- - bi? Aut in quo con - tris - ta - vi te?

*u*

C Res - pon - de mi - - - hi.

A Res - pon - de mi - hi, res - pon - de mi - - - bi.

T Res - pon - de mi - hi, res - pon - de mi - - - bi.

S Res - pon - de mi - hi, res - pon - de mi - - - bi.

B Res - pon - de mi - hi, res - pon - de mi - - - bi.

### *Popule meus (4)*

SECONDO CORO

Cantus Po - pu - le me - us, quid fe - - - ci ti - bi?

Altus Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - - - bi?

Tenor Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - - - bi?

Quintus Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - - - bi?

Bassus Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - - - bi?

8

C  
Aut in quo con - tris-ta - vi te? Res - pon - de mi -

A  
Aut in quo con - tris-ta - vi te? Res - pon - de mi - - -

T  
8  
Aut in quo con-tris - ta - vi te? — Res - pon - de, res-pon-de mi -

5  
8  
Aut in quo con-tris-ta - vi te? Res - pon - de mi - - -

B  
Aut in quo con - tris-ta - vi te?

15

C  
hi, res - pon - de, res - - pon - de mi - hi.

A  
hi, res - pon-de mi - bi, res-pon-de mi - - - hi. —

T  
8  
hi, res - pon - de mi - bi, res-pon-de mi - - - bi. —

5  
15  
8  
hi, res - pon - de mi - - - - bi, res-pon-de mi - hi.

B  
Res - pon - - - de mi - - - - hi.

*Falso bordoni**Primo tono*

## PRIMO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

## SECONDO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

*Secondo tono*

## PRIMO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

## SECONDO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

*Quarto tono*

## PRIMO CORO

Musical score for the Primo Coro, Quarto tono. The score consists of four staves: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Cantus staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The Altus staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The Tenor staff begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3. The Bassus staff begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

## SECONDO CORO

Musical score for the Secondo Coro, Quarto tono. The score consists of five staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The music is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Cantus staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The Altus staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The Tenor staff begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3. The Quintus staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The Bassus staff begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

*Sesto tono*

## PRIMO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

## SECONDO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

*Settimo tono*

## PRIMO CORO

Musical score for the First Choir (PRIMO CORO) in the seventh mode (Settimo tono). The score is written for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The time signature is 7/8. The music consists of two measures. Each staff begins with a fermata over a dotted half note. The Cantus staff is in treble clef, while the other three are in bass clef. The key signature has one sharp (F#).

## SECONDO CORO

Musical score for the Second Choir (SECONDO CORO) in the seventh mode (Settimo tono). The score is written for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The time signature is 7/8. The music consists of two measures. Each staff begins with a fermata over a dotted half note. The Cantus staff is in treble clef, while the other four are in bass clef. The key signature has one sharp (F#).

*Ottavo tono*

## PRIMO CORO

Musical score for the First Choir (PRIMO CORO) in the eighth tone. The score is written for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The time signature is 2/4, and the key signature is one sharp (F#). Each staff begins with a fermata. The Cantus part has a melodic line with a final note held over. The Altus part has a more active line with eighth notes. The Tenor part has a line with a final note held over. The Bassus part has a line with a final note held over.

## SECONDO CORO

Musical score for the Second Choir (SECONDO CORO) in the eighth tone. The score is written for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The time signature is 2/4, and the key signature is one sharp (F#). Each staff begins with a fermata. The Cantus part has a melodic line with a final note held over. The Altus part has a line with a final note held over. The Tenor part has a line with a final note held over. The Quintus part has a line with a final note held over. The Bassus part has a line with a final note held over.

[*In monte oliveti*]

1. *In monte oliveti*

PRIMO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

In mon - te o - li - ve - - - ti o -

In mon - te o - li - ve - - - ti o -

In mon - te o - li - ve - - - ti o -

In mon - te o - li - ve - - - ti o -

C

A

T

B

ra - vit Ie - sus ad pa - trem et di - - - - xit:

ra - vit Ie - sus ad pa - trem et di - xit:

ra - vit Ie - sus ad pa - trem et di - - - - xit:

ra - vit Ie - sus ad pa - trem et di - - - - xit:

2. *Pater, si fieri potest*

SECONDO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Pa - ter si fi - e - ri po - test, trans -

Pa - ter si fi - e - ri po - test, trans -

Pa - ter si fi - e - ri po - test, trans -

Pa - ter si fi - e - ri po - test, trans -

6

C

A

T

B

- e - at a me ca - lix i - - - - ste.

- e - at a me ca - lix i - - - - ste.

- e - at a me ca - lix i - - - - ste.

- e - at a me ca - lix i - - - - ste.

3. *Tristis est anima mea*

PRIMO CORO

Cantus

Tris - - - tis est a - ni - ma me -

Altus

Tris - - - tis est a - ni - ma me - -

Tenor

Tris - - - tis est a - ni - ma, a - ni -

Bassus

Tris - - - tis est a - ni - ma me -

5

C

- - a us - quem ad mor - - tem: sus - ti - ne - te

A

- - a us - - quem ad mor - tem: sus - ti - ne - te

T

ma me - a us - quem ad mor - tem: sus - ti - ne - te

B

- - a us - quem ad mor - tem: sus - ti - ne - te

C  
 hic, et vi - gi - la - te me - - - cum.

A  
 hic, et vi - gi - la - te me - - - cum.

T  
 hic, et vi - gi - la - te me - - - cum.

B  
 hic, et vi - gi - la - te me - - - cum.

#### 4. *Nunc videbitis turbam*

SECONDO CORO

Cantus  
 Nunc vi - de - bi - tis tur - bam, quæ cir - cum -

Altus  
 Nunc vi - de - bi - tis tur - bam, quæ

Tenor  
 Nunc vi - de - bi - tis tur - bam, quæ

Bassus  
 Nunc vi - de - bi - tis tur - bam, quæ cir - cum -

5

C  
da - bit me, quæ cir - cum - da - - - bit me.

A  
— cir - - - cum - da - bit me.

T  
cir - cum - da - bit me, quæ cir - - cum - da - bit me.

B  
da - bit me, quæ cir - cum - da - - - bit me.

### 5. *Ecce appropinquat hora*

PRIMO CORO

Cantus  
Ec - - - ce ap - pro - pin-quat ho -

Altus  
Ec - - - ce ap - pro - pin-quat ho -

Tenor  
Ec - - - - - ce ap - pro - pin-quat ho -

Bassus  
Ec - - - - - ce ap - pro - pin-quat ho -

5

C  
ra, et fi - li - us ho - mi - nis tra - de - - -

A  
ra, et fi - li - us ho - mi - nis tra - de - - -

T  
ra, et fi - li - us ho - mi - nis tra - de - - -

B  
ra, et fi - li - us ho - mi - nis tra - de - - -

10

C  
tur in ma - nus pec - ca - to - - - rum.

A  
- - tur in ma - nus pec - ca - to - - - rum.

T  
- - tur in ma - nus pec - - - ca - to - rum.

B  
tur in ma - nus pec - ca - to - - - rum.

6. *Vos fugam capietis*

SECONDO CORO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Vos fu - - - gam

Vos fu - - - gam ca - pi - e -

Vos fu - - - gam ca - pi - e - tis, vos

<sup>4</sup>

C

A

T

B

Vos fu - - - gam ca - - - pi - e -

ca - - - pi - e - tis, vos fu - gam ca - pi -

- - - - - tis, vos fu - - - gam ca - pi -

fu - gam ca - pi - e - tis, vos fu - - - gam ca - pi -

7

C  
- - - tis, et e - go va - dam im - mo -

A  
e - - tis, et e - go va - dam im - mo - la -

T  
8  
e - - tis, et e - go va - dam im - mo -

B  
e - - tis, et e - go va - dam im - mo -

11

C  
la - - - ri pro vo - - - - bis.

A  
- - ri pro vo - - - - bis.

T  
8  
la - - - ri pro vo - - - - bis.

B  
la - ri pro vo - - - - bis.

7. *Simon, dormis?*

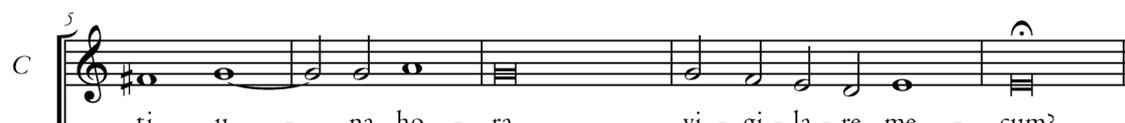
PRIMO CORO

*Cantus*  Si - mon dor - - - mis? non po - tu - is -

*Altus*  Si - mon dor - - - mis? non po - tu - is -

*Tenor*  Si - mon — dor - mis? non po - tu - is -

*Bassus*  Si - mon dor - - - mis? non po - tu - is -

*C*  ti u - na ho - ra vi - gi - la - re me - cum?

*A*  ti u - na ho - ra vi - gi - la - re me - cum?

*T*  ti u - na ho - - ra vi - gi - la - re me - cum?

*B*  ti u - na ho - ra vi - gi - la - re me - cum?

8. *Vigilate et orate*

SECONDO CORO

*Cantus*

Vi - gi - la - te et o - ra - - - te,

*Altus*

Vi - gi - la - te et o - ra - te,

*Tenor*

Vi - gi - la - te et o - ra - - - te,

*Bassus*

Vi - gi - la - te et o - ra - te,

*C*

ut non in - tre - tis in ten - ta - ti -

*A*

ut non in - tre - tis in ten - ta - ti -

*T*

ut non in - tre - tis in ten - ta - ti -

*B*

ut non in - tre - tis in ten - ta - ti -

9

C  
o - nem. Spi - ri - tus qui - - dem prom-ptus

A  
- - o - nem. Spi - ri - tus qui - - dem prom-ptus

T  
o - nem. Spi - ri - tus qui - - dem prom-ptus

B  
o - nem. Spi - ri - tus qui - - dem prom-ptus

3

C  
est, ca - ro au - tem in - fir - - - ma.

A  
est, ca - ro au - tem in - fir - - - ma.

T  
est, ca - ro au - - - tem in - fir - ma.

B  
est, ca - ro au - tem in - fir - - - ma.

9. *Pater, si vis*

PRIMO CORO

*Cantus*

Pa - ter, — si vis trans - fer ca - li - cem hunc — a me,

*Altus*

Pa - ter, — si vis trans - fer ca - li - cem hunc — a me,

*Tenor*

Pa - ter, — si vis trans - fer ca - li - cem hunc a me,

*Bassus*

Pa - ter, — si vis trans - fer ca - li - cem hunc — a me,

*C*

ve-run - ta-tem — non me - a vo-lun - tas sed tu - a fi - at.

*A*

ve-run - ta-tem — non me - a vo-lun - tas sed tu - a fi - at.

*T*

ve-run - ta-tem — non me - a vo-lun - tas sed tu - a fi - at.

*B*

ve-run - ta-tem — non me - a vo-lun - tas sed tu - a fi - at.

10. *Apparuit autem Illi Angelus*

SECONDO CORO

*Cantus*

Ap - pa - - ru - it au - tem il - li

*Altus*

Ap - pa - - ru - it au - tem il - li

*Tenor*

Ap - pa - - ru - it au - tem il - li

*Bassus*

Ap - pa - - ru - it au - tem il - li

*C*

5  
An - ge - lus de cæ - - - lo con - for - tans e - um,

*A*

An - ge - lus de cæ - - - lo con - for - tans e - um,

*T*

An - ge - lus de cæ - - - lo con - for - tans e - um,

*B*

An - ge - lus de cæ - lo con - for - tans e - um,

10

C et fac - tus in a - go - - ni - a pro - li -

A et fac - tus in a - go - ni - a — pro - li -

T et fac - tus in a - go - ni - a pro - li -

B et fac - tus in a - go - ni - a — pro - li -

15

C - xi - us o - ra - - - - bat.

A - xi - us o - ra - - - - bat.

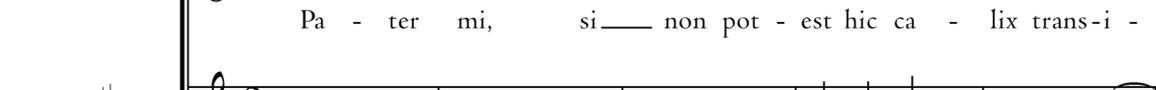
T - xi - us — o - ra - - - - bat.

B - xi - us o - ra - - - - bat

11. *Pater mi, si non potest*

PRIMO CORO

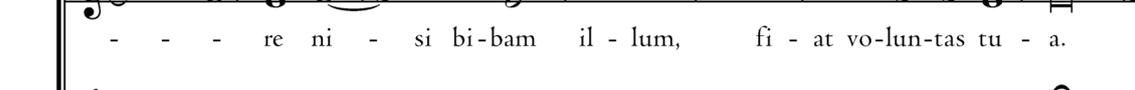
Cantus  Pa - ter mi, si — non pot - est hic ca - lix trans-i -

Altus  Pa - ter mi, si — non pot - est hic ca - - - lix\_

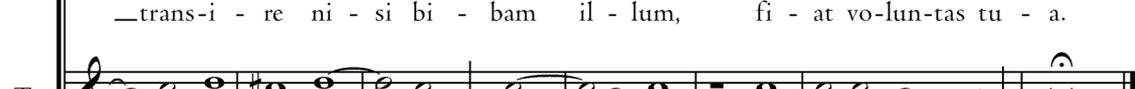
Tenor  Pa - ter mi, si — non pot - est hic ca - lix trans-i -

Bassus  Pa - ter mi, si — non pot - est hic ca - - - lix\_

6  
C  - - - re ni - si bi-bam il - lum, fi - at vo-lun-tas tu - a.

A  \_trans-i - re ni - si bi - bam il - lum, fi - at vo-lun-tas tu - a.

T  - - - re ni - si bi - bam\_ il-lum, fi - at vo-lun-tas tu - a.

B  \_trans-i - re ni - si bi-bam il - lum, fi - at vo-lun-tas tu - a.

12. *Dormite iam et requiescite*

SECONDO CORO

*Cantus*

Dor - mi - te iam, et re - qui - e - - sci - te. Sur -

*Altus*

Dor - mi - te iam, et re - qui - e - sci - te.

*Tenor*

Dor - mi - te iam, et re - qui - e - sci - te. —

*Bassus*

Dor - mi - te iam, et re - qui - e - - sci - te.

*C*

5  
- gi - te e - a - mus, e - - - a - mus: ec - ce —

*A*

Sur - - - gi - te e - a - mus: ec - ce —

*T*

— Sur - - - gi - te e - - a - mus: ec - ce —

*B*

Sur - - - gi - te e - a - - - - mus: ec - ce —

9

C  
— ap - pro - pin - qua - vit qui me tra - - - det.

A  
— ap - pro - pin - qua - vit qui me tra - - - det.

T  
— ap - pro - pin - qua - vit qui me tra - - - det.

B  
— ap - pro - pin - qua - vit qui me tra - - - det.

### 13. *Accedens Iudas ad Iesum*

PRIMO CORO

Cantus  
Ac - ce - dens Iu - das ad Ie - - - sum

Altus  
Ac - ce - dens Iu - - - das ad Ie - sum

Tenor  
Ac - ce - dens Iu - das ad Ie - - - sum

Bassus  
Ac - ce - dens Iu - das ad Ie - - - sum

5

C  
di - xit: A - ve, Rab - - - - bi.

A  
di - xit: A - ve, Rab - - - - - bi.

T  
di - xit: A - - - - - ve, Rab - bi.

B  
di - xit: A - - ve, Rab - - - bi.

### 14. Dixit illi Iesus

SECONDO CORO

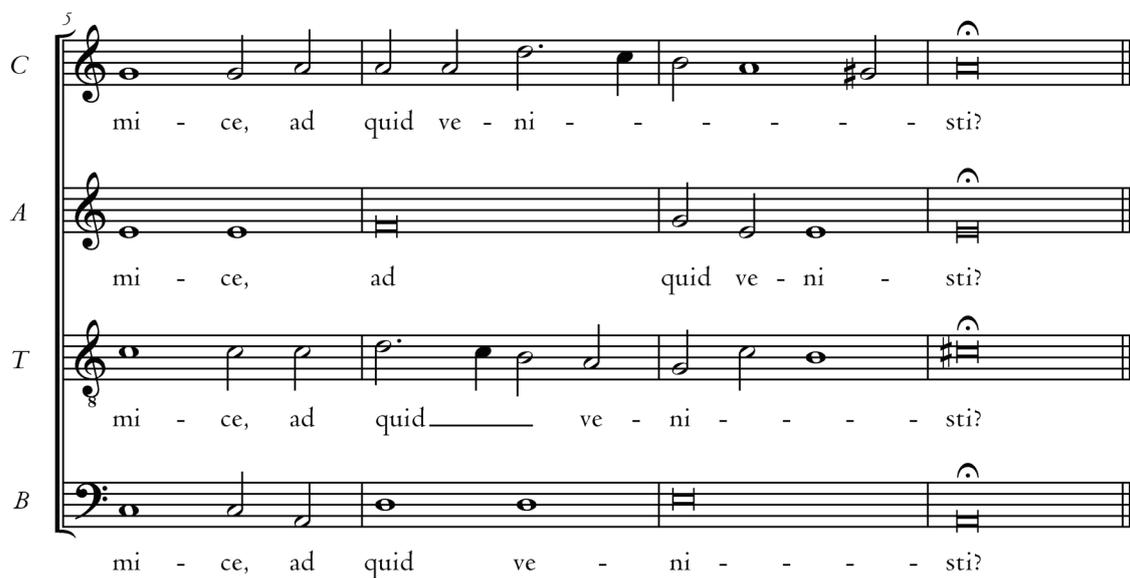
Cantus  
Di - xit il - li Ie - - - sus: A -

Altus  
Di - xit il - li Ie - - - sus: A -

Tenor  
Di - xit il - li Ie - - - sus: A -

Bassus  
Di - xit il - li Ie - - - sus: A -

5



C  
mi - ce, ad quid ve - ni - - - - sti?

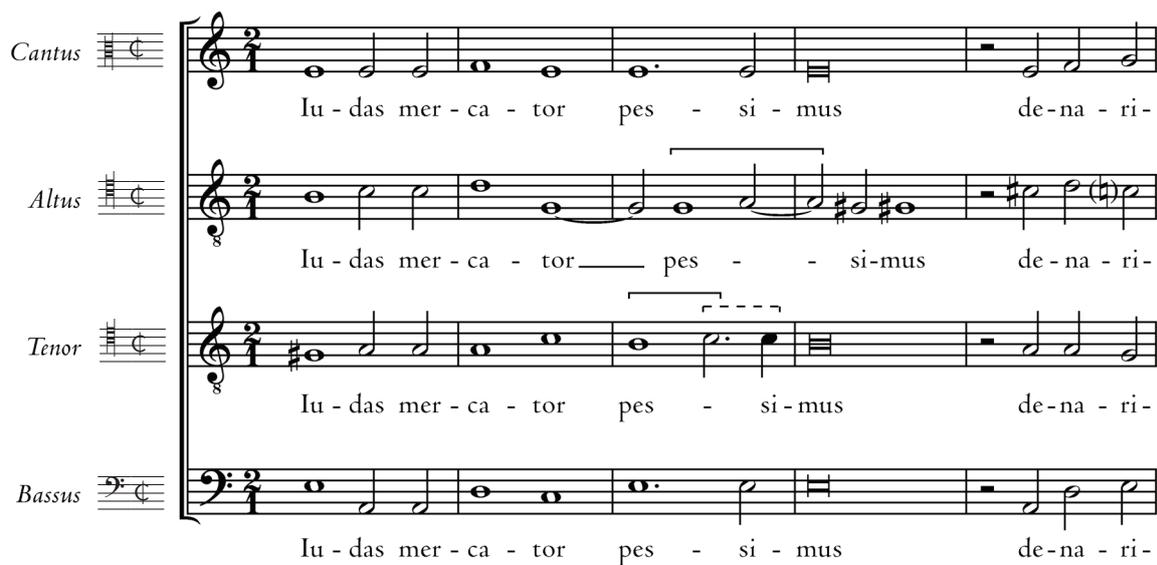
A  
mi - ce, ad quid ve - ni - sti?

T  
mi - ce, ad quid \_\_\_\_\_ ve - ni - - - - sti?

B  
mi - ce, ad quid ve - ni - - - - sti?

### 15. *Iudas mercator pessimus*

PRIMO CORO



Cantus  
Iu - das mer - ca - tor pes - si - mus de - na - ri -

Altus  
Iu - das mer - ca - tor \_\_\_\_\_ pes - si - mus de - na - ri -

Tenor  
Iu - das mer - ca - tor pes - si - mus de - na - ri -

Bassus  
Iu - das mer - ca - tor pes - si - mus de - na - ri -

6

C  
o - rum nu - me-ro Chri - sti Iu-dæ - is tra - di - dit.

A  
o - rum nu-me-ro Chri - sti Iu-dæ - is tra - di - dit.

T  
o - rum nu-me-ro Chri - sti Iu-dæ - is tra - di - dit.

B  
o - rum nu-me-ro Chri - sti Iu-dæ - is tra - di - dit.

16. *Vae homini illi*

SECONDO CORO

Cantus  
Vae ho - mi-ni il - li per quem fi - li - us

Altus  
Vae ho - mi-ni il - li per quem fi - li - us

Tenor  
Vae ho - mi-ni il - li per quem fi - li - us

Bassus  
Vae ho - mi-ni il - li per quem fi - li - us

6

C  
ho - mi - nis tra - de - tur. Bo - num e - rat e - i, si —

A  
ho - mi - nis tra - de - tur. Bo - num e - rat e - i, si —

T  
ho - mi - nis tra - de - tur. Bo - num e - rat e - i, si —

B  
ho - mi - nis tra - de - tur. Bo - num e - rat e - i, si —

12

C  
— non es - set na - tus ho - mo il - - - le.

A  
— non es - set na - tus ho - mo il - le.

T  
— non es - set na - tus ho - mo il - le.

B  
— non es - set na - tus ho - mo il - le.

[*Proprio filio suo*]

1. *Proprio filio suo*

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Pro - pri - o fi - li - o su - o non pe - per - cit\_

Pro - pri - o fi - li - o su - o non pe - per - cit\_

Pro - pri - o fi - li - o su - o non pe - per - cit\_

Pro - pri - o fi - li - o su - o non pe - per - cit\_

8

C

A

T

B

— et pro no - bis om - ni - bus tra - di - dit il - lum.

— et pro no - bis om - ni - bus tra - di - dit — il - lum.

— et pro no - bis om - ni - bus tra - di - dit il - - - lum.

— et pro no - bis om - ni - bus tra - di - dit il - lum.

2. *Non est species*

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Non est spe - ci-es e - i ne - que de -

Non est spe - ci-es e - i ne - que de -

Non est spe - ci-es e - i ne - que de -

Non est spe - ci-es e - i ne - que de -

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The Cantus staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The Altus, Tenor, and Bassus staves are in G major and 2/4 time. The lyrics are: 'Non est species e - i ne - que de -'. The music consists of quarter and eighth notes with some rests.

C

A

T

B

- cor et qua-si ab-scon - di-tus vul-tus e - ius.

- - - cor et qua-si ab-scon - di-tus vul-tus e - ius.

- cor et qua-si ab-scon - di-tus vul-tus e - ius.

- cor et qua-si ab-scon - di-tus vul-tus e - ius.

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The lyrics are: '- cor et qua-si ab-scon - di-tus vul-tus e - ius.'. The music continues with quarter and eighth notes, ending with a fermata over the final note of each line.

## 3. Vere languores

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Ve - re lan - guo - res no - stros Ip - se

Ve - re lan - guo - - - res no - stros

Ve - re lan - guo - - - res no - stros Ip - se

Ve - re lan - guo - res no - stros Ip - se

Detailed description: This block contains the first system of a four-part vocal setting. It features four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Ve - re lan - guo - res no - stros Ip - se' for all parts. The Cantus part has a melodic line with a long note on 'no'. The Altus part has a more active line with a trill on 'res'. The Tenor part has a line with a sharp sign on the first staff. The Bassus part has a line with a long note on 'no'.

7

C

A

T

B

tu - - - - lit et do - lo - res nos -

Ip - se tu - - - - lit et do - lo - res nos -

tu - - - - lit et do - lo - res nos -

tu - - - - lit et do - lo - res nos -

Detailed description: This block contains the second system of the vocal setting, starting at measure 7. It features four staves: C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: 'tu - - - - lit et do - lo - res nos -' for all parts. The Soprano part has a melodic line with a long note on 'lit'. The Alto part has a line with a sharp sign on the first staff. The Tenor part has a line with a long note on 'lit'. The Bass part has a line with a long note on 'lit'.

C <sup>3</sup>  
 - - - tros Ip - se por - ta - - - vit.  
 A  
 - - tros — Ip - se por - ta - - - vit.  
 T  
 - - tros — Ip - se por - ta - - - vit.  
 B  
 - - tros — Ip - se por - ta - - - vit.

#### 4. *Ipse vulneratus est*

Cantus  
 Ip - se vul - ne-ra - tus est — prop-ter i-  
 Altus  
 Ip - se vul - ne-ra - tus est — prop-ter i-  
 Tenor  
 Ip - se vul - ne-ra - tus est — prop-ter i-  
 Bassus  
 Ip - se vul - ne-ra - tus est — prop-ter i-

5. *Oblatus est*

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

O - bla - tus est qui - a Ip - se vo - lu -

O - bla - tus est qui - a Ip - se vo - lu -

O - bla - tus est qui - a Ip - se vo - lu -

O - bla - tus est qui - a Ip - se vo - lu -

Detailed description: This block contains the first system of a four-part vocal setting. It features four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'O - bla - tus est qui - a Ip - se vo - lu -'. The Cantus part begins with a whole note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5. The Altus part begins with a whole note on E4, followed by quarter notes on F4, G4, and A4. The Tenor part begins with a whole note on C4, followed by quarter notes on D4, E4, and F4. The Bassus part begins with a whole note on G3, followed by quarter notes on A3, B3, and C4.

C

A

T

B

it et non a - pe - ru - it os su - - - um.

it et non a - pe - ru - it os su - - - um.

it et non a - pe - ru - it os su - - - um.

it et non a - pe - ru - it os su - - - um.

Detailed description: This block contains the second system of the vocal setting, starting at measure 7. It features four staves: C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are 'it et non a - pe - ru - it os su - - - um.'. The Soprano part begins with a whole note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5. The Alto part begins with a whole note on E4, followed by quarter notes on F4, G4, and A4. The Tenor part begins with a whole note on C4, followed by quarter notes on D4, E4, and F4. The Bass part begins with a whole note on G3, followed by quarter notes on A3, B3, and C4.

6. *Propter scelus populi mei*

*Cantus*

Prop - - ter sce - lus po - - pu - li

*Altus*

Prop - - ter sce - lus po - - pu - li

*Tenor*

Prop - ter sce - lus po - - pu - li

*Bassus*

Prop - ter sce - lus po - - pu - li

*C*

me - i \_\_\_\_\_ per - cus - si e - - - um.

*A*

me - - - i per - cus - - - si e - um.

*T*

me - - - i per - cus - - - si e - um.

*B*

me - i \_\_\_\_\_ per - cus - si e - - - um.

7. *Disciplina pacis nostræ*

*Cantus*

Di - sci - pli - na pa - cis no - stræ su - per e -

*Altus*

Di - sci - pli - na pa - cis no - stræ su - per e -

*Tenor*

Di - sci - pli - na pa - cis no - stræ su - per e -

*Bassus*

Di - sci - pli - na pa - cis no - stræ su - per e -

*C*

um et — li - vo - re ei - us sa - na - ti su - mus.

*A*

um et — li - vo - re ei - us sa - na - ti su - mus.

*T*

um et — li - vo - re ei - us sa - na - ti su - mus.

*B*

um et — li - vo - re ei - us sa - na - ti su - mus.

*Note critiche**4. Ego te pavi manna (Improperia I)*

mis. 18, Altus: nel ms. la prima pausa è una *semibrevis*, corretta in una pausa di *brevis*.

*7. Ego dedi tibi sceptrum (Improperia I)*

miss. 10-11, Altus: è stata aggiunta una pausa di *brevis*.

*Recessit Pastor noster*

miss. 1-18, secondo coro: è stata aggiunta una pausa di *longa*.

*1. Ego propter te flagellavi (Improperia II)*

mis. 3, Tenor: sol# corretto in sol naturale

*2. Ego ante te aperui (Improperia II)*

mis. 2, Altus: Si corretto in La.

*3. Ego ante te praeivi columna (Improperia II)*

b. 8, Cantus: verificare armonia, mi naturale

*7. Ego te exaltavi (Improperia II)*

mis. 1, Tenor: pausa di *semibrevis* corretta in una pausa di *brevis*

miss. 12-15, Tenor: il testo «in patibulo, in patibulo crucis» è stato corretto in «in patibulo crucis, patibulo crucis», come nelle altre voci.

*Falsibordoni*

tono 2, quintus, secondo coro, seconda sezione: prime due semiminime (Si $\flat$ ) corrette in La.

tono 2, bassus, secondo coro, seconda sezione: la semiminima puntata (Si $\flat$ ) corretta in Re.

tono 4, cantus, secondo coro: ultima breve della prima sezione (sol#) corretta in fa#.

*Vere languores nostros*

b. 4, Tenor: Si (*semiminima*) corretto in La.



## BIBLIOGRAFIA

### *Abbreviazioni e sigle*

- AEM            *Acta Ecclesiae Mediolanensis. A Carolo Cardinali S. Praxedis archiepiscopo condita, Federici Carol. Borromaei archiepiscopi iussu undique diligentius collecta, & edita*, Milano, Pacifico Ponzio, 1599; ed. mod.: *Acta Ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem*, opera et studio Achillis Ratti, 3 voll., Milano, Typographia Pontificia S. Josephi, 1890-1897.
- ASBM            Archivio Storico dei Barnabiti, Milano.
- BS              «Barnabiti studi»
- COD            *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna, EDB, 1991.
- DCL            *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, 6 voll., Milano, NED, 1987-1993.
- DBI            *Dizionario biografico degli italiani*, 75 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-in corso di stampa; consultabile anche on-line: <http://www.treccani.it/biografie/>
- DIP            *Dizionario degli istituti di perfezione*, diretto da Guerrino Pelliccia (1962-1968) e da Giancarlo Rocca (1969-), 10 voll., Paoline, 1962-2003.
- DLA            *Dizionario di liturgia ambrosiana*, a cura di Marco Navoni, Milano, NED, 1996.
- DPPL            *Direttorio su pietà popolare e liturgia. Principi e orientamenti*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2002.
- DSP            *Dictionnaire de spiritualite, ascetique et mystique, doctrine et histoire*, diretto da Marcel Viller 17 voll. Paris, Beauchesne, 1937-1995.
- PG            *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, a cura di J. P. Migne, 161 voll., Parigi, Migne, 1856-1866.

- PL *Patrologiae cursus completus. Series latina*, a cura di J. P. Migne, 221 voll., Parigi, Migne, 1844-1855.
- RL «Rivista liturgica»
- SB «Studia borromaica»
- SM *Storia di Milano*, 17 voll., Milano, Fondazione Treccani, 1953-1966.

### Fonti

- Regolamenti* *Diversi regolamenti per la processione del venerdì santo in S. Barnaba, introdotta da Monsignor Carlo Bascapè, vescovo di Novara, dopo il suo ritorno dalla Spagna*, ms., ASBM, B Cartella n. I, fascicolo III.
- Indulgenze* *Diverse indulgenze concesse da Sommi Pontefici alla chiesa di S. Barnaba e all'oratorio di Zuccone dal 1596 al 1674*, ASBM, B Cartella n. I, fascicolo IX.
- Acta* *Acta Coll: SS: Apost: Paulli, et Barnabæ Mediolani ab Anno 1580. Ad Annum 1612. idest a die 29 Xbres 1579 ad diem 6 Maj 1612 Volumen I*, ms., ASBM.
- Lettere* *Lettere del molto reverendo P. D. Carlo Bescapè XI Proposto Generale della Congregazione, dai 30 agosto 1586 ai 17 marzo 1593*, ms., ASBM, Cartella gialla, v, fascicolo 5, parte I.
- RLB *Registri di lettere del P. D. Carlo Bascapè, Preposto generale della Congregazione dei Chierici Regolari di S. Paolo [anni 1586-1593]*, 7 voll. mss. [il terzo perduto], ASBM, *Lettere dei Padri Generali*; trascrizione: *Epistolario di Carlo Bascapè preposito generale dei Barnabiti*, 6 voll. dattiloscritti [numerati 1-2, 4-7].
- Compagnia Crocifisso* *Compagnia del Crocifisso di S. Alessandro*, ASBM, cartella II, fascicolo v, n. I

## Bibliografia

AGOSTINO, *Le confessioni*, a cura di Maria Bettetini, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2000.

*Annali della fabbrica del Duomo dall'origine fino al presente*, 8 voll., a cura dell'Amministrazione del Duomo, Milano, Brigola, [poi] Tipografia Reggiani, 1877-1885.

ANDREU, Francesco, *Chierici regolari*, in DIP, II, 1975, coll. 897-909.

APOLLONIO, Mario, *Storia del teatro italiano*, nuova edizione integrata, 2 voll., Milano, BUR, 2003.

ASOLA, Giammatteo, *Lamentationes, Improperia et aliae sacrae laudes in hebdomada maiori decantandae tribus vocibus*, Venezia, Amadino, 1588.

ASOLA, Giammatteo, *Officium maioris hebdomadae, videlicet benedictio palmarum, atque missarum solemnia et quae in quatuor Evangeliarum passiones concinuntur, quatuor paribus decantanda vocibus et in eisdem passionibus*, Venezia, Amadino, 1595.

BALLIANI, Camillo, *Ragionamenti della sacra sindone di N. S. Giesù Christo*, Torino, Pizzamiglio, 1610.

[BARBERO – ROMA], *Di ritorno dal pellegrinaggio a Gerusalemme: riproposizione degli avvenimenti e dei luoghi di Terra Santa nell'immaginario religioso fra XV e XVI secolo*, atti delle giornate di studio (12-13 maggio 2005, Università della Calabria), a cura di Amilcare Barbero e Giuseppe Roma-Ponzano Monferrato, ATLAS, Centro di Documentazione dei Sacri Monti Calvari e Complessi devozionali europei, 2008.

[BARBIERI – ZARDIN], *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di Edoardo Barbieri e Danilo Zardin, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

BARELLI, Francesco Luigi, *Memorie dell'origine, fondazione, avanzamenti, successi ed uomini illustri in lettere e santità della Congregazione de' Chierici Regolari di s. Paolo chiamati volgarmente Barnabiti, descritte da D. Francesco Luigi Barelli da Nizza, chierico regolare della medesima Congregazione, penitenziere della chiesa metropolitana di Bologna*, 2 tomi, Bologna, Costantino Pisarri, 1703.

[COLZANI – LUPPI – PADOAN], *Barocco Padano 1*, Atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 13-15 luglio 1999), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002.

[COLZANI – LUPPI – PADOAN], *Barocco Padano 3*, Atti del XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2001), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2004.

BAROFFIO, Bonifacio, *Il concilio di Trento e la musica*, in [CURTI-GOZZI] 1995, pp. 9-17.

BASCAPÈ, Carlo, *De vita et rebus gestis Caroli S.R.E. Cardinalis, tituli S. Praxedis Archiepiscopus Mediolani Libri Septem. Carolo a Basilicapetri praepos. general. congreg. cleric. regul. s. Pavli. auctore*, Ingolstadt, Davide Sartorio, 1592; ed. moderna: ID., *Vita e opere di Carlo arcivescovo di Milano cardinale di S. Prassede*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 1965; poi ristampata a Milano, NED-Veneranda Fabbrica del Duomo, 1983.

BASCAPÈ, Carlo, *Lettera pastorale de' balli*, Novara, Sesallo, 1598.

BASCAPÈ, Carlo, *Scritti pubblicati da mons. reverendiss. D. Carlo vescovo di Novara nel governo del suo vescovato dall'anno 1593 sino al 1609, ridotti in un volume per commodità de' cleri & popoli della sua chiesa*, Milano, Ambrogio Ramellati, 1609; seconda ed.: 1660; altra ed.: ID., *Degli scritti del ven. don Carlo Bascapè vescovo di Novara*, edizione compendiata ad uso de' RR.di sign.ri parrochi della stessa diocesi, Novara, Giuseppe Rasario, 1830.

[BENATI – RODA], *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, Nuova edizione rivista e aggiornata a cura di Giulia Benati e Anna Maria Roda, Milano, NED, 2001.

BENDISCIOLI, Mario, *Carlo Bascapé barnabita e vescovo di Novara nella rinnovazione cattolica*, «Bollettino storico per la provincia di Novara», 1951.

SAN BENEDETTO, *La regola*, a cura di Gioio Picasso, traduzione e note di Dorino Tuniz, Cinisello Balsamo, Edizioni san Paolo, 1996.

BERNARDI, Claudio, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e pensiero, 1991.

BERNARDI, Claudio *La funzione della deposizione di Cristo il Venerdì Santo nella chiesa francescana di S. Angelo a Milano (sec. XVII)*, «Medioevo e Rinascimento», 1992, pp. 235-249.

BERNARDI, Claudio *Il tempo profano: l'«Annual Riceatione». Il carnevale ambrosiano nel Seicento*, in [CASCETTA – CARPANI] 1995, pp. 545-584.

BERNARDI, Claudio, *Il tempo sacro: «Entierro». Riti drammatici del venerdì santo*, in [CASCETTA – CARPANI] 1995, pp. 585-620.

BERNARDI, Claudio, *Carnevale, quaresima, pasqua: rito e dramma nell'eta moderna, (1500-1900)*, Milano, Euresis, 1995.

BERNARDI, Claudio, *Censura e promozione del teatro nella Controriforma*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000, I, pp. 1023-1042.

BERNARDI, Claudio, *Il teatro degli angeli. La rappresentazione sacra barocca*, in [COLZANI – LUPPI – PADOAN] 2002, pp. 67-92.

BERNARDI, Claudio, *I fiori della passione*, in [COLZANI – LUPPI – PADOAN] 2004, pp. 5-32.

BERNARDI, Claudio, *Deposizioni e Annunciazioni*, in [FLORES D'ARCAIS] 2005, pp. 69-85.

BERNARDI, Claudio – BINO, Carla, *Ragionevoli culti. La fine delle follie carnevalesche e delle devozioni drammatiche a Milano nel Settecento*, «SB», n. 24, 2010, pp. 445-494

BESOZZI, Giovanni Francesco, *Historia pontificale di Milano, nella quale, descivendosi le vite de gli Arcivescovi di questa chiesa metropolitana, dal primo su fondatore san Barnaba fino al presente Illustriss. e Reverendiss. Cardinale Borromeo, si ha piena notizia dell'antichità, grandezza e nobiltà di quella, tratta da varie Historie antiche e moderne da Gio. Francesco Besozzo cittadino milanese*, Milano, Pandolfo Malatesta, 1596.

BIFFI, Inos, *Tutta la dolcezza della terra. Cristo e i monaci medievali. Bernardo di Clairvaux, Aelredo di Rievaulx, Gertrude di Helfta e Giovanni di Ford*, Milano, Jaca Book, 2004.

BIMIO, Giovanni Pietro, *Vitae Caroli Borromaei, tit. S. Praxedis, cardinalis amplissimi et archiepiscopi mediolanensis religiosissimi laudatio brevis, dilucida et verissima, clarissimi co. et equitis Io. Petri Bimij*, Milano, Ponzio, 1585; ed. moderna in CATTANEO – NAVONI 1984, pp. 13-58.

BINDA, *Pontificalia ambrosianae Ecclesiae ad vespas musicales concertui accommodata, pars aestivalis. I 4 volumi redatti per il Duomo da G.C. Gabussi e V. Pellegrini con la collaborazione di altri musicisti*, tesi di magistero in composizione sacra e canto gregoriano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, relatore Luciano Migliavacca, a. a. 1994-1995.

BINO, Carla, *Dal trionfo al pianto: la fondazione del teatro della misericordia nel Medioevo*, Milano, Vita e pensiero, 2008.

BIRELEY, Robert, *Ripensare il cattolicesimo, 1450-1770. Nuove interpretazioni della Controriforma*, Genova-Milano, Marietti, 2010; ed. or.: ID., *The Refashioning of Catholicism, 1450-1700. A Reassessment of the Counter Reformation*, Basingstoke, Macmillan, 1999.

[BISCOTTINI], *Carlo e Federico: la luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, a cura di Paolo Biscottini, Milano, Museo diocesano, 2005.

BLOCH, Marc, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 2009; ed. or.: ID., *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993.

BOFFITO, Giuseppe, *Scrittori barnabiti o della Congregazione dei chierici regolari di San Paolo, 1533-1933. Biografia, bibliografia, iconografia*, 4 voll., Firenze, Olschki, 1933.

BONORA, Elena, *Antonio Maria Zaccaria e l'esperienza religiosa dei primi Barnabiti nella Milano degli anni Trenta: le comunità paoline e la città*, «BS», 14, 1997, pp. 149-170.

BONORA, Elena, *I conflitti della Controriforma: santità e obbedienza nell'esperienza religiosa dei primi barnabiti*, Firenze, Le Lettere, 1998.

BOSATRA, Bruno Maria, *Le processioni in area milanese dopo il Concilio di Trento*, «RL», a. LXXIX, n. 4, 1992, pp. 457-477.

BOSCOLO, Elena, *Echi degli impropri liturgici del Venerdì santo nel repertorio laudistico*, in [FLORES D'ARCAIS] 2005, pp. 161-188.

BRUNO, Vincenzo, *Meditazioni sopra i misteri della passione et resurrettione di Christo N. S. con le figure et profetie del vecchio testamento, et con i documenti che da ciascun passo dell'Evangelio si cavano, raccolte da diversi santi Padri et da altri devoti autori per il Padre Vincenzo Bruno, sacerdote della Compagnia di Giesù*, Venezia, Gioliti, 1588.

[BRUMANA – CILIBERTI], *La musica e il sacro, Atti dell'Incontro internazionale di studi*, Perugia, 29 settembre-1 ottobre 1994, a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 1997.

BUELLI, Domenico, *I sette salmi penitentiali tradotti & esposti per il molto Rever. Padre fra Domenico Buelli dell'ordine de' Predicatori*, Milano, eredi di Pacifico Ponzio e Giovanni Battista Piccaglia, 1602.

BURATTI, Adele, *L'azione pastorale dei Borromeo a Milano e la nuova sistemazione urbanistica della città*, in *La città rituale* 1982, pp. 9-53.

BURIGOZZO, Giovan Marco, *Cronica milanese*, in *Cronache milanesi scritte da Giovan Pietro Cagnola, Giovanni Andrea Prato e Giovan Marco Burigozzo*, Firenze, Vieusseux, 1842 (Archivio storico italiano ossia raccolta di opere e documenti finora inediti o divenuti rarissimi riguardanti la storia d'Italia, tomo III), pp. 421-552.

BUSER, Thomas, *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome*, «The Art Bulletin», vol. 58, n. 3, settembre 1976, pp. 424-433.

BUZZI, Franco, *Il tema della croce nella spiritualità di Carlo Borromeo. Rivisitazione teologica e confronto con la prospettiva luterana*, in [BUZZI – ZARDIN] 1997, pp. 47-58.

[BUZZI – ZARDIN], *Carlo Borromeo e l'opera della grande riforma. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di Franco Buzzi e Danilo Zardin, Cinisello Balsamo, Silvana, 1997.

CAGNI, Giuseppe, *Carlo Bascapè e le costituzioni dei Barnabiti e delle Angeliche*, «BS», 10, 1993, pp. 137-246.

CAGNI, Giuseppe, *Gli Zaccaria di Cremona*, «BS», 14, 1997, pp. 171-220.

CAGNI, Giuseppe, *Spunti e documenti per una biografia critica di s. Antonio M. Zaccaria*, «BS», 14, 1997, pp. 395-616.

CAGNI, Giuseppe, *Valeria Alieri e il Monastero di S. Marta delle Angeliche in Cremona*, «BS», 1999, pp. 7-206.

CAGNI, Giuseppe, *L'arrivo dei barnabiti nella parrocchia di S. Alessandro*, «BS», 2002, pp. 9-32.

[CARLINI], *La policoralità in Europa al tempo di Paris Lodron: Missa Salisburgensis: Biber contra Benevoli*, Atti del Convegno internazionale di studi Paris Lodron e la musica del suo tempo (Rovereto, Sala conferenze, Mart, 14 dicembre 2003), a cura di Antonio Carlini, Danilo Curti-Feininger, Siegfried Gmeinwieser, Trento, Provincia autonoma, Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2006.

*Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo: coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento*, Atti del convegno di studio di Novara (Orta e Varallo Sesia, 1993, 4. Centenario dell'ingresso in diocesi del vescovo Carlo Bascapè), Novara, Interlinea, 1994.

CASOLO FIAZZA, Claudia, *Aspetti e riforme nella prassi liturgica in Milano durante il periodo dei Borromeo*, Tesi di laurea quadriennale in Lettere e Filosofia, relatore Guglielmo Barblan, a. a. 1969/1970.

[CASCIETTA – CARPANI], *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995.

CATTANEO, Enrico, *Il dramma liturgico della Settimana Santa nel rito ambrosiano*, «Ambrosius», 32, 1956, pp. 65-91.

CATTANEO, Enrico, *Carnevale e quaresima nell'età di s. Carlo Borromeo* «Ambrosius», a. XXXIV, marzo-giugno 1958, pp. 51-73.

CATTANEO, Cattaneo, *Il culto cristiano in Occidente: note storiche*, 2. ed., Roma, CLV-Edizioni liturgiche, 1992.

CATTANEO, Enrico – NAVONI, Marco, *San Carlo Borromeo. Due biografie del Cinquecento poco conosciute*, Milano, NED, 1984.

CHABOD, Federico, *Lo Stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi, 1971.

CHIESA, Innocenzo, *Vita del r.mo mons. d. Carlo Bascapè vescovo di Novara de chierici regolari di s. Paolo*, Milano, Filippo Ghisolfi, 1636; edizioni moderne: ID., *Vita del venerabile Carlo Bascapè barnabita, vescovo di Novara, descritta e riveduta dal padre Innocenzo Chiesa, corredata di note e di appendici*, in 2 voll., Milano, Ditta Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1858; ID., *Vita di Carlo Bascapè Barnabita e vescovo di Novara (1550-1615)*, nuova edizione dall'originale stampato a Milano nel 1636 a cura di Sergio Pagano, Firenze, Olschki, 1993.

CICALA, LONGO, *La passione di un vescovo sulle orme di San Carlo, con lettere inedite di Carlo Bascapè*, Novara, Interlinea, 1993.

[CIRCELLI], *Musica*, a cura di E. Circelli, in DIP, VI, 1980, coll. 197-240.

COGNET, Louis, *La spiritualità moderna. La scuola spagnola (1500-1650)*, Bologna, Edizioni dehoniane, 1973. (Storia della spiritualità cristiana, 6/1).

[COLZANI – LUPPI – PADOAN], *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi (Como, 31 maggio - 2 giugno 1985), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1987.

[COLZANI – LUPPI – PADOAN], *Tradizione e stile*. Atti del II convegno internazionale di studi sul tema *La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1989.

*Constitutiones clericorum regularium s. Pauli decollati. Libris quattuor distinctae*, Milano, Ponzio, 1579; seconda ed.: Milano, Ponzio – Piccaleo, 1617. Il volume del 1617, consultato in ASBM, contiene anche: *Declarationes constitutionum in Capitulis generalibus factae ad anno 1579 et deinceps usque ad annum 1617*; *Monita praeposito generali aliisque Superioribus data in Capitulis Generalibus communiter observanda, ordine servato Decretorum, qui supra*; *Decreta Capitulum Generalium ad anno 1579 usque ad annum 1623, inclusive cum moderationibus, additionibusque eorumdem, ordine servato Titulorum, seu Capitu nostrarum Constitutionum*.

CORBIN, Solange, *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Paris, Societe d'editions Les belles lettres, Lisbonne, Livraria Bertrand, 1960.

CRIPPA, Carlo, *Le monete di Milano durante la dominazione spagnola dal 1535 al 1706*, Milano, Carlo Crippa Editore, 1990.

CRIVELLI, Luigi, *Carlo e Federico. Luce borromaica nella Milano spagnola*, Milano, Museo Diocesano – Arti grafiche Colombo, 2005.

CROCE, Giovanni, *Devottissime Lamentatione et Improperii per la Settimana Santa, con le Lettioni della Natività di N. Sig. a quattro voci di Gio. Croce Chiozotto, vice maestro di capella della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco*, Venezia, Giacomo Vincenzi, 1603.

CRUCIANI, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

[CURTI – GOZZI], *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre – 26 novembre 1995, catalogo a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1995.

*Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapé: la Pastorale di Carlo Borromeo e il Sacro Monte di Arona*, Atti della Giornata culturale (Arona, 12 settembre 1984), Novara, Associazione di storia della Chiesa novarese, 1985; rist. anast.: Novara, Associazione di storia della Chiesa novarese, Interlinea, 2004.

D'AMICO, Giannicola, *Il canto gregoriano nel Magistero della Chiesa. Normativa canonica, prassi e documenti tra Età moderna e contemporanea*, Rovigo, Conservatorio Statale di Musica “Francesco Venezze”, 2009.

DAHNK BAROFFIO, Emilia, *L'impegno di Carlo Bascapé per la musica religiosa*, in *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapé* 1985, pp. 317-331.

DALLAJ, Arnalda, *Le processioni a Milano nella Controriforma*, «Studi Storici», 1982, pp. 167-183.

[DE FLORENTIIS – VESSIA], *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, NED, 1986.

[DELLA PERUTA], *Storia illustrata di Milano*, a cura di Franco Della Peruta, Milano moderna, vol. 4, Milano, Sellino, 1993.

DEL BENE, Giovanni, *Sermoni, ovvero homelie devote del reverendo M. Giovanni Del Bene, veronese, sopra gli Euangelii di tutto l'anno*, Venezia, Franceschini, 1581.

DE FEO, Francesco, *Carlo Bascapè, Generale dei Barnabiti: lineamenti del suo governo*, «BS», 4, 1987, pp. 184-225.

DE FEO, Francesco, *Carlo Bascapè, Generale dei Barnabiti: testimonianze particolari di governo*, «BS», 5, 1988, pp. 315-359.

*De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*, PL, 94, coll. 561-568.

DE VICTORIA, Tomas Luis, *Officium Hebdomadae Sanctae*, Roma, ex typographia D. Base – Alessandro Gardano, 1585,

DE ZAN, Renato, *Le processioni modelli biblici. le deambulazioni sacre nella Bibbia*, «RL», anno LXXIX, n. 4, 1992, pp. 478-495.

DI BERNARDO, Flavio, *La meditatio vitae et Passionis Domini nella spiritualità cristiana*, Flavio Di Bernardo, Roma, Curia generale passionisti, 1980.

*Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Atti del I Convegno di studio (Viterbo, 31 maggio, 1-2 giugno 1976), Roma, Bulzoni, 1977.

DOMENICO CAVALCA DA VICO PISANO, *Trattato pio et christiano detto Specchio di croce*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1568.

DONÀ, Mariangela, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Olschki, 1961.

[DONATO], *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII*, Testi della Giornata internazionale di Studi (Messina, 27 dicembre 1980), a cura di Giuseppe Donato, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1987.

EGERIA, *Diario di viaggio*, Introduzione, traduzione e note di Elena Giannarelli, Milano, Paoline, 1992.

ERBA, Andrea Maria, *Chierici regolari di San Paolo (Barnabiti)*, in DIP, II, 1975, coll. 945-974.

FALLETTI, Clelia, *Le grandi tradizioni teatrali. Il medioevo, con due rappresentazioni sacre: Lauda della discesa di Gesù all'inferno e Rappresentazione di santa Uliva*, Roma, Bulzoni, 2004.

FELLERER, *The Church Music and the Council of Trent*, «The Musical Quarterly», vol. 39, n. 4, Oct. 1953, pp. 576-594.

FERDINANDI, Marcello, *Il Barino, Quadragesimale adornato di dottrina, arricchito di pensieri, copioso di concetti, e di tutto quello, che può bramare ogni predicatore; composto dal M. R. P. D. Marcello Ferdinandi da Bari, Abate Olivetano; e predicato da lui in Napoli nella chiesa dell'Annonziata l'anno 1597*, Venezia, Varischi, 1625.

FERRARONI, Carolina, *Pontificalia ambrosianae Ecclesiae ad vespas musicales concertui accommodata. I 4 volumi redatti per il Duomo da G.C. Gabussi e V. Pellegrini con la collaborazione di altri musicisti*, tesi di magistero in composizione sacra e canto gregoriano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, relatore Luciano Migliavacca, a. a. 1994-1995.

FILIPPI, Daniele V., *Selva Armonica. La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turnhout, Brepols, 2008.

FILIPPI, Daniele V., *Carlo Borromeo e la musica, «a lui naturalmente grata»*, consultabile al seguente indirizzo: [http://independent.academia.edu/DanieleVFilippi/Papers/1182919/Carlo\\_Borromeo\\_e\\_la\\_musica\\_a\\_lui\\_naturalmente\\_grata\\_](http://independent.academia.edu/DanieleVFilippi/Papers/1182919/Carlo_Borromeo_e_la_musica_a_lui_naturalmente_grata_)

[FIORIO], *Le Chiese di Milano*, a cura di Maria Teresa Fiorio, Milano, Electa, 1985.

FISHER, Alexander J., 'Per mia particolare devotione': Orlando di Lasso's *Lagrimae di San Pietro* and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich, «Journal of the Royal Musical Association», vol. 132, n.2, 2007, pp. 167-220.

[FLORES D'ARCAIS], *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Atti del Convegno «Attorno ai gruppi lignei della Deposizione» (Milano 15-15 maggio 2003, Museo Diocesano, Fondazione S. Ambrogio, Università Cattolica del Sacro Cuore), a cura di Francesca Flores D'Arcais, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

FORTE, Vincenza, *Due musicisti operanti nel Duomo di Milano nel primo Seicento: Giulio Cesare Gabussi & Vincenzo Pellegrini*, tesi di magistero in composizione sacra e canto gregoriano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, relatore Luciano Migliavacca, a. a. 1993-1994.

FREEDBERG, David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e mozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1983; ed. or.: ID., *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago, University of Chicago press, 1989.

FRIGERIO, Domenico, *Ferrari e Morigia: i primi compagni del santo fondatore*, «BS», 14, 1993, pp. 311-374.

GABUSSI, Giulio Cesare, *Iulii Caesaris Gabutii In Metropolitana Mediol. Musices praefecti Magnificat x, Quorum novem quinis & unum senis vocibus concinuntur; quibus in obitu Caroli Cardinalis Borromaei motectum octonis, & Te deum laudamus quaternis vocibus alternatim decantandum adijcinuntur*, Milano, Tini, 1589.

GENTILE, Guido, *Imitazione dei luoghi ed evocazione dei 'misteri'. Da Varallo alla varia tipologia dei Sacri Monti*, in [BARBERO – ROMA] 2008, pp. 21-46.

GETZ, Christine Suzanne, *Music and patronage in Milan, 1535-1550, and Vincenzo Ruffo's first motet book*, Ann Arbor, UMI, 1991.

GETZ, Christine Suzanne, *Simon Boyleau and the Church of the 'Madonna of Miracles': Educating and Cultivating the Aristocratic Audience in Post-Tridentine Milan*, «Journal of the Royal Musical Association», vol. 126, n. 2, 2001, pp. 145-168.

GETZ, Christine Suzanne, *Music in the collective experience in Sixteenth-century Milan*, Aldershot, Hants; Burlington, Ashgate, 2005.

GHIGLIONE, Natale, *San Carlo e la musica sacra*, in *San Carlo e il suo tempo* 1986, II, pp. 1013-1019.

GIOVANNI DE CAULIBUS DA SAN GIMIGNANO, *Meditazioni sulla vita di Cristo*, traduzione di Silvano Cola, in *Dizionario francescano. I Mistici. Scritti dei Mistici francescani. Secolo XIV*, II, Editrici francescane, 1997, pp. 796-972.

GIUSSANO, Pietro, *Vita di s. Carlo Borromeo, prete cardinale del titolo di Santa Prassede Arcivescovo di Milano, scritta dal Dottore Gio. Pietro Giusssano nobile milanese*, Roma, Stamperia della Camera Apostolica, 1610.

GRANADA, Luis de, *Trattato dell'oratione et della meditatione nel quale si tratta de' principali misteri della fede nostra, con altre cose di molto profitto al Christiano. Composto per il R. Padre Fra Luigi di Granata, dell'ordine di Santo Domenico, & tradotto dallo Spagnuolo, per l'Eccellente Medico M. Vincenzo Buondi Mantovano. È questo è il secondo Fiore della nostra Ghirlanda Spirituale*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1567.

GRANADA, Luis de, *Tutte le opere del R. P. F. Luigi di Granata, dell'ordine de' predicatori, vltimamente da lui stesso emendate, accresciute, et quasi formate di nuovo. Tradotte dalla lingua spagnuola nella nostra italiana. Con l'aggiunta di molte annotazioni, & d'una Prattica del viuer christiano. Impressione qvinta*, Venezia, Angelieri, 1591.

GRANADA, Luis de, *Opere spirituali del molto Reu. P. F. Luigi Granata dell'ordine di s. Domenico, dottore in sacra theologia*, in 2 voll., Venezia, Giunti, 1644.

GRANADA, Luis de, *Libro dell'orazione e della meditazione*, a cura di Nicoletta Lepri, Milano, Edizioni Ares, 1997.

GRÉGOIRE, Réginald, *Modelli processionali medievali e rinascimentali*, «RL», a. LXXIX, n. 4, 1992, pp. 505-513.

GUIGO II, *Scala Claustralium sive tractatus de modo orandi*, PL, 184, 475-496; trad. it. in *Un itinerario di contemplazione. Antologia di autori certosini*, Cinisello Balsamo, Edizioni S. Paolo, 1987, pp. 21-34.

HOPPENOT, J., *Le Crucifix, dans l'histoire, dans l'art, dans l'ame des saints et dans notre vie*, Lille - Paris, Desclée, De Brouwer, [1902].

IGNAZIO DI LOYOLA, *Essercitii spirituali di s. Ignatio di Loiola fondatore della Compagnia di Giesv'. Con una breve instruttione di meditare cavata da' medesimi Essercitij*, Roma, Zanetti, 1625.

IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, Roma, La civiltà cattolica, 2006.

INGEGNERI, Marco Antonio, *Lamentationes Hieremias, et alia, Marci Antonii Ingignerii, quatuor vocibus*, Venezia, Riccardo Amadino, 1588; ed. moderna: ID., *Lamentationes Hieremiae*, a cura di Giovanni Acciai, Milano, Suvini Zerboni, 1993.

[JEDIN], *Riforma e controriforma. Crisi – Consolidamento – Diffusione missionaria (XVI-XVII sec.)*, Milano, Jaca Book, 1975 (Storia della Chiesa, diretta da Hubert Jedin, 6).

JEDIN, Hubert, *Riforma cattolica o Controriforma?: tentativo di chiarimento dei concetti con riflessioni sul Concilio di Trento*, Brescia, Morcelliana, 1957; ed. or.: ID., *Katholische Reformation oder Gegenreformation?: ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil*, Luzern, Stocker, 1946.

KENDRICK, Robert L., *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

KENDRICK, Robert L., *Musica e riforma nella Milano di Carlo Borromeo*, in [BUZZI – ZARDIN] 1997, pp. 177-184.

KENDRICK, Robert L., *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

*La Congregazione dei Chierici Regolari di S. Paolo detti Barnabiti nel 4. centenario dalla fondazione: 1533-1933*, Genova, tip. Artigianelli, 1933.

*La città rituale. La città e lo Stato di Milano nell'età dei Borromeo*, Milano, Franco Angeli, 1982.

*La musica e il concilio. Corte. Liturgia. Canto devoto*, Bologna, AMIS, 1989.

LANSPEGIO, Giovanni, *Faretra del divino amore di Giovanni Lanspergio certosino, nella quale si contengono ammaestramenti & regole molto utili per chi desidera far profitto nella vera vita spirituale, tradotta in volgare dal R. Don Serafino da Bologna, canonico regolare*, Venezia, Antonio Zaltieri, 1598.

LASSO, Orlando di, *Orlandi Lassi Sacrae Cantiones vulgo Motecta appellatae sex et octo vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber Quartus*, Venezia, Antonio Gardano 1566; ed. moderna in: ID., *The complete Motets 5. Motets from* *Quinque et sex vocibus perornatae sacrae cantiones (Venice, 1565); Motets for Five to Eight Voices from Sacrae cantiones, liber secundus, tertius, quartus (Venice, 1566)*, Edited by Peter Bergquist, Madison, A-R Editions, 1997.

LATUADA, Serviliano, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli, raccolta ed ordinata da Serviliano Latuada sacerdote milanese*, 5 tomi, Milano, Cairoli, 1737-1738.

LA VIA, Stefano, «*In croce oggi ci chiede / Lagrime sol...*». *Willaert e il madrigale devozionale della Controriforma*, «*Rivista internazionale di musica sacra*», XXIX, 2008, pp. 169-193.

LECLERQUE, Henri, *Semaine Sainte*, DACL, tomo 15, prima parte, coll. 1151-1185.

LEICHTENTRITT, Hugo, *The Reform of Trent and Its Effect on Music*, «*The Musical Quarterly*», vol. 30, n. 3, Jul. 1944, pp. 319-328.

LOARTE, Gaspar, *Instruizione et avisi per meditar la passione di Christo Nostro Redentore con alcune meditationi di essa. Per il P. Gaspar Loarte D. Teologo, della Compagnia di Giesu*, Roma, Collegio della Compagnia di Gesù, 1570; Ristampato & corretto con alcune altre meditationi aggiunte di nuouo dal medesimo autore; Roma, 1571; Venezia, Zanetti, 1573; Milano, Pacifico Ponzio, 1575; Brescia, Policreto Turlini, 1583.

LOARTE, Gaspar de, *Trattato della continua memoria che si debbe havere della S. Passione di Christo Redentore nostro. Con Sette Meditationi, ovvero Orationi che si possono dire secondo le VII. hore Canoniche, per meditar cio che il medesimo Signore patì in ciascheduna di quelle Hore. Composto per il R. P. Gaspar Loarte, Dottor Theologo della Comp.g. di Iesv*, Genova, Cristoforo Bellone, 1574.

LOCKWOOD, Lewis, *Vincenzo Ruffo and Musical Reform after the Council of Trent*, «*The Musical Quarterly*», Vol. 43, No. 3 (Jul., 1957), pp. 342-371.

LOCKWOOD, Lewis, *The counter-reformation and the masses of Vincenzo Ruffo*, s. l., Universal edition, 1970.

MACCHIARELLA, Ignazio, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM, 1995.

*Manuale regularis disciplinae apud Clericos regulare s. Pauli. In quo Constitutiones omnes earundem Declarationes, Decreta, Monita capitulorum generalium, formulae officiorum et aliae instructiones eiusdem Congreg. propriae, ordine alphabetico pestriaguntur*, Milano, Ludovico Monte, 1650.

MAINOLDI, Ernesto Sergio, *Ars musica. La concezione della musica del Medioevo*, Milano, Rugginenti, 2001.

MAJO, Angelo, *San Carlo Borromeo. Vita e azione pastorale*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2004.

MAZZA, Fernando, *I pesi monetari di monete milanesi. Catalogo delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano*, Milano, Comune di Milano, 1982.

MARCORA, Carlo, *Il diario di Giambattista Casale*, «Memorie storiche della diocesi di Milano», XII, 1965, pp. 209-438.

MARROU, Henri-Irénée, *La conoscenza storica*, Bologna, Il Mulino, 1988; ed. or.: ID., *De la connaissance historique*, Paris, Editions du Seuil, 1954.

MARTINI, Angelo, *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Loescher, 1883.

MATTIA BELLINTANI DA SALÒ, *Pratica dell'oration mentale di F. Mattia Bellintani da Salò dell'ordine de' frati di s. Francesco capuccini*, Venezia, Francesco Dusingelli, 1581.

MATTIA BELLINTANI DA SALÒ, *Delli dolori di Christo Sig. nostro, prediche otto; con altre quattro, d'altre materie, tutte predicate nel duomo di Milano l'anno 1597. Del R. P. F. Mattia Bellintano da Salò capuccino. Dedicate all'illustriss. & reverendiss. Mons. Cardinal Borromeo, arcivescovo di Milano*, Bergamo, Comino Ventura, 1598.

MAZARINI, Giulio, *David di Giulio Mazarini della Compagnia di Giusù. Cento discorsi su'l cinquantesimo salmo e'l suo titolo, intorno al peccato, alla penitenza & alla santità di Davide*, Appresso la compagnia della Venezia, 1602.

*Menologio dei barnabiti*, a cura di Luigi Levati, 12 voll., Genova, tipografia dell'Istituto Derelitti, 1932-1938.

METALLO, Grammatico, *Del Metallo Epistola, Introiti, Offertorii, Passii, Improperii, & Messa a 4. per la settimana santa Nouamente stampata, & data in luce. Opera XXIII*, Venetia, Giacomo Vincenti, 1613.

[MISCHIATI – RUSSO], *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Atti del Convegno internazionale di studi nel IV centenario di fondazione della Cappella Musicale di S. Biagio di Cento (Cento, 13-15 ottobre 1989), a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993.

MISCHIATI, Oscar, *Il concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica*, in [CURTI-GOZZI] 1995, pp. 19-29.

MONSON, Craig A., *The Council of Trent Revisited*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 55, n. 1, Spring 2002, pp. 1-37.

MOSTACCIO, Silvia, *Giacomo da Milano*, DBI, vol. 54, 2000.

[MOZZARELLI – ZARDIN], *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, a cura di Cesare Mozzarelli e Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 1997.

*Musica spirituale, libro primo di canzon et madrigali a cinque voci composta da diuersi come qui sotto, raccolta già dal reuerendo messer Giouanni dal bene nobil veronese*, Venezia, Scotto, 1563; ed. moderna: *Musica spirituale, libro primo (venice, 1563)*, edited by Katherine Powers, Middleton, A-R Editions, 2001.

NADAL, Girolamo, *Evangelicae Historiae Imagines: Ex ordine Euangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, In ordinem temporis vitae Christi digestae – Meditationi sopra li Evangelii che tutto l'anno si leggono nella messa, & principali misterij & passione di N. S. Giesù Christo, rappresentati in CLIII imagini dal Padre Girolamo Nadal della Compagnia di Giesù*, Anversa, 1593.

NAVONI, Marco, *La settimana santa ambrosiana, storia e spiritualità*, Milano, Centro Ambrosiano, 1999.

NEUNHEUSER, Burkhard, *Storia della liturgia per epoche culturali*, Roma, CLV-Edizioni liturgiche, 1999.

NICCOLI, Ottavia, *La vita religiosa nell'Italia moderna. Secoli XV-XVIII*, Roma, Carocci, 2008.

NICCOLI, Ottavia, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

PADOAN, Maurizio, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, 2 voll., a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e pensiero, 2000, II, pp. 13-64.

PAGANO, Sergio, *Saggio per una Bibliografia ragionata di Carlo Bascapè*, «BS», 10, 1993, pp. 293-368.

PAGANO, Sergio, *Gerarchia barnabita. Preposti generali – Assistenti generali – Procuratori generali – Preposti provinciali – Preposti e Superiori locali. I (1536-1700)*, Roma, Centro Studi Storici Padri Barnabiti, 1994.

PAGANO, Sergio, *La condanna delle opere di fra' Battista da Crema*, «BS», 14, 1997, pp. 221-310.

PALEOTTI, Alfonso, *Explicatione del sacro lenzuolo ove fu involto il Signore et delle piaghe in esso impresse col suo pretioso sangue confrontate con la Scrittura Sacra, Profeti e Padri, con pie meditationi de' dolori della Beata Verg.<sup>ne</sup>, di Mons. Alfonso Paleotto Arcivesc. di Bolog.<sup>a</sup>, ad utilità spirituale del suo popolo*, Bologna, eredi di Gio. Rossi, 1599.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi, *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da palestrina. Le composizioni latine a 8 voci*, per cura e studio di Lino Bianchi, volume XXXIV, Roma, Istituto per la storia della musica – edizione Scalera, 1987.

PANIGAROLA, Francesco, *Oratione fatta dal R.<sup>do</sup> Padre Panigarola nel Duomo di Milano nelle essequie dell' Illustriss.<sup>mo</sup> & Rever.<sup>mo</sup> Cardinale di S. Prassede Arcivescovo di Milano*, Roma, Antonio Blado, 1584.

PANIGAROLA, Francesco, *Cento ragionamenti sopra la passione di nostro Signore, fatti in Milano dal R. P. F. Francesco Panigarola Min. Osser. per commissione & alla presenza di Mons. Ill.<sup>mo</sup> Borromeo Card. di s. Prassede, Diviso in quattro parti, [Parte prima, la quale in venticinque ragionamenti contiene la cattura e quanto avvenne nell'horto]*, Venezia, Rampazetto, 1585.

PAVAN, *La processione dell'Entierro a Monza*, «I quaderni della Brianza», 7, 1984, nn. 32-33, pp. 145-164.

PAVAN, *La processione dell'Entierro a Monza: genesi e storia*, «I quaderni della Brianza», 7, 1984, n. 35, pp. 116-143.

PAVAN, *Analisi interpretativa della processione dell'Entierro a Monza: genesi e storia*, «I quaderni della Brianza», 7, 1984, n. 36, pp. 148-159.

PELLEGRINI, Federico, *Discorso spirituale sopra il Miserere del R. P. M. Federico Pellegrini minor conventuale, altre volte da lui esplicato nella Collegiale di S. Petronio*, Bologna, Giovanni Rossi, 1579.

PEZZELLA, *Battista Carioni (Battista da Crema)*, DBI, 1977, XX, pp. 115-118.

PINELLI, Luca, *Brevi meditationi sopra i quattro novissimi dell'huomo, che sono Morte, Giudicio, Inferno e Paradiso, con alcune altre meditationi accomodate per fare entrare la persona in se stessa, composto dal P. Luca Pinelli della Compagnia di Giesù per aiuto di quelli che si vogliono dare alla vita spirituale*, Milano, erede di Pacifico Ponzio e Gio. Battista Piccaglia, 1605.

PITTORIO, Lodovico, *Homiliario quadragesimale di m. Lodouico Pittorio da Ferrara [...] Nuouamente ristampato, da molti errori corretto, & di bellissime figure adornato*, Venezia, eredi Sessa, 1570.

POGLIANI, *Contributo per una bibliografia delle fondazioni religiose di Milano*, «Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana», 1985, XIV, pp. 157-281.

POMI, Damiano, *La parola si fa arte. Luoghi e significati del Sacro Monte di Varallo*, Milano, Jaca Book, 2008.

POSSEVINO, Giovanni Battista, *Discorsi della vita et attioni di Carlo Borromeo prete Cardinale di santa Chiesa del titolo di santa Prassede arcivescovo di Milano di Giouan Battista Posseuino mantouano*, Roma, Tornieri, 1591.

PREMOLI, Orazio Maria, *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Roma, Desclee, 1933.

PRODI, Paolo, *La cornice e il quadro. Il concilio di Trento e la musica*, in *Barocco Padano 4*, Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2006, pp. 7-26.

PRODI, Paolo, *Il paradigma tridentino. Un'epoca della storia della Chiesa*, Brescia, Morcelliana, 2010.

RAINOLDI, Felice, *Tipologia delle processioni nel quadro dell'anno liturgico*, «RL», a. LXXIX, 4, (1992), 514-546.

RAINOLDI, Felice, *Traditio canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati*, Roma, CLV-Edizioni liturgiche, 2000.

[RAPONI – TURCHINI], *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di N. Raponi e A. Turchini, Milano, Vita e pensiero, 1992.

REGAZZONI, Mauro, *Cinque e Seicento. L'epoca delle riforme e della Controriforma*, in *Storia della spiritualità italiana*, a cura di Piero Zovatto, Roma, Città nuova, 2002, pp. 223-442.

RIGHETTI, Mario, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., Milano, Ancora, 1969.

ROMANELLO, Marina, *Bartolomeo Ferrari*, DBI, 1996, XLVI.

[ROSTIROLLA – ZARDIN - MISCHIATI], *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della controriforma*, studi di Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin e Oscar Mischiati, Roma, Ibimus, 2001.

SABA, Agostino – RIMOLDI, Antonio – RAGGI, Angelo Maria, *Carlo Borromeo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, direzione di Filippo Caraffa e Giuseppe Morelli, 20 voll., Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, III, 1963, coll. 812-850.

SALA, Aristide, *Documenti circa la vita e le gesta di S. Carlo Borromeo*, 4 voll., Milano, Boniardi-Pogliani, 1857-1862.

*San Carlo e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale nel IV Centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984), 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986.

SCALVO, Bartolomeo, *Meditationi infiamatorie dell'anima cristiana all'amore di Christo crocefisso, nuovamente da M. Bartolameo Scalvo formate nel trattato latino del serafico Dottore san Bonaventura, in-scritto Stimvlus Divini Amoris*, Venezia, Varisco, 1581.

SECCHI, Anacleto, *De Ecclesiastica Hymnodia, libri tres, in quibus de praestantia, effectibus, et modo rite psallendi in choro copiose agitur. Auctore Anacleto Sicco cremonensi, clerico regulari S. Pauli*, Bologna, Clemente Ferroni, 1629.

SECCHI, Anacleto, *Della Hinnodia ecclesiastica libri tre, ne' quali della nobiltà, degli effetti e del modo di bene e regolatamente cantare i salmi in choro copiosamente si tratta. Composti già dal R. P. D. Anacleto Secchi della Congregat. de' Chierici Regolari di S. Paolo, et hora recasi fedelmente di Latino in Volgare dal P. D. Donato Benzoni sacerdote della stessa Congregat.*, Milano, Gio. Pietro Cardi, 1643.

SIGNOROTTO, Gianvittorio, *Milano sacra. Organizzazione del culto e consenso tra XVI e XVII secolo*, in *Milano e il suo territorio*, a cura di F. Della Peruta, R. Leydi, A. Stella, Milano, Silvana, 1985.

SIGNOROTTO, Gianvittorio, *L'età della controriforma*, in *Storia illustrata di Milano*, a cura di Franco Della Peruta, Milano moderna, vol. 4, Milano, Sellino, 1993, pp. 1101-1120.

SIGNOROTTO, Gianvittorio, *La scena pubblica milanese al tempo del cardinal Federico e del conte di Fuentes*, «SB», 2011, n. 25, pp. 25-72.

SOLDI RONDININI, Gigliola, *Carlo e Federico Borromeo: due cardinali principi nella Lombardia spagnola*, in [BISCOTTINI] 2005, pp. 33-64.

SOUTHERN, Richard W., *Anselmo d'Aosta. Ritratto su sfondo*, Milano, Jaca Book, 1998.

STEFANI, Gino, *Pasqua e musica: liturgia, arte e costume*, «Ephemerides Liturgicae», LXXXV, 1971, pp. 150-157.

STEFANI, Gino, *Musica barocca 2: angeli e sirene*, Milano. Bompiani, 1988; nuova ed. di ID., *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975.

GIACOMO DA MILANO, *Stimulus amoris*, in *Dizionario francescano. I Mistici. Scritti dei Mistici francescani. Secolo XIII*, Editrici francescane, 1995, pp. 795-881.

[*Stimulus maior*]: *Stimulus Divini Amoris sancti Bonaventurae*, Parigi, Kerver, 1583; *Stimulus amoris in Sancti Bonaventurae [...] operum tomus septimus*, Lione, Borde Arnaud, 1668, pp. 192-234; ed. it.: *Stimolo dello amore divino composto per il seraphico dottore santo Bonaventura cardinale*, Venezia, Giovanni Padovano, 1542; *Lo stimolo del Divino Amore, opera già attribuita a s. Bonaventura da Bagnoregio*, versione di Cesare Guasti, Milano, Società editrice Giulio Tarra, 1934.

*Storia e descrizione delle chiese distrutte ed esistenti oggigiorno in Milano, Corpi Santi e dintorni*, Milano, Carlo Mauri, 1857.

TAULERO, *Meditationi pie et devote di M. Giovanni Tavlero sopra la vita & passione di Giesu Christo, tradotte in volgar fiorentino dal R. M. Alessandro Strozzi*, Venezia, Ad instatia de Giunti di Fiorenza, 1562.

*Terra Santa e Sacri Monti*, Atti della giornata di studio Università Cattolica (Aula Pio XI - 25 novembre 1998), Milano, ISU - Università Cattolica 1999.

TERRIN, Aldo Natale, *La processione come archetipo antropologico. riflessioni fenomenologiche e storico-religiose*, «RL», anno LXXIX, n. 4, 1992, pp. 443-456.

TIBALDI, Rodobaldo, *Lo stile 'osservato' nella Milano di fine Cinquecento: alcune osservazioni preliminari*, «Polifonie», a. I, n. 2, 2001, pp. 251-276.

TIBALDI, Rodobaldo, *I mottetti a quattro voci (Milano 1599) di Giovanni Paolo Cima e lo stile 'osservato' nella Milano di fine '500: alcune osservazioni*, «Polifonie», a. II, n. 1, 2002, pp. 7-70.

TOFFETTI, Marina, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», xxx, 3-4, 1996, pp. 445-465.

TOFFETTI, Marina, *Gli ardemano e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, LIM, 2004.

TORELLI, Daniele, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, LIM, 2004.

TOSCHI, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.

TUNIZ, Dorino, *Carlo Bascapè*, «Communio», n. 131, settembre-ottobre 1993, pp. 105-114.

TURCHINI, Angelo, *Note sul controllo delle sacre rappresentazioni in Italia nel XVI secolo*, in *La drammatica popolare nella valle padana*, Atti del quarto congresso di studi sul folklore padano (Modena, 23-26 maggio 1974), Modena, Enal-Università del tempo libero, pp. 413-440.

TURCHINI, Angelo, *Il governo della festa nella Milano spagnola di Carlo Borromeo*, in [CASCETTA – CARPANI] 1995, pp. 509-544.

VACCARINI GALLARANI, Marina, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio nella vita religiosa e musicale dei PP. Gesuiti a Milano (1563-1773)*, tesi di diploma del corso superiore di Musicologia, Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano, relatore Giovanni Acciai, a. s. 1992-1993.

[VACCARO – RICCARDI], *Sacri monti. Devozione, arte e cultura della controriforma*, a cura di L. Vaccaro e F. Riccardi, Milano, Jaca Book, 1992.

VANDERBROUCKE, Francois, *La spiritualità del medioevo (XII-XVI secolo). Nuovi ambienti e problemi*, Bologna, edb, 1991 (*Storia della spiritualità*, a cura di L. Bouyer, E. Ancilli, B. Secondin, vol. 4/B).

VECCHI, Giuseppe, *Uffici drammatici padovani*, Firenze, Olschki, 1954.

VECCHI, Giuseppe, *Il Concilio di Trento, S. Carlo e la musica*, Bologna, Tipografia Compositori, 1965.

VECCHI, Orfeo, *Missarum quatuor vocibus liber primus*, a cura di Ottavio Beretta, Lucca, LIM, 1991; ed. or.: ID., *Orphei Vecchi missarum quatuor vocum liber primus*, Milano, Tini, 1597.

VERCELLONI, Virgilio, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*, Milano, Officina d'arte grafica Lucini, 1987.

VERRUCCHINO, Cristoforo, *Compendio di cento meditationi sacre sopra tutta la vita e la passione sì del Signore come della Madonna e sopra tutti gli altri essercitij della vita spirituale raccolto dal R. P. F. Christoforo Verrucchino dell'ordine de' Frati Minori Capuccini, aggiuntevi in questa ultima impressione le meditationi della passione di N. S. Giesù Christo distribuite per li sette giorni della settimana dall'istesso authore*, Venezia, Nicolò Misserino, 1602.

VICENTINO, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555.

VIGEVAI, Laura Mauri, *Orfeo Vecchi, maestro di cappella di S. Maria della Scala*, «Rivista internazionale di musica sacra», a. 7, n. 4 (ott. - dic. 1986), pp. 347-448.

VISMARA, Vismara, *Il cattolicesimo dalla «riforma cattolica» all'assolutismo illuminato*, in *Storia del cristianesimo. L'età moderna*, a cura di Giovanni Filoramo e Daniele Menozzi, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 151-290.

WEBER, Edith, *Le Concile de Trente (1545-1563) et la musique: de la reforme a la Contre-reforme*, 2. ed. rev. et mise a jour, Paris, Champion, 2008.

ZACCARIA, Antonio Maria, *I Sermoni di s. Antonio Maria Zaccaria*, a cura di Giuseppe M. Cagni e Franco M. Ghilardotti, «BS», 21, 2004, pp. 11-186.

ZACCARIA, Antonio Maria, *Le Costituzioni di s. Antonio Maria Zaccaria*, a cura di Giuseppe M. Cagni, «BS», 21, 2004, pp. 187-374.

ZAGHENI, Guido, *L'età moderna*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2005 (Corso di storia della Chiesa, III).

ZANZI, Luigi, *Sacri monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milano, Jaca Book, 1990.

ZANZI, Luigi, *Il realismo "storico narrativo" quale scelta dell'età della "controriforma" nella polemica con il movimento "iconoclasta" della "riforma"*, in *Terra Santa e Sacri Monti* 1999, pp. 177-186.

ZARDIN, Danilo, *San Carlo Borromeo ed il rinnovamento della vita religiosa dei laici*, Legnano, Centro Stampa Oliati, 1982.

ZARDIN, Danilo, *L'«Instruizione» del Loarte, la pietà 'borromaica' e la ricostruzione affettiva dei misteri della passione*, in *Terra Santa e Sacri Monti* 1999, pp. 187-196.

ZARDIN, Danilo, *I Sacri Monti e la cultura religiosa e artistica dell'Italia moderna*, in *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del nord Italia*, a cura di Dorino Tuniz, Milano, San Paolo, 2005, pp. 43-70, 278-279 (note), 289 (bibliografia).

ZARDIN, Danilo, *Carlo Borromeo e la cultura religiosa della Controriforma*, «Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte», CIII, 2009, pp. 41-61.

ZARDIN, Danilo, *L'«Ordo» delle processioni generali nella Milano del tardo Cinquecento*, «Ricerche Storiche della Chiesa Ambrosiana», a. XXIX, 2011, pp. 109-123.

ZARLINO, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia*, Venezia, Pietro da Fino, 1558.