

STUDIA LIBERIANA

STUDI E DOCUMENTI SULLA STORIA DELLA BASILICA PAPALE
E DEL CAPITULO DI SANTA MARIA MAGGIORE
EDIZIONI CAPITOLO LIBERIANO

VIII

FIGURE, LITURGIA E CULTO, ARTE

RICERCHE DALL'ARCHIVIO
DELLA BASILICA PAPALE DI SANTA MARIA MAGGIORE
SECONDA PARTE

a cura di
Mons. MICHAŁ JAGOSZ

Contributi di

Giuseppa Calò, Adele Cecchini, Mons. Michał Jagosz,
Giuseppe Mantella, Adolfo Parente, Luca Polidoro, Sante Guido,
Lorenza Taddeo, Nicola Tangari

ROMA 2013
LISANTI EDITORE



ISBN 978-88-905838-9-6



9 788890 583896 >

Intonazioni della Passione in cinque libri del Museo di Santa Maria Maggiore*

Nicola Tangari

Il Museo della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore di Roma conserva, esposti in una tra le prime vetrine, cinque libri in pergamena della prima metà del secolo XVIII, contenenti le intonazioni della Passione nelle versioni testuali degli evangelisti Matteo, Luca e Giovanni. Questi volumi comprendono la narrazione delle ultime vicende della vita di Cristo, come verosimilmente era eseguita in forma cantata durante la Settimana Santa nella Basilica liberiana.

Recentemente i libri sono stati oggetto di studio da parte di alcuni storici dell'arte, in particolare per le splendide antiporte decorate con immagini a tempera di probabile mano di Pier Leone Ghezzi (1674-1755), le quali descrivono momenti solenni della storia di Santa Maria Maggiore nel primo quarto del secolo XVIII.¹ I volumi costituiscono una serie coerente, sicuramente progettata e realizzata in modo unitario dallo stesso scriptorio, al fine di dotare la Basilica di una guida al canto della Passione che fosse registrata su un supporto sontuoso, consono alla solennità delle celebrazioni liberiane.²

* Ringrazio molto Mons. Michał Jagosz, prefetto dell'Archivio e della Biblioteca del Capitolo Liberiano, per avermi gentilmente consentito l'accesso a questi volumi, come ad altre fonti conservate presso il Museo della Basilica di Santa Maria Maggiore.

¹ STEVEN F. OSTROW – CHRISTOPHER M. S. JOHNS, *Illuminations of S. Maria Maggiore in the early Settecento*, «The Burlington Magazine», 132, 1990, pp. 528-534; a p. 528, su questi libri: «these objects attract attention as anachronistic curiosities – medievalising works produced at the dawn of the Enlightenment. The true importance of the manuscripts, however, lies in the frontispieces, which, despite their deliberately archaic medium, are emphatically modern and almost journalistic in their subject matter. All five illustrate significant events in the pontificate of Clement XI relating to S. Maria Maggiore. Two directly concern the restoration of the basilica and the decorum of its liturgy, while the three other pages record ceremonies performed at S. Maria Maggiore». Per l'identificazione di Pier Leone Ghezzi come autore delle illustrazioni, si veda anche CATHERINE LEGRAND, *A drawing by Pier Leone Ghezzi for the S. Maria Maggiore illuminations*, «The Burlington Magazine», 134, 1992, pp. 440-442.

² S. OSTROW – C. JOHNS, *Illuminations*, p. 534: «There can be no doubt that the choir books of S. Maria Maggiore were conceived as luxury items – illuminated manuscripts made at a time when the printed book was the norm. There is no direct evidence, however, of how or why they came to be produced. Their presence in the basilican archive suggests they were a gift to the chapter of S. Maria Mag.



Le intonazioni presenti nei cinque volumi sono così distribuite:

- Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, 136 (d'ora in poi SMM 136)
 - Passione secondo Luca (22:1-23:49), interamente musicata
- Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, 137 (SMM 137)
 - Passione secondo Matteo (26:1-27:61), interamente musicata
- Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, 138 (SMM 138)
 - ff. 2r (numerata 1)-29v (numerata 28): Passione secondo Matteo, musicata la parte di Cristo
 - ff. 30r (numerata 29)-54v (numerata 53): Passione secondo Luca, musicata la parte di Cristo
 - ff. 55r (numerata 53)-71v (numerata 69): Passione secondo Giovanni (18:1-19:37), musicata la parte di Cristo
- Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, 139 (SMM 139)
 - ff. 2r (numerata 29)-22v (numerata 49): Passione secondo Luca, musicata la parte della *Turba*
 - ff. 24r (numerata 51)-41r (numerata 68): Passione secondo Giovanni, musicata la parte della *Turba*
- Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, 140 (SMM 140)
 - ff. 2r (numerata 1)-28v (numerata 27): Passione secondo Matteo, musicata la parte della *Turba*

Come è evidente le intonazioni sono distribuite con coerenza tra gli attori dell'azione, come dei veri *libri-parte*. Si può facilmente supporre che al celebrante principale venisse affidato il volume con la sola intonazione del Cristo di tutte le Passioni (SMM 138); coloro che impersonavano la Turba, utilizzavano invece i volumi 139 e 140; mentre l'Evangelista si serviva probabilmente delle parti complete: 137 per Matteo e 136 per Luca. Sembra quindi mancare almeno il volume contenente l'intonazione completa della Passione di Giovanni, che si può ricavare parzialmente soltanto dalle parti del Cristo (SMM 138) e della *Turba* (SMM 139).³

giore, donated, perhaps, by Cardinal Pietro Ottoboni, Cardinal Annibale Albani, or some other wealthy and interested patron. Ottoboni's position as Archpriest of the basilica, his intimacy with Clement XI and his support of the papal programme, his passion for art and literature, and his appearance in four of the five frontispieces establish him as the most likely candidate». Si vedano, in Appendice, le brevi descrizioni dei cinque volumi.

³ Per completare la serie, dovrebbe essere musicata anche la Passione di Marco che invece non è compresa tra i volumi oggi conservati presso il Museo.

Considerando che la numerazione dei fogli di SMM 140 termina al numero 28 e quella di SMM 139 inizia dal numero 29, è certo che nel progetto originario i due volumi SMM 140 e 139 in sequenza dovessero costituire un'unica unità bibliografica, successivamente divisa in due libri separati.

Il canto della Passione nella liturgia

Nella liturgia romana, i testi che narrano la storia della Passione e morte di Gesù Cristo venivano recitati come letture del Vangelo durante la Messa della Domenica delle Palme (Matteo, 26-27), il Martedì Santo (Marco, 14-15), il Mercoledì Santo (Luca, 22-23) e il Venerdì Santo (Giovanni, 18-19).⁴ La qualità drammatica della Passione ha stimolato, fin dai primi secoli della cristianità, la composizione di alcune melodie speciali per la sua narrazione – dette *toni della Passione* – che coinvolgevano almeno tre voci diverse: una per la parte dell'Evangelista narratore, una per la parte del popolo e degli altri personaggi minori, la cosiddetta *Turba*, e una per interpretare il Cristo. Le versioni monodiche del tono della Passione sono relativamente numerose e fanno parte della tradizione liturgico-musicale di epoche, luoghi e ordini religiosi diversi.⁵ A partire almeno dal secolo XV, furono invece composte moltissime versioni polifoniche della Passione, anche molto elaborate e con aggiunta di strumenti o orchestra, tra le quali oggi le più famose sono quelle di Johann Sebastian Bach.

Alla luce di questa premessa e considerando la datazione dei volumi conservati a Santa Maria Maggiore, che risalgono al secolo XVIII, occorre dunque ricordare che, quanto alle versioni musicali, in quell'epoca il canto monodico della Passione coesisteva con numerose forme polifoniche e oratoriali di grande tradizione e ormai molto note e diffuse, sia in ambito cattolico che luterano.⁶

Dal punto di vista della tradizione scritta, originariamente il canto della Passione non era riservato a libri speciali.⁷ La prassi prevedeva la sola sottolineatura di questi

⁴ Attualmente si dedica la Domenica delle Palme alla lettura della Passione tratta da uno dei Vangeli. Si recita anche la Passione secondo Matteo il Venerdì Santo e quella secondo Luca il Martedì Santo. Si riserva ancora la Passione secondo Giovanni al Venerdì Santo.
⁵ Uno studio approfondito di queste melodie, per quanto riguarda la tradizione italiana, è DIEGO TONCO, *Intonazioni monodiche della Passione in Italia fra i secoli XIII e XVI*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, 2010.

⁶ Come sintesi dell'argomento si veda KURT VON FISCHER – WERNER BRAUN, *Passion*, voce in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie and J. Tyrrell, London, Macmillan, vol. 19, pp. 200-211, ma anche, per un'informazione più vasta, il volume *Ritorno a Bach. Dramma e ritualità delle Passioni*, a cura di E. Povellato, Venezia, Marsilio, 1986.




⁷ Sulle caratteristiche liturgico-musicali della versione monodica della passione e sulla sua tradizione scritta cfr. BONIFACIO GIACOMO BAROFFIO – CRISTIANA ANTONELLI, *La Passione nella liturgia della Chiesa cattolica fino all'epoca di Johann Sebastian Bach*, in *Ritorno a Bach*, cit., pp. 11-33.



passi nei lezionari biblici, come gli *evangelitari* e gli *evangelistari*, che venivano usati all'occorrenza per tale lettura durante la Settimana Santa.⁸ Successivamente, i *messali* hanno tramandato il testo delle Passioni, con tutte le loro caratteristiche di lettura drammatica, mentre altre informazioni riguardo allo svolgimento di questa narrazione rituale si possono ancor oggi attingere dagli antichi *ordinari* delle chiese cattedrali e dai *consuetudinari* delle famiglie religiose.⁹ Solo più tardi le Passioni sono state raccolte su libri appositi, dedicati esclusivamente a questo racconto evangelico, come è il caso dei manoscritti liberiani.

Il modo in cui questi brani venivano individuati all'interno dei lezionari, cioè il segno della loro lettura drammatizzata, era riservato, oltre che alle note musicali, ad alcune *lettere significative* che contrassegnano i vari incisi del racconto, riservandoli a diversi attori. In origine queste lettere avevano un significato musicale, melodico e ritmico che in seguito è stato reinterpretato come segno distintivo dei vari esecutori. Questi segni si presentano in serie diverse rispetto al luogo e al tempo in cui sono stati scritti i libri che le contengono.¹⁰

I libri della Passione di Santa Maria Maggiore adottano le seguenti lettere significative:

	Cristo
	Evangelista (<i>Cronista</i>)
	Altri personaggi (<i>Synagoga</i> , comunemente detta anche <i>Turba</i>)

⁸ Un esempio è l'Evangelario Piana 3.210 della Biblioteca Malatestiana di Cesena. Cfr. NICOLA TANGARI, *Il testo evangelico*, in *Levangelario di Papa Chiaromonte. Storia di un codice del secolo XII*, a cura di P. Errani e M. Palma, Cesena, Stilgraf, 2012, pp. 13-20, in particolare pp. 17-18.

⁹ Il *messale* è il libro che contiene tutti i testi che servono per la celebrazione della Messa (orazioni, letture, brani cantati ecc.); il *libro ordinario* e il *consuetudinario* sono libri che contengono, tra l'altro, la descrizione dettagliata dello svolgimento dei riti nei vari giorni dell'anno.

¹⁰ Cfr. GIACOMO BAROFFIO, *Le litteræ passionis nei libri liturgici italiani*, «Aevum», 73, 1999, pp. 295-304 con aggiornamento consultabile in rete all'indirizzo <http://musicologia.unipv.it/baroffio/materiali/lettere_passione.pdf>.

Si tratta della serie più diffusa e omogenea, propria del messale della curia romana a partire dal secolo XIII.

Il tono delle Passioni di Santa Maria Maggiore

Le intonazioni della Passione dei libri di Santa Maria Maggiore sono tutte da riferire al cosiddetto *tono romano*,¹¹ molto diffuso e assunto a modello nella Chiesa latina in epoca post-tridentina, almeno a partire dall'edizione curata da Giovan Domenico Guidetti nel 1586.¹²

Questo tono fu ricavato, emendato ed edito da Guidetti a partire dai manoscritti conservati e utilizzati a S. Pietro, secondo quanto da lui stesso dichiarato nella dedica del suo *Cantus ecclesiasticus Passionis*.¹³ Tuttavia, allo stato attuale delle conoscenze, la fonte manoscritta più vicina alla prima edizione di Guidetti è costituita da alcuni codici musicali conservati presso l'Archivio di San Giovanni in Laterano.¹⁴

Un riferimento a come questo tono, a partire dalla prassi esecutiva di S. Pietro, fu poi diffuso nelle principali basiliche romane, tra cui quella di Santa Maria Maggiore, ci viene dalla cronaca di Giuseppe Bainsi, il quale, affermando che questa intonazione fu composta da un cantore della Cappella Sistina e poi, attraverso diversi interventi di emendamento, fu modificato e migliorato sempre nell'ambito della cappella vaticana, ci dice:

¹¹ Un'analisi dettagliata di questo tono in confronto anche con altre intonazioni della Passione è stata svolta da D. TOIGO, *Intonazioni monodiche*, cit., pp. 57-77: 69: «Il tono romano di Passione rientra pienamente nel gruppo delle intonazioni tipicamente italiane di modalità lidia, che utilizzano le corde di recita di Sol, Do e Fa. Rispetto alla melodia di tradizione romano-francescana si potrebbe rilevare in generale una certa tendenza alla sobrietà: la voce di Cristo, ad esempio, è introdotta da un melisma piuttosto contenuto, privo di quello slancio melodico che caratterizza le intonazioni del *Familiaris clericorum* e dei *Cantorum*, così popolari nel secolo XVI.»

¹² *Cantus ecclesiasticus Passionis Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Iohannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliorum Ecclesiarum commoditate typis datus*, 3 voll., Roma, Alessandro Gardano, 1586.

¹³ «Eum [cantum] ego ex manu exaratis Pontificij sacelli Vaticanæque Basilicae libris rescriptum, ac ad Musicam rationem usumque nostrorum temporum diligentius restitutum nunc primum in lucem edo». La citazione è tratta da TOIGO, *Intonazioni monodiche*, p. 60. Non sembra ancora certo quali siano state esattamente le fonti utilizzate da Guidetti.

¹⁴ Sono ancora oggi consultabili almeno tre manoscritti di intonazioni della Passione coeve all'edizione di Guidetti conservate presso l'Archivio musicale lateranense con segnatura *Rari 96, 97 e 98*: cfr. *L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX)*, a cura di G. Rostirrolla, 2 voll., Roma, Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione generale per gli archivi, 2002 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato - Strumenti, III), vol. II, p. 1201 n. 9091 e pp. 1202-1203, nn. 9092 e 9093.



«ond'è certo, che nell'anno 1556 dovette farsi alcun miglioramento al canto consueto del Passio. E dopo tal'epoca appunto fu questo canto comunicato dai nostri predecessori alla proto-basilica lateranense nel 1567, alla basilica vaticana, e forse anche alla liberiana.»¹⁵

Dopo la prima edizione di Guidetti, il *tono romano* del canto della Passione fu pubblicato, con alcune piccole modifiche, in molte edizioni successive e fu diffuso in tutta la Chiesa latina. La versione tramandata dai manoscritti liberiani è conforme a quella dei coevi libri a stampa che già mostrano una redazione corretta rispetto alla prima melodia pubblicata da Guidetti. Non sono numerose, infatti, né molto significative le varianti testuali e melodiche della versione del *tonus Passionis* di Santa Maria Maggiore, rispetto alla consolidata tradizione delle edizioni del *tono romano*.

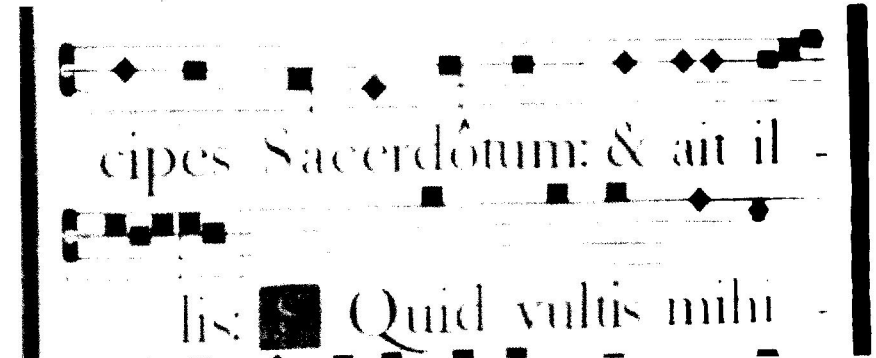
Per quanto riguarda il testo, ad esempio, rileviamo come la Passione secondo Matteo di SMM 137 accoglie ai ff. 26v-27r la versione di Mt 27: 15-16 emendata come per l'edizione del *Messale* del 1570, la stessa che presentano tutte le edizioni del *Cantus ecclesiasticus* posteriori a quella di Guidetti del 1586. Questa versione prevedeva di espungere la frase «qui propter seditionem [homicidium] missus fuerat in carcerem» che invece è presente nella prima edizione di Guidetti, ma anche nei manoscritti lateranensi.¹⁶ Oltre a questa più evidente differenza rispetto al testo dell'edizione originale del *tono romano*, si possono riscontrare ulteriori varianti che avvicinano direttamente i manoscritti liberiani all'edizione ufficiale del *Messale* allora vigente.¹⁷

¹⁵ GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Roma, Società tipografica, 1828-1829 (rist. anast., Hildesheim, Olms, 1966), vol. II, p. 112, nota 537. Si veda TOIGO, *Intonazioni monodiche*, p. 61.

¹⁶ Cfr. D. TOIGO, *Intonazioni monodiche*, cit., p. 66.

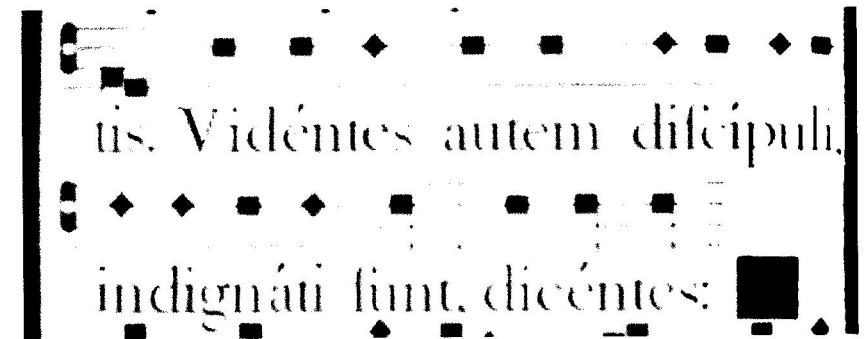
¹⁷ Si elencano di seguito le principali varianti presenti nella Passione secondo Matteo di SMM 137 che coincidono con il *Messale* del 1570. Dopo l'indicazione del capitolo del Vangelo, viene indicato tra parentesi il foglio del ms. e la parola che risulta diversa dalla prima edizione di Guidetti: 26: 5 (f. 3r, numerato 2): *ne forte* (Turba); 26: 14 (f. 5r, num. 4): *dicitur*; 26: 15 (f. 5r): *eum vobis*; 26: 31 (f. 9v, num. 8): *dicit*; 26: 37 (f. 11v, num. 10): *et duobus*; 26: 43 (f. 13v, num. 12): *enim oculi*; 26: 45 (f. 14r, num. 13): *dicit illis*; 26: 45-46 (f. 14rv): *appropinquavit + appropinquavit*; 26: 64 (f. 20r, num. 19): *dicit*; 26: 73 (f. 22v, num. 21): *stant*; 27: 13 (f. 27r, num. 26): *dicit illi*; 27: 22 (f. 29v, num. 28): *dicit*. Un altro elemento che accomuna i manoscritti liberiani all'edizione del *Messale* del 1570 è l'attribuzione alla Turba della frase «ne forte tumultus fieret in populo» (Mt. 26: 5) che invece in Guidetti è affidata all'Evangelista: D. TOIGO, *Intonazioni monodiche*, cit., p. 65. Nei manoscritti di Santa Maria Maggiore sono inoltre presenti alcune varianti non molto significative che sono condivise con altre fonti manoscritte e a stampa: cfr. *ivi*, pp. 67-69. A commento, Toigo afferma a p. 69: «nella maggior parte dei casi, le ristampe del Guidetti non contengono la lezione di *Guidetti 1586*: più spesso invece seguono *Missale 1570*», allo stesso modo del manoscritto SMM 137.

Da un punto di vista musicale, un confronto esemplare può essere svolto con la cadenza dell'Evangelista che introduce la Turba nella lettura della Passione secondo Matteo.¹⁸ I manoscritti della Basilica di Santa Maria Maggiore si conformano alle edizioni coeve, proponendo un breve melisma senza *Al benelli* per la cadenza che introduce la voce di un singolo



SMM 137, f. 4r (numerata 5r)

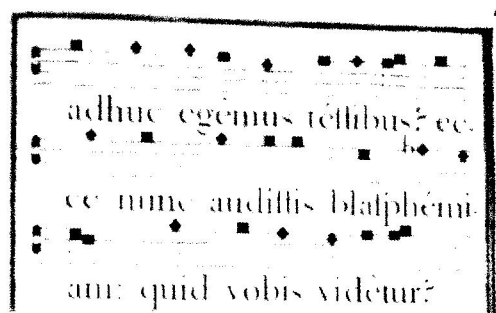
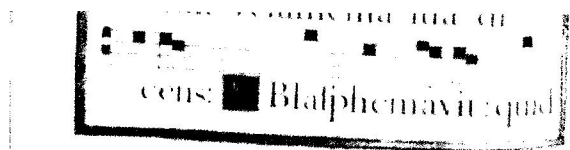
oppure la nota *Do* ribattuta nel caso della premessa a una voce collettiva.



SMM 137, f. 2v (numerata 3v)

¹⁸ Come modello di tale confronto si fa riferimento a D. TOIGO, *Intonazioni monodiche*, cit., pp. 62-63.

La presenza o meno del *Mi bemolle* in altri momenti della lettura di Matteo, variabile tra fonti diverse, sembra essere un elemento incerto che riguarda la consuetudine di non indicare esplicitamente le alterazioni che venivano comunque eseguite per prassi consolidata. Ad esempio, i manoscritti liberiani coincidono con quelli lateranensi nella mancanza dell'alterazione sulla parola *Blasphemavit* (Mt. 26: 65), ma, al contrario, nel passo immediatamente successivo pongono il segno esplicito di bemolle sulla parola *blasphemiam* (Mt 26: 65), confermando la scrittura ambigua di questa nota alterata.¹⁹



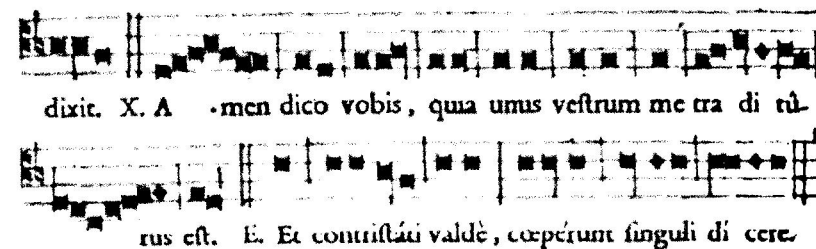
SMM 137, ff. 19v-20r (20v-21r)

In generale, rispetto alle edizioni a stampa del periodo, la versione di S. Maria Maggiore appare semplificata nei punti cruciali della narrazione, per esempio limitando l'ambito dei melismi. Quando nella Passione di Matteo il Cristo enuncia la frase: «Amen dico vobis, quia unus vestrum me *traditurus* est» (Mt 26: 21), le edizioni del tono romano portano sulla parola *traditurus* un breve melisma che raggiunge in basso la nota *Re*, mentre SMM 137 mostra una diversa frase melodica, più semplice, che scende soltanto al *Mi*.²⁰

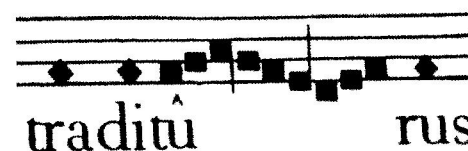
¹⁹ L'ambiguità è confermata anche da SMM 140, f. 13v che non presenta il bemolle su entrambe le parole.

²⁰ Lo stesso trattamento si ha in altri punti della narrazione, per esempio in Matteo 26: 34 sulla parola *negabis*.

Alla sobrietà del *tono romano*, i libri della Passione di Santa Maria Maggiore aggiungono dunque un'ulteriore ricerca di semplicità, verso una lettura piana e senza troppi slanci espressivi.



Amen dico vobis, da un'edizione del 1738



SMM 137, f. 5r (6r)

La scrittura del testo e la notazione musicale

Alcune informazioni interessanti si possono rilevare riguardo alla modalità di scrittura delle melodie. La calligrafia del testo e della notazione è del tutto tipizzata e regolare, tanto da suggerire che la scrittura sia stata realizzata a mano non liberamente, ma utilizzando un normografo. Ciò è particolarmente evidente nel caso di alcune lettere che mostrano l'aggiunta di una chiusura dell'occhiello durante la ripresa del tratto effettuata a penna, in modo così accurato e sottile da essere appena visibile, oppure nel segno di bemolle che invece rimane quasi sempre aperto. Allo stesso modo la massima regolarità nella scrittura del tetragramma può far pensare all'uso di un normografo, invece di un più comune rastro. La pratica di scrittura dei libri liturgico-musicali per mezzo di un normografo anche se non così frequente, è attestata in Europa a partire dal XVII secolo.²¹ Certamente la scelta di adottare un normografo deriva dal confronto visivo con le coeve edizioni

²¹ Cfr. EVA JUDD O'MEARA, *Notes on Stencilled Choir-Books*, «Gutenberg-Jahrbuch», 1933, pp. 169-185.



a stampa, la cui regolarità grafica aveva suscitato nuove esigenze estetiche anche nella produzione dei manoscritti. Per i volumi delle Passioni di Santa Maria Maggiore, si è cercato di rispondere alla necessità di utilizzare materiali di pregio come la pergamena – di uso raro nel sec. XVIII, ma che riportava all'illustre tradizione dei codici liturgico-musicali – e allo stesso tempo di soddisfare il bisogno di una scrittura della notazione che fosse pulita e massimamente uniforme come quella a cui si era ormai abituati grazie ai libri a stampa.²²

Il testo verbale è scritto con grande attenzione alla quantità delle sillabe. È presente infatti l'accento tonico – acuto, grave o circonflesso – nelle parole che potrebbero causare un equivoco di pronuncia o di senso. L'accento acuto o grave è inserito sulla sillaba tonica breve, quello circonflesso sulla sillaba tonica lunga. Interessante è il trattamento dell'accento su *i* tonica: viene infatti prima tracciata la lettera munita del puntino superiore e poi quest'ultimo viene ripassato con il simbolo dell'accento acuto. Molta cura è inoltre dedicata a mantenere la giustificazione del testo a destra, riempiendo gli spazi che rimarrebbero vuoti, attraverso linee orizzontali di varia lunghezza in caso di sillabazione con *a capo* e invece utilizzando un fregio riempilinea a conclusione di parola. Sull'angolo inferiore destro di ogni specchio di scrittura è presente un richiamo alla prima sillaba della pagina seguente.

Per quanto riguarda la notazione, invece, sono previste tre misure per i suoni singoli: *semibreve*, in forma di losanga, *breve*, in forma di punto quadrato, e *longa* come punto quadrato *cum cauda*.²³ Tali misure sembra che abbiano una relazione proporzionale binaria, tanto che due semibreve formano una breve e, a loro volta, due brevi compongono una lunga. Esiste una regolarità nell'uso della semibreve solo per le sillabe atone, così come per la lunga, usata quasi sempre in sillaba tonica o finale. Invece nel caso della breve esiste un uso differenziato tra sillaba atona o tonica. Di certo, rispetto alle edizioni coeve, i manoscritti liberiani presentano una maggiore varietà d'uso dei vari segni e un'alternanza più flessibile delle brevi e delle semibreve in sillaba atona.²⁴ In questo modo si realizza una dizione controllata e interpretata, in cui la durata proporzionale delle singole sillabe porta a una lettura assai mutevole e tutt'altro che monotona.

²² Si può anche ipotizzare la possibilità che all'epoca non esistessero più degli amanuensi in grado di garantire tale qualità grafica senza l'uso di un normografo.

²³ Considerando la loro proporzionalità, i nomi dei neumi monosonici sono stati attribuiti in riferimento alla notazione mensurale della musica vocale. Effettivamente nelle prefazioni delle edizioni coeve si parla soltanto della lunga denominandola *mensura* e si deducono le durate delle note successive a partire da quest'ultima, ma senza attribuire loro un nome specifico.

²⁴ Le edizioni coeve riservano la semibreve ai soli casi di iato atono.

Tutte le melodie sono scritte nella chiave di *Do* sul secondo rigo dall'alto. Come di consueto, oltre al *Mi bemolle* che si presenta raramente, il *Si* è la nota che porta piuttosto spesso il segno di bemolle. Questo viene posto comunemente accanto al neuma, tranne che per la parte del Cristo che in tutte le Passioni presenta sempre il bemolle in chiave.²⁵

Una differenza di scrittura si nota tra SMM 136, 139 in cui i singoli segni dei neumi composti sono molto uniti, e SMM 137, 138, 140 nei quali sono invece distinti e più staccati tra loro. Ciò potrebbe essere l'indizio di due mani diverse che usano lo stesso strumento di scrittura, cioè lo stesso normografo.

Nel caso dei neumi composti di molte note, ogni segno complesso identifica anche una specifica formula melodica. Infatti, troviamo queste figure usate sempre alla stessa altezza melodica e in analoghe situazioni di senso drammatico del testo.

Di seguito riportiamo la tabella delle forme dei neumi rilevati nei manoscritti liberiani.

TIPOLOGIA DELLA NOTAZIONE
PRESENTE NEI LIBRI DELLA PASSIONE DI SANTA MARIA MAGGIORE

Chiave di Do	
Chiave di Do con <i>Si bemolle</i>	
Semibreve	
Breve	
Breve con bemolle	

²⁵ Questa particolarità distingue i manoscritti liberiani dalle edizioni del tempo che invece presentano sempre il bemolle in chiave.



Longa	
Neumi di due note ascendenti	
Neumi di due note discendenti	
Neumi di tre note	
Neumi di quattro note	
Neuma di cinque note	
Neumi di sei note	
Neumi di sette note	
Neuma di dieci note	

Come è stato evidenziato, i libri di Santa Maria Maggiore sono una testimonianza del tipico canto romano della Passione. La coerenza nell'adozione da parte delle Basiliche Papali del *tono romano* è confermata dunque anche dai manoscritti liberiani che con la loro sontuosità sono la testimonianza di una tradizione affermata e consolidata che funse da modello e, grazie alle edizioni a stampa, si diffuse in tutta la Chiesa.

I codici liberiani attendono ulteriori approfondimenti, almeno per verificare le modalità in cui il tipico canto romano si affermò a S. Maria Maggiore e per chiarire le occasioni e i committenti che spinsero alla realizzazione di questi libri, nella loro forma lussuosa e arricchita dalle splendide antiporte che aprono ogni volume.



APPENDICE

Descrizione dei cinque volumi contenenti le intonazioni della Passione.

Cfr. *Inventario del Museo della Patriarcale Basilica di Santa Maria Maggiore*, [Città del Vaticano], Libreria Editrice Vaticana, s.a., nn. 136-140.

Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, n. inv. 136

Collocazione: I.07.1

Manoscritto membranaceo del sec. XVIII (1700-1721), di carta i ff. di guardia. Ff. I-III, 35, IV-VI.

Numerazione originale in numeri arabi a inchiostro nero sull'angolo esterno del recto dei ff., da f. 2r a f. 35r dal n. 1 al n. 34 (il f. 1r contiene l'antiporta e non è stato numerato). Altra numerazione moderna a matita a numeri romani dei fogli di guardia anteriori II-III da n. I a II; il f. di guardia I, solidale con la coperta, non è stato numerato. Sul f. 2r, accanto al n. 1 a matita di mano moderna: «segue III». Ulteriore numerazione moderna a matita a numeri arabi dei fogli di guardia posteriori IV-V da n. 35 a n. 36, proseguendo cioè la numerazione originale del manoscritto. Il f. di guardia VI solidale con la coperta non è numerato.

I ff. di guardia I e VIII solidali con la coperta sono decorati con impressioni in oro e motivi damascati vegetali. I ff. di guardia III e IV presentano una filigrana che rappresenta un giglio racchiuso in un cerchio. Sull'angolo esterno alto del verso del f. I, in inchiostro di mano settecentesca: *Testo =*.

Dimensioni: 360 x 265 mm. Specchio rigato: 305 x 210 mm.

Fascicolazione: 1⁷: si tratta di un ternione a cui è stato aggiunto il foglio iniziale che contiene l'antiporta, come si rileva dall'unghia presente al termine del fascicolo; 2-5⁶; 6⁴.

Antiporta miniata in tempera attribuita a Pier Leone Ghezzi e raffigurante papa Clemente XI (Giovanni Francesco Albani, 1649-1721), il cardinal Pietro Ottoboni, don Orazio Albani e altri prelati che ispezionano il progetto dei lavori di rinnovamento della Basilica.²⁶ A f. 2r (numerato 1) iniziale *P* decorata a penna con scena del martirio di Cristo.

²⁶ S. OSTROW - C. JOHNS, *Illuminations*, pp. 528-529. Cfr. anche *Inventario*, n. inv. 136 che porta una descrizione differente: «Antiporta miniata raffigurante Clemente X (Emilio Altieri, 1670-1676) che ispeziona i lavori della nuova facciata della Basilica prima della costruzione della Loggia delle Benedizioni».

Ogni foglio possiede una cornice a doppio margine in blu e interno in oro. Sette sistemi di testo e musica per pagina. Testo verbale in inchiostro nero. Notazione quadrata nera su tetragramma rosso. Chiave di C e presenza del segno di bemolle sul *Si* e sul *Mi*.

Legatura in cuoio marrone con cornici impresse in oro a motivi vegetali; dorso con impressioni in oro dei simboli della Passione e cornici, visibili i nervi. Sul dorso etichetta in carta adesiva moderna con n. 76 in pennarello; etichetta antica in carta con cornice azzurra e numero 7. Presente fettuccia in stoffa di colore viola come segnalibro.



Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, n. inv. 137
Collocazione: I.07.3

Manoscritto membranaceo del sec. XVIII (1700-1721), di carta i ff. di guardia. Ff. I-III, 41, IV-VI.

Numerazione originale in numeri arabi a inchiostro nero sull'angolo esterno del recto dei ff., da f. 2r a f. 41r dal n. 1 al n. 40 (il f. 1r contiene l'antiporta e non è stato numerato). Altra numerazione moderna a matita a numeri romani dei fogli di guardia anteriori II-III da n. I a II; il f. di guardia I, solidale con la coperta, non è stato numerato. Ulteriore numerazione moderna a matita a numeri arabi dei fogli di guardia posteriori IV-V da n. 41 a n. 42, proseguendo cioè la numerazione originale del manoscritto. Il f. di guardia VI solidale con la coperta non è numerato.

I ff. di guardia I e VIII solidali con la coperta sono decorati con impressioni in oro e motivi damascati vegetali. I ff. di guardia III e IV presentano una filigrana che rappresenta un giglio racchiuso in un cerchio. Sull'angolo esterno alto del verso del f. I, in inchiostro di mano settecentesca: *Testo* =. Sempre a f. 1r, al centro, etichetta in carta con cornice in azzurro con n. 254 in pastello azzurro.

Dimensioni: 360 x 265 mm. Specchio rigato: 295 x 210 mm.

Fascicolazione: 1^o: si tratta di un ternione a cui è stato aggiunto il foglio iniziale che contiene l'antiporta, come si rileva dall'unghia presente al termine del fascicolo; 2-5^o.

Antiporta miniata in tempera attribuita a Pier Leone Ghezzi e raffigurante il papa Clemente XI che, nella Cappella Paolina della Basilica liberiana, celebra la vittoria contro i Turchi a Peterwardein nel 1683.²⁷ A f. 2r (numerato 1) iniziale *P* decorata a penna con scena della passione di Cristo sorretto da angeli.

Ogni foglio possiede una cornice a doppio margine in blu e interno in oro. Sette sistemi di testo e musica per pagina. Testo verbale in inchiostro nero o rosso. Notazione quadrata nera su tetragramma rosso. Chiave di C e presenza del segno di bemolle sul *Si* e sul *Mi*. Il f. 40 porta soltanto il tetragramma rosso, ma è vuoto e privo di cornice.

Legatura in cuoio marrone con cornici impresse in oro a motivi vegetali; dorso con impressioni in oro dei simboli della Passione e cornici, visibili i nervi. Sul dorso etichetta in carta adesiva moderna con n. 77 in pennarello; etichetta antica parzialmente deteriorata in carta con cornice azzurra e numero 8. Presente fettuccia in stoffa di colore viola come segnalibro.

²⁷ S. OSTROW – C. JOHNS, *Illuminations*, pp. 532-533. Cfr. anche *Inventario*, n. inv. 137 che porta una descrizione differente: «Antiporta miniata raffigurante l'altare della Salus Populi Romani della Capitale [sic] Paolina».

Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, n. inv. 138
Collocazione: I.07.5

Manoscritto membranaceo del sec. XVIII (1700-1721). Ff. I, 72, II.

Numerazione originale in numeri arabi a inchiostro nero sull'angolo esterno del recto dei ff., da f. 2r a f. 54r dal n. 1 al n. 53 (il f. 1r contiene l'antiporta e non è stato numerato); il f. 55 è vuoto ed è stato numerato a matita con il numero 54; tale numerazione riprende da f. 55r fino a f. 71r dal n. 53 al n. 69. Altra numerazione moderna a matita a numeri romani del foglio di guardia anteriore I numerato *II*, così come è numerato il f. 1 sul verso a matita con numero *III*. Ulteriore numerazione moderna a matita a numeri arabi del foglio di guardia posteriore II a n. 71, proseguendo cioè la numerazione originale del manoscritto e anche del foglio solidale con la coperta: n. 72. Sul f. 2r accanto al numero sull'angolo alto esterno a matita: *Segue III*; sul f. 55r (numerato 53) accanto al numero sull'angolo alto esterno a matita: *segue 54*.

Dimensioni: 360 x 275 mm. Specchio rigato: 298 x 205 mm.

Fascicolazione: 1^o: si tratta di un quaternione a cui è stato aggiunto il foglio iniziale che contiene l'antiporta, come si rileva dall'unghia presente al termine del fascicolo; 2-3^o; 4^o; 5-7^o; 8^o; 9-10^o; 11^o.

Antiporta miniata in tempera attribuita a Pier Leone Ghezzi e raffigurante la processione all'interno della Basilica liberiana in onore della canonizzazione di s. Pio V.²⁸ A f. 2r (numerato 1) iniziale *P* decorata a penna con scena del bacio di Giuda; a f. 30r (numerato 29) iniziale *P* decorata a penna con scena di Cristo e Caifa; a f. 55r (numerato 53) iniziale *P* decorata a penna con scena della deposizione di Cristo.

Ogni foglio possiede una cornice a doppio margine in blu e interno in oro. Dodici linee di testo o un massimo sei sistemi di testo e musica per pagina. Testo verbale in inchiostro nero, rosso o oro (solo la parola *Jesus*). Presenza di correzioni e cancellature a matita ai ff. 3v (n. 2v): *habetis* invece di *habebitis*; 57v (n. 57v) barrate le parole *vis ut*. Ulteriori aggiunte a matita a segnare le barre di divisione e le legature dei neumi. Notazione quadrata nera su tetragramma rosso. Chiave di C e presenza del segno di bemolle sul *Si* e sul *Mi*.

Legatura in cuoio marrone con cornici impresse in oro a motivi vegetali; dorso con impressioni in oro dei simboli della Passione e cornici, visibili i nervi. Sul dorso etichetta in carta adesiva moderna con n. 75 in pennarello.

²⁸ S. OSTROW – C. JOHNS, *Illuminations*, pp. 530-531. Cfr. anche *Inventario*, n. inv. 138: «Antiporta miniata raffigurante una processione che, attraversando la navata centrale, entra nella Cappella Sistina; in fondo l'antico tabernacolo delle reliquie».



Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, n. inv. 139
Collocazione: I.07.5

Manoscritto membranaceo del sec. XVIII (1700-1721), di carta i ff. di guardia. Ff. I-III, 41, IV-VI.

Numerazione originale in numeri arabi a inchiostro nero sull'angolo esterno del recto dei ff., da f. 2r a f. 41r dal n. 29 al n. 68 (il f. 1r contiene l'antiporta e non è stato numerato). Altra numerazione a matita a numeri arabi del secondo foglio di guardia anteriore: I; il f. di guardia I, solidale con la coperta, non è stato numerato.

I ff. di guardia I e VIII solidali con la coperta sono decorati con impressioni in oro e motivi damascati vegetali.

I ff. di guardia II e V presentano una filigrana che rappresenta un giglio racchiuso in un cerchio.

Sull'angolo esterno alto del verso del f. I, in inchiostro di mano secentesca (?): *Ancilla* =.

F. 23 (numerato 50) vuoto, ma il recto con cornice.

Dimensioni: 360 x 265 mm. Specchio rigato: 340-210 mm.

Fascicolazione: 1^o: si tratta di un quaternione a cui è stato aggiunto il foglio iniziale che contiene l'antiporta, come si rileva dall'unghia presente al termine del fascicolo; 2^o; 3^o; 4^o; 5^o; 6^o.

Antiporta miniata in tempera attribuita a Pier Leone Ghezzi e raffigurante il Cardinal Pietro Ottoboni che dona alcuni libri alla Basilica liberiana.²⁹ A f. 2r (numerato 29) iniziale *P* decorata a penna con scena del processo di Cristo; f. 24r (numerato 51) iniziale *P* decorata a penna con scena di Cristo che trasporta la Croce (cfr. Apparato illustrativo fig. 1, 2).

Ogni foglio possiede una cornice a doppio margine in blu e interno in oro. Dodici linee di testo o un massimo sei sistemi di testo e musica per pagina. Testo verbale in inchiostro nero. Notazione quadrata nera su tetragramma rosso con chiave di C. A f. 30v (numerato 57), alcuni neumi sono stati aggiunti a mano e sono di corpo minore.

Legatura in cuoio con cornici impresse in oro a motivi vegetali; dorso con impressioni in oro dei simboli della Passione e cornici, visibili i nervi. Sul dorso etichetta in carta adesiva moderna con n. 74 in pennarello; etichetta antica in carta con cornice azzurra deteriorata e non integra. Presente fettuccia in stoffa di colore viola come segnalibro.

²⁹ S. OSTROW - C. JOHNS, *Illuminations*, pp. 529-530. Cfr. anche *Inventario*, n. inv. 139: «Antiporta miniata raffigurante la sagrestia dei Canonici e la stamperia per libri musicali situata nei locali della Basilica».

Roma, Santa Maria Maggiore, Museo, n. inv. 140
Collocazione: I.07.6

Manoscritto membranaceo del sec. XVIII (1700-1721), di carta II ff. di guardia. Ff. I-III, 29, IV-VIII.

Numerazione originale in numeri arabi a inchiostro nero sull'angolo esterno del recto dei ff., da f. 2r a f. 29r dal n. 1 al n. 28 (il f. 1r contiene l'antiporta e non è stato numerato). Altra numerazione moderna a matita a numeri arabi dei fogli di guardia anteriori II-III da n. I a II; il f. di guardia I, solidale con la coperta non è stato numerato. Sul f. 2r, accanto al n. 1 a matita di mano moderna «a pag. III». Ulteriore numerazione moderna a matita a numeri arabi dei fogli di guardia posteriori IV-VII da n. 29 a n. 32, proseguendo cioè la numerazione originale del manoscritto. Gli stessi fogli sono stati numerati a matita a inchiostro sul verso da n. I (f. VIIv) al n. IV (f. IVv), numeri poi cancellati a gomma. Il f. di guardia VIII solidale con la coperta non è numerato.

I ff. di guardia I e VIII solidali con la coperta sono decorati con impressioni in oro e motivi damascati vegetali. F. 29 (n. 28) vuoto ma con cornice.

I ff. di guardia I, IV e VI presentano una filigrana che rappresenta un giglio racchiuso in un cerchio. Dimensioni: 360 x 265 mm. Specchio rigato: 300 x 210 mm.

Fascicolazione: 1^o: si tratta di un quaternione a cui è stato aggiunto il foglio iniziale che contiene l'antiporta, come si rileva dall'unghia presente al termine del fascicolo; 2-3^o; 4^o.

Antiporta miniata in tempera attribuita a Pier Leone Ghezzi e raffigurante la venerazione delle reliquie del Presepio.³⁰ A f. 2r (numerato 1) iniziale *P* decorata a penna con scena dell'ultima cena.

Ogni foglio possiede una cornice a doppio margine in blu e interno in oro. Dodici linee di testo o un massimo sei sistemi di testo e musica per pagina. Testo verbale in inchiostro nero. Notazione quadrata nera su tetragramma rosso. Chiave di C e presenza del segno di bemolle sul *Si* e sul *Mi*.

Legatura in cuoio con cornici impresse in oro a motivi vegetali; dorso con impressioni in oro dei simboli della Passione e cornici, visibili i nervi. Sul dorso etichetta in carta adesiva moderna con n. 73 in pennarello; etichetta antica in carta con cornice azzurra deteriorata e non integra. Presente fettuccia in stoffa di colore viola come segnalibro.

³⁰ S. OSTROW - C. JOHNS, *Illuminations*, pp. 531-532. Cfr. anche *Inventario*, n. inv. 140: «Antiporta miniata raffigurante la zona absidale con il ciborio rinascimentale e sull'altare Maggiore l'antico reliquiario della Santa Culla di Gesù».