

Italiani di Milano

Studi in onore di Silvia Morgana

a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

8

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi

Comitato promotore del volume *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*

Maurizio Vitale, Iaria Bonomi, Gabriella Cartago, Fabrizio Conca, Alfonso D'Agostino, Mario Piotti, Giuseppe Polimeni, Marzio Porro, Massimo Prada, Giuseppe Sergio

ISBN 978-88-6705-672-9

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

<i>Saluto</i> di Maurizio Vitale	9
<i>Premessa</i> di Massimo Prada e Giuseppe Sergio	11
<i>Tabula gratulatoria</i>	13
1. MAURIZIO VITALE, Ermes Visconti e la questione della lingua italiana	21
2. VITTORIO SPINAZZOLA, La trilogia della gioventù milanese	27
3. FABRIZIO CONCA, Gli amori di Briseida, dall'Occidente a Bisanzio	33
4. CARLA CASTELLI, Porfirio in Ambrosiana. Due note sulla <i>Lettera a Marcella</i>	47
5. MASSIMO VAI, Il clitico <i>a</i> nella storia del milanese	59
6. BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, Il <i>De agricola desperato</i> di Bonvesin da la Riva	79
7. MARIA LUISA MENEGHETTI - ROBERTO TAGLIANI, Francesco Novati e il codice Saibante-Hamilton 390	91
8. LUCA SACCHI, Barlumi infernali nelle carte di Uguçon da Laodho	117
9. ARMANDO ANTONELLI - PAOLO BORSA, Tra latino e volgare. Un'ignota grammatica bilingue del Trecento conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano	131
10. CLAUDIA BERRA, L'approdo a Milano: strategie macrotestuali nei libri XV e XVI delle <i>familiare</i> s petrarchesche	147

11. LAURA BIONDI, Ortografia e lessicografia del latino nella Milano sforzesca: note preliminari al <i>De ratione scribendi</i> di Giorgio Valla	167
12. GUGLIELMO BARUCCI, Un cinquecentesco lamento “milanese” per l’Italia	189
13. FRANCESCO SPERA, Due novelle comiche di Matteo Bandello	201
14. ANNA MARIA CABRINI, «Qui in Milano». Aspetti e strategie del narrare bandelliano	213
15. EDOARDO BURONI, «Consonanze» e «discordanze» linguistiche tra Milano e Firenze negli scritti musicali di Federico Borromeo	225
16. ROSA ARGENZIANO, Sulle tracce dell’italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo	243
17. GIUSEPPE SERGIO, «E mille cose e mille»: moda e lingua della moda nel <i>Giorno</i> di Giuseppe Parini	255
18. PAOLO BARTESAGHI, Giuseppe Parini nei <i>Diari</i> e nelle <i>Raccolte</i> di Giambattista Borrani	287
19. CRISTINA ZAMPESE, <i>Aminta</i> a Milano	299
20. MARIA POLITA, «Ò scritt giò quater penser». Scrittura femminile nel Settecento tra bosinate e devozioni	317
21. ILARIA BONOMI, Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell’Ottocento	327
22. ALBERTO CADIOLI, Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione	341
23. MAURO NOVELLI, Il lamento del Pepp	353
24. WILLIAM SPAGGIARI, Milano 1816: la polemica classico-romantica e un «jeune libéral, rempli d’esprit»	371
25. MASSIMO PRADA, La grammaticografia preunitaria per la scuola elementare in un testo dalla tradizione bipartita: l’ <i>Introduzione alla grammatica italiana</i> di Giovanni Gherardini	381
26. GIUSEPPE POLIMENI, «Un gran passo verso il consenso». Appunti sulla dialettica scritte/discorso nelle minute della lettera di Manzoni al padre Cesari	417

27. LUCA DANZI, Manzoniana: tre lettere inedite	445
28. GABRIELLA CARTAGO, «Era così compagnevole che conversava persino coi libri che leggeva»	453
29. TERESA POGGI SALANI, Tracce di settentrionalità nella grammatica dei <i>Promessi sposi</i>	471
30. GIULIANA NUVOLI, La paura e il coraggio: due passioni nella notte dell'Innominato	485
31. MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Le similitudini nei <i>Promessi sposi</i> (Quarantana). Regesto (XIII-XXXVIII)	513
32. MARZIO PORRO, Ancora di scritto e di parlato. Tra <i>Relazione</i> e <i>Proemio</i>	539
33. MARIA PATRIZIA BOLOGNA – FRANCESCO DEDÈ, Il <i>background</i> glottologico e orientalistico di un latinista dell'Accademia scientifico-letteraria: note sull'opera di Carlo Giussani	561
34. GIOVANNA ROSA, Bazzero, il «deserto» scapigliato	587
35. MICHELA DOTA, “Capitan cortese” e la scapigliatura milanese. Note sulla collaborazione di De Amicis alla <i>Rivista minima</i>	607
36. MARTINO MARAZZI, Cinque Giornate entusiasmanti. La letteratura rivoluzionaria milanese fra rispecchiamento e manierismo	619
37. LUCA CLERICI, Luigi Mangiagalli e la nascita della Città degli Studi di Milano	639
38. BRUNO PISCHEDDA, Scerbanenco e l'appendicismo <i>hardboiled</i> . Saggio su <i>Venere privata</i>	647
39. ALFONSO D'AGOSTINO – DARIO MANTOVANI, «Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari	667
40. BRUNO FALCETTO, Sviluppare la sensibilità. Mario Soldati sui giornali milanesi degli anni '50	697
41. MARIO PIOTTI, Lingue provinciali e manierismi nel <i>Ponte della Ghisolfia</i>	709
42. LUCA DAINO, I <i>segreti</i> del cuore nella Milano di Giovanni Testori	729

43. EDOARDO ESPOSITO, Il silenzio della poesia	747
44. STEFANO GHIDINELLI, Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico	757
45. ELISABETTA MAURONI, Andrea De Carlo, <i>Uccelli da gabbia e da voliera</i> : qualche appunto di tecnica narrativa e qualche <i>refrain</i> linguistico	769
46. GIANNI TURCHETTA, L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese	779
47. ANDREA SCALA, I numerali da 1 a 10 in sinto lombardo	789
48. MONICA BARSÌ - MARIA CECILIA RIZZARDI, "In linea" con Milano. Il master Promoitals per formarsi e informare sull'italiano per stranieri	799
49. FRANCA BOSCH, «Quando l'acqua è in subbuglio scuio le patate». Sinofoni erranti a Stranimedia	811
50. ANDREA GROPPALDI, I nuovi milanesi nell'ipertesto digitale: il caso <i>El Ghibli</i>	829

«Consonanze» e «discordanze» linguistiche tra Milano e Firenze negli scritti musicali di Federico Borromeo

Edoardo Buroni

Tra gli «Italiani di Milano» messi in luce tra i secoli XVI e XVII un posto di rilievo merita Federico Borromeo, distintosi, oltre che come pastore d'anime, come uomo di cultura:¹ una cultura contemplata nelle sue diverse forme, comprese quelle artistiche. Emerge anzitutto la letteratura, con ciò che ne consegue anche in termini di riflessione sulla lingua;² ma la poliedrica curiosità intellettuale e la vasta produzione scrittoria dell'arcivescovo si sono concentrate, ad esempio, anche sulla pittura³ e sull'architettura.⁴ Più defilata, ma tutt'altro che assente, è stata l'attenzione per la musica;⁵ come per le altre arti, anche in questo caso le conoscenze acquisite e le riflessioni proposte da Borromeo venivano da lui lette e ricondotte al suo ministero episcopale,⁶ svolto nel periodo particolarmente critico ma al contempo fervido del clima post-tridentino⁷ e della Milano spagnola.⁸ Questo spiega il perché di un interesse rivolto soprattutto al canto – a cui lo stesso Federico si era dedicato da giovane – e alle questioni esecutive o strumentali più strettamente connesse all'ambito liturgico o, più latamente, religioso: è quanto risalta dalla raccolta di scritti curata da Marco Bizzarini che qui si prenderà a riferimento⁹ per proporre un breve approfondimento lessicale. Partendo dalle riflessioni di carattere metalinguistico dell'arcivescovo di Milano, ci si concentrerà su alcune voci (per lo più quelle che attengono all'ambito musicale o religioso) e, tangenzialmente, su alcuni fenomeni di ordine fonomorfo-

1. Cf. Rivola 1656, Barera 1931, Castiglioni 1931, Prodi 1971, Burgio-Cerotti 2002, Mozzerelli 2004, Bizzarini 2012.

2. Cf. Morgana 1991, 2011 e 2016.

3. Cf. Agosti 1994.

4. Cf. Repishti-Rovetta 2008.

5. Cf. Colzani-Luppi-Padoan 1987, 1989 e 2002-2008, Kendrick 2006.

6. Con una cura tutta speciale per la predicazione: cf. Bongrani-Morgana 1994, Zardin 2003, Giuliani 2007, Doglio-Delcorno 2009, 2011 e 2013, Buroni 2016.

7. Cf. Giombi 1999, Buzzi-Frosio 2006, Zardin-Frosio 2007.

8. Cf. Bongrani-Morgana 1992, Cascetta-Zardin 1999, Buzzi-Continisio 2000, Fumaroli 2002, Kendrick 2002, Ferro 2007, Morgana 2012.

9. Bizzarini 2012; tra parentesi si indicherà il numero di pagina corrispondente, e si manterranno le convenzioni ortografiche di questa edizione critica.

logico; il tutto con un occhio rivolto ai modelli linguistico-stilistici dell'epoca, in particolare le prime due edizioni del vocabolario cruscante¹⁰ e i maggiori autori della tradizione letteraria toscano-fiorentina¹¹ o religiosa¹² ben noti al cardinale.

È interessante anzitutto rilevare come Federico Borromeo presentasse la preghiera verbale, su cui si può innestare quella canora, sotto il profilo semantico ed etimologico. Dopo aver ricordato che il Dio cristiano, al contrario della concezione pagana, non si lascia commuovere dall'abbondanza di parole se a queste non corrisponde una sincerità del cuore (cf. *Mt* 6,7-8), e che non sono certo esse ad aumentare la gloriosa perfezione della maestà divina che già conosce i bisogni dei suoi figli, tanto da essere più disposta ad ascoltarne le grida di dolore che le preghiere di lusinga, il cardinale chiosa:

io considero che l'oratione fu chiamata col nome di agone, cioè fiera pugna et combattimento, nei quali combattimenti tutte le forze, tutti i gesti, tutte le membra et le parole et le voci adoprano con tutta la possanza dei loro petti i combattitori. Con tale nome chiamate furono le calde preghiere che il popolo et i sacerdoti porgevano alla Maestà Divina nel libro secondo dei Machabei, e pure stando nella presa similitudine della guerra una cosa somigliante a questa disse Gioseffo [...]. Egli adunque lasciò scritto che le meditationi dei Romani circa l'opere militari si potevano chiamare battaglie senza sangue: et le battaglie poi altro non erano che meditationi fatte da essi con spargimento di sangue. (144)

Sia il concetto più strettamente teologico sia la sua spiegazione figurata trovano riscontro nel vocabolario della Crusca, il quale si rifà a san Bernardo, eventualmente per tramite di fra Domenico Cavalca (*De' frutti della lingua*): «L'oratione è una divozion di mente, cioè rivolgimento in Dio, per piatoso, e umile affetto: umile dico, per coscienza della propria infermità, e piatoso dico, per la considerazione della divina clemenza. [...] oratione è una faticosa permanenza, e perseveranza negli esercizj delle battaglie, e pericoli spirituali».¹³ L'approfondimento lessicale dell'arcivescovo procede – come avviene sovente nei suoi scritti – con un affondo di erudizione che sfrutta le ampie conoscenze linguistiche, scritturistiche, classiche e interreligiose di Borromeo:

similmente altri huomini giusti per la soprabbondanza dell'affetto mandavano grandi voci verso il cielo. Le voci di questi tali parmi che rassomigliar si potessero a quella di cui fa mentione David così dicendo: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum: ita desiderat anima mea ad te Deus*. Nel qual luogo hab-

10. Cf. Rossi 1994 e 1996, Buroni 2013.

11. Cf. Marazzini 1993.

12. Cf. Librandi 2012.

13. Ed è curioso rilevare come anche per il sostantivo *agone*, spiegato dal Borromeo, il vocabolario cruscante riporti come primo esempio un frammento tratto da un volgarizzamento di Livio in cui si fa menzione dell'invocazione religiosa: «Appresso queste preghiere, quasi, come se la Dea l'avesse punto d'un'agone».

biamo da notare la varietà degl'idiomi e delle lingue in cui scritte sono le divine carte. Imperoché il testo hebreo significa non solamente l'ansietà che ha il cervo quando è sitibondo di bere, ma significa ancora quella voce dimostrante questo desiderio efficacissimo. Et oltr'a ciò la voce hebraea significa la voce propria del cervo, sì come è il garrito degl'elefanti et il boato dei boi, e chiamasi latinamente *rudere*, e non *glocidare*, come detto hanno alcuni; poiché questo verso è proprio della gallina quando è sopra le ova, secondo che vuol Columella, ma la voce del cervo si dice *rudere*, poiché leggiamo in Virgilio, nella *Georgica*, parlando dei cervi: *Graviterque rudentes cedunt*. Et appresso a Xenofonte si dice che *cervorum hinnuli boant*, esprimendo con questa parola la voce cervina. Evvi ancora intorno a ciò una cosa bella appresso a Aben Ezra, et è ch'egli dice all'hora il cervo haver grandissimo appetito di bere quando egli ha divorato i serpenti, perché egli sente gran dolore e perciò cerca di bere e grida. Parmi che questa sia una similitudine et un paragone dell'anima tribolata che ha bevute le amaritudini degl'affanni overo dei peccati, i quali sono serpenti, e perciò ella grida a Dio accioché egli presto venga in aiuto. (145)

Nell'auspicio che non si tratti di un refuso del curatore dell'edizione di riferimento, la svista in cui è incappato Borromeo è ugualmente motivo di uno spunto linguistico: se è da escludere che l'autore non avesse contezza della differenza tra il verso degli elefanti e quello degli uccelli (entrambi conformi all'etimo latino), è però interessante rilevare come *barrire* e *barrito* siano lemmi assenti dalla Crusca fino addirittura alla quinta impressione, ove vengono accolti grazie alle attestazioni presenti negli scritti di un altro importante prelado, di poco posteriore a Federico: il predicatore gesuita Paolo Segneri; similmente, un primo impiego del sostantivo in un testo letterario potrebbe essere quello dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, tradizionalmente attribuita ad un altro ecclesiastico (ma di area veneziana e precedente al nostro): il frate domenicano Francesco Colonna.

La presenza delle forme monotongate *boi* e *ova* è poi prova delle non sporadiche incertezze e oscillazioni fonetiche presenti negli scritti borromaici, per le quali avrà certamente agito l'influenza del sostrato milanese. La "dissonanza" col modello letterario trecentesco è confermata ancora una volta dal riferimento cruscante, che riporta esempi plurali dittongati tratti da Petrarca e Boccaccio, e che per il secondo sostantivo specifica addirittura ad apertura della spiegazione del lemma: «Voce bissillaba, dittongo la prima sillaba». Si tratta appunto di un fenomeno poco padroneggiato dall'autore, che al riguardo si comportava in modo eterogeneo: a puro titolo esemplificativo si può prendere uno dei verbi più importanti per il tema qui considerato, per cui accanto alle forme variamente diffuse e ripetute *sonare*, *sonava*, *sonando*, *sonato*, *sonavasi* etc., si hanno – anche nei medesimi testi e a breve distanza – le varianti *risuonare*, *suonando*, *suonavansi* etc.; una variabilità che fa il paio con altre occorrenze prive di sistematicità come *moveva*, *move*, *mover*, *puoco*, *bona*, *movimento*, *percuotendo* (tutti – ad eccezione

degli ultimi due casi – 163, a riprova di quanto Borromeo non seguisse un criterio univoco).¹⁴

Un altro passo rilevante, che come sempre fonde erudizione, considerazioni metalinguistiche, riflessione religiosa e sobria elaborazione retorica, è riscontrabile nel passo in cui Federico ripercorre l'evoluzione dalla preghiera a voce alta alla sua formalizzazione canora:

Et se noi ancora riguardar vorremo nel componimento e nell'ordine delle cose create, risulteranno alcune consonanze et alcun armonico concento ritroverassi infra di loro. E però dice Clemente Alessandrino che Iddio in guisa fabricò il mondo che la dissensione e la discordia degl'elementi ridusse in ordine di consonanza. Et segue con dire: la vehemenza del fuoco viene temprata et ammolita con la dolcezza dell'aere in quel modo che l'armonia dorica viene temprata et addolcita con la lydia. E però mentre i sacri canti furono ritrovati, furono insieme per alcun modo imitate e seguite le opere del sovrano Maestro e creatore dell'universo; et poi ad esempio di quel Maestro, il quale i concenti et le armonie introdusse nel mondo, la ecclesiastica melodia et gl'hinni et i suoni ammessi e ricevuti furono nelle chiese. Né dell'origine di tale usanza habbiamo da sentire così bassamente, come parmi di vedere che sentito habbiano i profani et i gentili, sì come riferisce Clemente Alessandrino nel *Protreptico*, così dicendo. Tante città hanno dedicato i musei alle muse e per avventura non hanno ancora saputo che elle si fossero, imperoché elle furono alcune serve vilissime [...] Megacle insegnò loro a cantare; e per premio del ricevuto beneficio dirizzò a esse alcune colonne et honorolle con sacrifici. Et in segno di questo nella lingua Aeolica le ancelle vengono chiamate *Mysas* [...]. Et alcuna congettura ancora ci persuade che gl'antichi etiandio più bassamente sentissero del principio della musica [...], considerando con qual nome fossero chiamati i musici. E quindi esso raccoglie che la origine di essi venisse dai guardiani delle mandrie dei cavalli, sì come possiamo vedere nel citato luogo. Ma noi christiani per mezzo delle sacre lettere, come in molte altre cose ancora, meglio sapiamo ritrovare le origini et i principi delle scientie e delle arti di quello che fare potessero i gentili (146).

Qui Borromeo gioca sul doppio significato, l'uno più neutro e l'altro figurato, di parole come *componimento*, *consonanze*, *armonico concento*, *Maestro* e *armonie*, per la ricostruzione storico-musicale fusa nella metafora del Creatore quale supremo e perfetto compositore e – diremmo oggi – direttore d'orchestra. Le doppie accezioni si trovano appunto già nella Crusca, ma con qualche avvertenza: infatti, ad esempio, per *componimento* il vocabolario fa riferimento anzitutto a «la cosa composta», precisando poi che così «si dice di poesie, e d'altre scritte

14. Sebbene relativa ad un altro genere di dittongamento e di vocalismo, per rimanere su questioni analoghe si segnala qui la forma declinata *duoi* (166), ben diffusa negli autori cinquecenteschi non solamente fiorentini (ad esempio Machiavelli, Vasari e Ramusio), ma non attestata nelle «tre corone»; delle quali nel vocabolario della Crusca si riportano alcuni esempi a supporto della precisazione «senza distinzioni d'algun genere, sempre, nella prosa, si scrive DUE, e nel verso, DUO, d'una sola sillaba».

d'invenzione», senza alcun riferimento esplicito alla musica; ma, al contempo, quest'ultima è contemplata per il significato del corradicale *compositore*.¹⁵ Per converso, di *consonanza* si fornisce prima l'accezione musicale («unione di voce, che rendono il suon concorde»¹⁶) e poi quella generica («Per metaf. conformità, corrispondenza»). Quanto all'aggettivo *armonico*, esso non viene lemmatizzato fino alla terza impressione cruscante (1691), perché in effetti rarissimo nella letteratura dei primi secoli;¹⁷ ma il sostantivo di riferimento riportava già nella spiegazione la voce qui associata («consonanza, e concerto, sì di voci, sì di strumenti, tanto di corde,¹⁸ quanto di fiato»), e appunto sotto il lemma *concerto* si poteva già leggere «armonia, dal concorde suon delle voci».¹⁹ Quanto infine a *Maestro*, se è vero che la Crusca non riporta un'accezione specificamente musicale, è però altrettanto vero che lo giudica titolo proprio di ogni «dotto in qualche arte, o in qualche scienza».

Vi sono poi i settorialismi, primi fra tutti quelli musicali. *Dorico* entra nel vocabolario cruscante solo a partire dalla terza edizione, ma dovrà aspettare addirittura la quinta e ultima (1882) per vedere riconosciuto un significato che non si limiti all'ambito architettonico ma che consideri pure quello musicale, sebbene come terza ed ultima accezione («Aggiunto di quel modo della musica greca, che era il più serio e più grave di tutti»). Similmente, il lemma *lidio* entrerà soltanto nel 1905, col primo significato, settoriale, di «Aggiunto di tuono, modo, armonia, e vale Di carattere acuto e concitato, quale usava appresso i Lidj»; da segnalare che uno dei citati per questa voce è l'ecclesiastico, compositore e noto didatta Giovanni Battista Martini,²⁰ frate minore francescano la cui formazione fu debitrice degli insegnamenti dei padri oratoriani di san Filippo Neri,²¹ una delle figure chiave della gioventù e dell'educazione religiosa e umana di Federico Borromeo (il quale tra l'altro gli dedicò l'appendice del *Philagios*).²² Tra le altre parole non di lunga tradizione letteraria di cui si serve l'arcivescovo ma assenti nella Crusca almeno fino all'impressione pubblicata dopo la sua morte si annoverano *museo* ed *colico*, quest'ultimo inserito solo nella quinta impressione e anche in questo caso grazie a una citazione della *Storia della musica* di padre Martini.

Sul piano fonomorfológico ci si limita a segnalare come, accanto alla perenne incertezza borromaica rispetto alle scempie e alle doppie a motivo della

15. Negli scritti borromaici qui studiati le due coppie di sostantivi sono entrambe presenti e senza che le singole forme si accompagnino a particolari finalità stilistiche.

16. La concordanza grammaticale sarà corretta già nell'edizione del 1623.

17. Per *armonia* cf. Luzzi 2002.

18. Da cui forse anche la scelta del sostantivo *discordia*, pur di diversa etimologia.

19. Senza contare che il sintagma *armonici concerti*, unitamente – come nel nostro caso – a richiami religiosi e naturali, compare in una lirica di Niccolò da Correggio di inizio XVI secolo.

20. Cf. Pompilio 1987, Pasquini 2004.

21. Cf. Cistellini 1989, Delcroix 1989, Bonadonna Russo-Del Re 2000, Cassiani 2009.

22. Cf. Cassiani 2015.

sua origine settentrionale,²³ si rinvergono anche opzioni non conformi al dettame cruscante: è questo il caso di *congiettura*,²⁴ che fa il suo ingresso nel vocabolario solo nell'edizione settecentesca ad un livello ancora paritario rispetto a *conghiettura* (presente sin dal 1612); un equilibrio che verrà ribaltato nella quinta impressione, dove prevale la forma con affricata postalveolare, mentre l'altra è presentata come ormai desueta.

Come si è già potuto intravedere, l'ancoraggio al testo biblico era tale per Federico Borromeo da ricondurre ad esso, eventualmente supportato dalla patristica e dai maggiori autori della classicità, anche una maggior pertinenza di carattere denominativo e semasiologico; senza naturalmente escludere le voci ad un tempo musicali e liturgiche:

Fra l'altre maniere poi dei canti, singolare fu quella degl'hinni, della quale nientedimeno è vero quello che è stato da altri notato, che per questa parola hinno nelle scritture sacre non si intende per appunto quello che noi intendiamo, imperoché nelle divine letture non vuole dir altro che generalmente qualunque lode di Dio. [...] si danno tre esempi neotestamentari, in latino] Et Isidoro chiama col nome d'hinno qualsivoglia sorte di versi che si canti in laudi di Dio. Ma non ostante questo, evvi poi un altro singolare significato pure di questa parola, la quale dimostra una spetiale maniera di componimento musicale. Et di questo viene attribuita singolar gloria al nostro gran Padre S. Ambrosio nella Chiesa occidentale, sì come afferma S. Agostino et specialmente nella Chiesa gallicana Hilario Pittarense, sì come afferma Isidoro Hispalense, introdusse il componimento et l'uso di bellissimi hinni. [...] Et della differenza degl'hinni dall'altre laudi di Dio disse S. Girolamo, che l'hinno cantava le laudi di Dio come la fortezza, la bontà, et il salmo canta et insegna a noi quello che far dobbiamo ovvero schifare. Et della differenza che vi è fra gl'hinni et i salmi et i cantici, vedasi ancora ciò che è scritto da Amalario. (151-152)

Molto più essenziale, e non particolarmente nobilitante, la definizione che del sostantivo in questione si dà nella Crusca: «Canzonetta, o come si dice volgarmente, lauda, nella quale si lodi qualche deità, o qualche Santo». Solo la quinta impressione concederà più attenzione e più dignità al lemma (contemplando ancora una volta gli scritti di padre Martini), facendo anche un fuggevole riferimento alla specificità campanilista di cui fa menzione il Borromeo a proposito dei meriti del santo patrono milanese. E proprio nella panoramica sulle differenze fra le tradizioni ecclesiastiche l'arcivescovo adopera un aggettivo che farà

23. Oltre agli esempi presenti nel passo e tralasciando ciò che potrebbe essere stato indotto dall'etimo latino, si possono citare *doppo* (151, 153, 156, 160, 167, 168 e 174), *materia* (157), *selvagia* (160), *solecito* (162), *rifferisce* (162), *Ragionamenti* (162), *eccelente* (163 e 164), *uffici* (160, ma qualche riga sopra con consonante intensa), *proffitto* (163), *dilletevole* (164), *orrechie* (164), *raucca* (164), *differendo* (164), *diferente* (168), *difusa* (168), *diferente* (169), *accoppiamento* (174), *si attenero* (175), *diciamo* (177).

24. E più avanti *congietturo* (155).

il suo ingresso nel vocabolario, ancora una volta, solo nell'edizione incompiuta, per giunta in un'accezione forse parzialmente diversa da quella borromaica: mentre infatti con *gallicano* ci si riferisce per lo più al movimento politico-religioso affermatosi tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'età moderna,²⁵ il riferimento esplicito che l'arcivescovo di Milano fa a sant'Ilario di Poitiers (vissuto nel quarto secolo e proclamato «dottore della Chiesa» verso la metà del diciannovesimo) e al suo impegno sul fronte della musica liturgica dell'ancora nascente cattolicesimo lascia credere che qui si tratti di un sinonimo ricercato di 'francese'; un'ipotesi che sembra trovare conferma nel fatto che nell'*Istoria del Concilio tridentino* di Paolo Sarpi, autore coevo al nostro, l'aggettivo compare diverse volte ed è difficilmente riconducibile alla sola sua accezione più settoriale.

Ma per meglio specificare le differenze tra le voci di cui intende precisare significati ed effettive realizzazioni contenutistico-musicali, il cardinale procede nella sua disamina lessicale, che ancora una volta fa sfoggio di erudizione poliglotta e che non rinuncia a sottolineare le ricchezze della sua opera più bella e duratura:²⁶

E perché di sopra citato abbiamo il luogo di S. Matteo, che dice *et hymno dicto exierunt*, si può dubitare se questa oratione fosse hinno propriamente ovvero altro componimento. Il testo arabico, il quale dice *Sababa*, significa *laudverunt*, et la medesima voce è nel testo siriano. Ma è ben vero che questa voce non così propriamente significa laude, che non possa ancora significare salmo. Anzi i salmi appresso agl'Arabi, vengono così detti dalle laudi, cioè, perché siano laudationi. Però è probabile cosa che il Salvatore dicesse alcun salmo per ringraziamento. E ciò conferma la generale usanza degl'Hebrei, e per quanto si crede antica, di dire alcun salmo dopo la cena. Anzi nella nostra Biblioteca Ambrosiana evvi insieme con molti altri quel libro hebreo inscrito *Sidurmibberachot* cioè l'ordine delle benedizioni secondo le varie feste; et in esso appare che dopo haver preso il cibo la mattina, ovvero la sera, recitavano il Salmo 44 *Eruclavit cor meum verbum bonum.* (152-153)

Che il vocabolario cruscante non si preoccupi di spaccare il capello in quattro per una voce del genere – per esemplificare la quale prevalgono le citazioni del Sommo Poeta – è abbastanza naturale e comprensibile; ma va rilevato che proprio questo lemma è uno dei non molti che subisce una parziale, ma significativa, rielaborazione di approfondimento nel passaggio alla seconda impressione: se infatti la prima si limitava, laconicamente e considerando il referente per lo più sotto il profilo storico-letterario, alla definizione «Componimento di David», l'edizione del 1623 recita «Canzone sacra, come i componimenti di David, o simili», chiamando quindi direttamente in causa anche l'eventuale rivestimento musicale. Ma resta una piccola incongruenza con ciò che la Crusca stessa definisce *canzone*, ovvero «da cantare, poesia lirica di più stanze, che servano il me-

25. Cf. Erba 1979, Tallon 2002.

26. Cf. Morazzoni 1932, Annoni *et alii* 1992, Jones 1997, Buzzi-Ferro 2005.

desimo ordine di rime, che la primiera», mentre non è detto che i salmi – anche per la concezione poetica e per la lingua in cui sono stati concepiti e composti – sottostiano ad un tale schematismo.

Il ragionamento dell'arcivescovo procede dunque domandandosi se sia corretto definire i salmi, o anche solo alcuni di essi, dei componimenti «drammatici», ricordando che «presso ai Greci il canto drammatico tanto è, come canto rappresentante, ovvero che è formato per rappresentare», come lo sono la tragedia, la commedia e le recite favolistiche, tutte intessute sulla componente dialogica tra personaggi diversi dall'autore; una caratteristica che non è dunque propria dei testi del Salterio. Al riguardo va sottolineato come né l'aggettivo né – più significativamente – il sostantivo corradicale siano presenti nel vocabolario cruscante, facendo li il loro ingresso solo nella terza edizione del 1691: in effetti le prime attestazioni letterarie di rilievo si hanno a partire dal Tasso, che com'è noto venne inizialmente escluso dal canone degli accademici.

In altri casi la voce è magari contemplata nel dizionario, ma in accezioni meno precise o meno pertinenti rispetto all'uso che ne fa l'arcivescovo, specialmente nel momento in cui si sconfini nell'ambito settoriale. È questo il caso del sostantivo *accento*, per sua stessa origine etimologica connesso all'arte del canto, ma proprio anche della prosodia e della grafia, e ancora oggi impiegato ad esempio a proposito della musica lirica ma senza che ne siano sempre ben chiari e condivisi i contorni semantici. Ancora una volta, per ovviare al problema di una comprensione non immediata e, soprattutto, per suffragare le proprie argomentazioni, Borromeo si serve di *auctoritates* erudite e di un'esemplificazione che chiarisca meglio il significato della parola; così, mentre nella Crusca si legge semplicemente «Quella posa, che si fa nel pronunziar la parola, più in su una sillaba, che in su l'altre: e dicesi ancora a quella picciola linea, che dinota tal posa», il cardinale precisa:

questa rappresentazione della quale qui parliamo, non solamente essa facevasi coi gesti, ma con gl'accenti ancora, che è tanto, come a dire, cantando più presto e più tardi, più forte, più pianamente con dolcezza, con rigore, et le parole di Filone sono queste: *Extant enim huius generis carmina prisca versu trimetro, et hymni, cum suis accentibus inter sacra canendi ante altaria, vel astantibus, vel a choroas ducentibus moderatas varijs flexibus atque reflexibus*. Et che queste flessioni e riflessioni fossero movimenti dei corpi dei cantanti, apparisce manifesto assai più nel Testo Greco che nelle parole da noi qui apportate e convertite nell'idioma latino. E mi è hora piaciuto intorno a ciò di poter additare alcun vestigio e mostrare alcun'ombra di questi accenti dei cantanti²⁷ con un'antica scrittura [...] Notkero scrivendo ad un suo amico chiamato Lamberto del

27. Rilevante quest'uso sostantivato del participio, che verrà accolto solo nell'ultima edizione cruscante, mentre le precedenti prediligono *cantatore* o *cantore*, entrambi presenti anche negli scritti qui considerati.

modo con cui dovea cantare alcune sacre cantilene²⁸ insegna a esso alcuni accenti et alcune maniere di canto, le quali non si ritrovano hora nel nostro canto ecclesiastico, come a dire: il ferire con la voce con certo fragore e fendendo: il sibillare, il notare et il nositare,²⁹ et alcune altre cose simili, le quali sicuramente dimostrano che gl'antichi haveano diversi accenti dai nostri, i quali hora nel canto ecclesiastico non sono descritti. (154)

Un concetto, quindi, non del tutto definibile (e forse non del tutto chiaro), perché dato dall'unione di esecuzione vocale, gestualità e componente emotiva. Un discorso simile vale per un altro sostantivo che avrà larga fortuna nel dibattito musicale fino almeno al Settecento, e soprattutto a proposito del melodramma, ma che già era stato in qualche modo formalizzato con la «teoria degli affetti» del sedicesimo secolo,³⁰ dunque proprio nel periodo di cui ci si sta qui occupando. Se quindi per *affetto* la Crusca intendeva, in senso emotivo e psichico, basandosi sempre sugli esempi danteschi, «passion d'animo, nata dal disiderio del bene, e dall'odio del male. [...] Per disiderio semplicemente», Borromeo – attento anche ai risvolti pragmatici della comunicazione canora – si mostra più aggiornato e circostanziato rispetto alle discussioni del suo tempo, che però lasciavano un margine di polisemia al sostantivo:

il qual anco si può intender in due modi et è che la compositione del canto sia conforme all'affetto delle parole, voglio dire che se le parole sono malanconiche, anco la compositione sia grave, et se le parole son allegre, anco il concerto sia tale, ma questo affetto sia tutto esteriore et non quello di che io intendo trattare et nel quale consiste la perfettione della musica, il qual non nasce dalla compositione del canto né dal altrui artificio, ma dal modo del cantare et dal affetto di colui che canta, et di questo gl'Antichi hanno fatto tanta stima che ne dicono cose grandissime affermando come il cantar d'alcuni moveva a pianto, il modo di cantar d'altri incitava al riso overo all'ira, o al sdegno et altri adirati subito che udivano un canto souave [*sic*] si aquietavano et questo nasceva dal modo del cantare et dall'affetto di colui che cantava. (163)

28. A quest'altezza cronologica, come conferma proprio la Crusca, il sostantivo non prevedeva alcuna sfumatura semantica negativa, significando semplicemente, sul modello dantesco, «canzone che si canta»; solo la quinta impressione riporta l'accezione oggi più comune.

29. Assai rilevante l'occorrenza di questo verbo, un *bapax* pressoché assoluto, considerato che esso non è attestato in nessuno dei principali e più ricchi strumenti lessicografici dell'italiano tanto antichi (Crusca *in primis*) quanto moderni, né nei più ampi *corpora* di testi della letteratura italiana (*Biblioteca Italiana Zanichelli*, *Biblioteca Italiana on line* etc.); non lemmatizzato nei dizionari di latino classico, è stato rinvenuto solamente nel *Glossarium mediae et infimae latinitatis* di du Cange (purtroppo non è ancora disponibile questa sezione alfabetica nel *Thesaurus Linguae Latinae*), nella forma *noscitare* e con la seguente definizione: «Notkerus [l'autore a cui appunto si sta riferendo Borromeo] de Notis Musicis: *N. Notare, hoc est, Noscitare, notoficats*. Si tratta quindi di un latinismo tardo, leggermente modificato (o involontariamente storpiato?) nella sua veste fonetica, assunto dall'arcivescovo attraverso le sue letture rare ed erudite.

30. Cf. Cafiero-Caraci Vela-Romagnoli 1993.

La mancanza di riferimenti chiari e univoci nella definizione di parole ed espressioni diviene ancora più problematica quando al significato letterale va aggiunto quello spirituale, figurato e morale, talvolta spiegabile per Borromeo solo facendo ricorso ad una pluralità di testi, di idiomi, di altri significati e di simboli:

Aggiungasi a questo luogo di Pachomio ciò che è scritto in Climaco: *Observemus diligentius, et invenemus cum insonuit signum spiritualis tubae, visibiliter quidem congregare fratres, invisibiliter vero convenire inimicos*. Et questa dicevasi tromba spirituale per il fine per cui sonavasi, sì come disse S. Paolo: *spiritualis homo* et più a basso nel *Grado* decimo nono si legge: *Dei amator Monachus mox ut sonus tubae increpauerit ad orationem vocans laetus et hilaris dicit: euge, euge: negligens vero: vae mihi, vae mihi*. Et sarebbe un parlare molto improprio il dire, che *increpauerint campanae*. Et il testo greco legge *μοναχός φιλόθεος σάλπιγγος προσευχῆς σημαίνουσης, λέγει, εὖγε, εὖγε*. Et in queste parole viene dimostrato l'effetto et insieme la cagione dell'uso di queste spirituali trombe presso ai solitari, imperoché le menti loro venivano eccitate et destate maravigliosamente da quella rauca voce del corno horrido e silvestre. Anzi pare che queste parole di Climaco siano da lui proferite alludendo a quelle di Iob che così dicono, parlando del cavallo, et degl'effetti della tromba *Ubi audierit buccinam, dicit, vah. Procul odoratur bellum, exhortationem ducum, et ululatum exercitus*. Et un altro significato habbiamo ancora di questa tromba, poiché il sonno è l'immagine della morte, et la generale resurrettione si farà con le trombe, et il destarsi per lodare Iddio è come il tornare da morte a vita. Et che l'uso del corno, del quale parlato habbiamo di sopra fosse adoprato nelle cose sacre specialmente noi habbiamo la hebraica traditione che lo conferma, imperoché gli Hebrei chiamarono l'anno del Giubileo *Iobel* **יוֹבֵל** e così tradotto poiché intimavasi e divulgavasi suonando un corno di ariete, il qual chiamasi **יוֹבֵל** (*Iobal*). E però Rabi Aben Ezra sopra il Levitico cap. 25 n. 15 sopra le parole *Quia Iubilaeus est*, dice così: gl'antichi Rabini vogliono che il Giubileo si chiamasse con la voce significante Ariete, poiché in quell'anno suonavansi i corni arietini. Et in Iosué cap. 6.5. nelle parole: *Cum insonuerit vox tubae*, l'hebreo testo legge: *Cum insonuerit cornu Iobel, idest, buccina et cornu arietino*. (160-161)

Più coerente con la grafia etimologica da cui sta prendendo le mosse, Borromeo opta per la forma scempia del sostantivo *giubileo*, che invece verrà accolta nella Crusca solo con la quinta impressione e quale possibile alternativa alla preferita *giubbileo* (già dantesca). Ma anche sotto il profilo semantico quasi tutte le edizioni del vocabolario cruscante si rivelano difforni rispetto all'uso borromaico, proponendo il significato assai più limitativo e circoscritto di «Piena rimessione di tutti i peccati, concessa dal sommo Pontefice ogni venticinque anni»; e la cosa è ancor più strana considerato che dal testo del primo citato (san Gregorio) si evince chiaramente un'accezione più ampia: «il quinquagesimo anno, per comandamento di Dio, fu chiamato Giubbileo: nel quale anno tutto 'l popolo si riposava da ogni operazione». Merita un commento anche l'aggettivo *arietino*,

latinismo assente dalla Crusca³¹ e rarissimo nella nostra storia letteraria: una delle poche attestazioni si trova per altro in un trattato filosofico-religioso di Giordano Bruno, coevo dunque a Federico Borromeo.

E proprio il riferimento ai *corni* incontrati nell'ultimo passo citato consente di concludere questa veloce panoramica concentrandoci su alcune singole voci o semplici sintagmi di ambito musicale rinvenuti nella prosa dell'arcivescovo di Milano,³² per confrontarli sempre con quanto contenuto nel vocabolario cruscante: si tratta sia di oggetti sia di azioni o concetti astratti, alcuni di carattere più settoriale e altri più comuni. Si può partire dunque dagli *istrumenti/istromenti*³³ o da parti di essi, ovvero *campana*,³⁴ *citra*,³⁵ *corda*,³⁶ *corno*,³⁷ *fagotto*,³⁸ *fistula*,³⁹ *lira*,⁴⁰ *liuto*,⁴¹ *organo*,⁴² *tastatura*,⁴³ *timpano*,⁴⁴ *tromba*⁴⁵ e *viola*.⁴⁶ Per quanto riguarda i generi

31. Comparirà solo nella quinta impressione, ma esclusivamente nell'accezione settoriale botanica.

32. Dato che in diversi casi se ne ha più di un'occorrenza, si evita qui di riportare tutti i numeri di pagina da cui le voci sono tratte; si procede inoltre a ricondurre sostantivi e aggettivi al (maschile) singolare, e i verbi all'infinito.

33. La doppia opzione vocalica è contemplata anche dalla Crusca, che però, al contrario degli scritti borromaici qui analizzati dove si ha sempre la forma etimologica, lemmatizza il sostantivo senza la vocale iniziale; questa la definizione, come seconda accezione: «Per liuto, gravecembalo, trombone, e altri strumenti musicali».

34. «strumento di metallo, fatto a guisa di vaso, ilquale [sic], con un battaglio di ferro, sospesovi entro, si suona a diversi effetti etc.».

35. Nella forma *Cetera*: «strumento musicale di corde di fil d'ottone, e d'acciaio: di corpo, come la lira, suonasi con penna».

36. Quarta accezione: «Per uso di sonare, [fila] fatte di minugia, o di metallo».

37. Sorprendentemente, l'accezione musicale non viene segnalata e distinta da quella zoologica, pur venendo forniti esempi illustri in cui si fa riferimento allo strumento in quanto tale; tanto che, all'interno dello stesso lemma, viene proposto anche *Cornetta* «strumento musicale di fiato».

38. Assente nelle prime due edizioni del vocabolario cruscante, comparirà solo nella terza (l'accezione musicale è la seconda) e senza esempi d'autore; cf. Cresti (in stampa).

39. Latinismo non lemmatizzato (nemmeno nella forma vocalica moderna), ma indicato solo come corrispettivo latino di semplici strumenti a fiato quali il flauto, la zampogna e la cornamusa.

40. «Strumento di corde notissimo», lemmatizzato a sé dopo l'omografo indicante la moneta.

41. «Strumento musicale di corde».

42. Estremamente laconica la definizione iniziale («Strumento») che però non ha, in base agli esempi forniti, accezione prettamente musicale, ma che passa senza soluzione di continuità tipografica ed esplicativa a «Per istrumento musicale noto».

43. Farà il suo ingresso nella Crusca solo nella quarta edizione, ma prima o all'epoca di Federico Borromeo se ne trovano attestazioni in Vasari e in Marino (interessante nel nostro contesto anche il luogo, una delle *Dicerie sacre* in cui si propone la seguente metafora: «Viene il Diavolo con uno stromento pomposo, e questo è la vanità del mondo, la cui tastatura è la superbia, i cui piroli son le ricchezze, le cui corde son le lascivie, i cui fregi sono i dilette sensuali»).

44. Sorprendente l'assenza nelle prime tre edizioni del vocabolario, malgrado le occorrenze in autori quali Boiardo, Ariosto, Aretino, Ramusio, Tasso, Bruno, Garzoni e Marino.

45. «Strumento di fiato, proprio della milizia, fatto d'ottone».

e le forme musicali o affini si hanno invece *antifona*,⁴⁷ *canto armonico*,⁴⁸ *canto cromatico*,⁴⁹ *canto figurato*,⁵⁰ *canto pitagorico*,⁵¹ *genere enacomico*/*diacomatico*/*encomatico*,⁵² *melo-peia*,⁵³ *mottetto*⁵⁴ e *musica cromatica*.⁵⁵ Non molte le parole riferite più strettamente all'esecuzione: *inflessione*,⁵⁶ *intonare*,⁵⁷ *salmeggiare*⁵⁸ e *salmeggiatore*.⁵⁹ Si segnalano infine alcune voci più tecniche (si tratta talvolta di tecnicismi collaterali) e legate

46. Poco coerentemente, le prime due impressioni la lemmatizzano come *Viola* («strumento musical di corde, simile alla lira»), ma alla voce *Archetto* riportano «è anche quello strumento, col quale si suona la viola».

47. «Quel versetto, che si recita, o canta avanti, che si cominci il salmo». Più dettagliato ed etimologico Borromeo: «quelle parole sentite furono chiamate antifona, et l'altre simiglianti a esse, poiché venivano cantate da due chori, il che tanto vuol dire come contracanto [voce assente in Crusca]. I quali due chori significavano i due Serafini di Esaia, ovvero i due testamenti che vicendevolmente si rispondono et si accordano insieme» (149).

48. Cf. *supra*.

49. Aggettivo accolto solo a partire dalla terza Crusca («Aggiunto di canto: val Canto figurato», per il quale si veda la nota successiva), senza ulteriori spiegazioni o esempi. Tra le corrispondenze di epoca borromaica meritano di essere ricordate almeno quelle del Tasso, del Marino (ancora, significativamente, nelle *Dicerie sacre*) e di Tommaso Garzoni (che nel discorso *De' musici, così cantori come suonatori, e in particolare de' pifferi* contenuto nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* sintetizza: «i tre generi con che ogni canto si tesse, cioè lo diatonico, il cromatico e l'enarmonico»).

50. «Che rappresenta sotto figura. [...] Canto figurato, diciamo la musica cromatica», ovvero, come precisa Bizzarini 2012, 174, n. 133, quella polifonica.

51. Assente nella Crusca (anche nell'opzione con geminata), ma a cui Borromeo dedica un intero capitoletto (155-157).

52. Non stupisce l'assenza nel vocabolario di questi «neologismi tecnici non attestati nella trattatistica musicale» (Bizzarini 2012, 173) e relativi alla divisione tonale; lo stesso arcivescovo impiega questi aggettivi riportando quanto sostenuto da un costruttore di strumenti musicali ma senza averne conoscenza diretta: «Il Parisone havea trovato il minimo sensibile della musica, e dice d'haver diviso il tuono in nuove parti, oltre alle quali non si sente, e con questa divisione si fa un nuovo genere di musica chiamata da lui enacomico, *forte melius*, diacomatico vel encomatico, col quale promette mirabilia, perché si fa padrone di tutte le voci sensibili, e moverà gl'animi etc.» (173).

53. Grecismo pressoché assente nella lingua letteraria (non solo antecedente al Borromeo) e accolto solamente nell'ultima impressione della Crusca.

54. Una delle poche aggiunte tra la prima e la seconda Crusca, la quale così recita, come accezione finale: «E Mottetto dicono i Musici a una breve composizione in musica di parole spirituali latine»; ve ne sono attestazioni ancora nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Garzoni (sotto il solito capitolo *De' musici* etc.) e nelle *Dicerie sacre* di Marino.

55. Interessante, ancorché figlia del suo tempo e della sua mentalità, l'ipotesi “musicoteologica” federiciana: «par cosa verisimile che la musica celeste sia la medesima di specie con la nostra, ma di gran lunga più perfetta, et un piccolo esempio ancora ne habbiamo in quella maniera di musica chiamata cromatica nella quale si sono trovate molte consonanze che non erano in uso, et che innanzi non erano state sentite» (169).

56. Entrerà solo nella quinta Crusca: «Vale altresì Cambiamento che fa la voce passando d'uno in altro tuono, Passaggio della voce da un suono musicale all'altro».

57. «Termine musicale, e vale, dar principio al canto, intonando più alto, o più basso» (ma Borromeo ne fa un uso semantico un po' più ampio).

58. «Leggere, o cantar salmi».

59. Lemmatizzato dalla Crusca solo a partire dal 1691 e in effetti parola rarissima nella storia letteraria.

alla teoria musicale e compositiva, quali *divisione*,⁶⁰ *melodia*,⁶¹ *metro*,⁶² *modulatione*,⁶³ *passaggio*,⁶⁴ *proportione*,⁶⁵ *ritmo*⁶⁶ e *unis(s)ono* (agg.).⁶⁷

Tirando le somme di un'indagine così circoscritta e mirata è difficile non ammettere che questi scritti musicali del “secondo” Borromeo siano – anche a prescindere dal loro stadio prevalente di abbozzi e di appunti – una delle sue numerose opere di erudizione sovente fine a se stessa e di non piacevole lettura, frutto anche di una prosa spesso pedantemente sostenuta e poco scorrevole comune ad altri scrittori coevi, specie se non toscano-fiorentini.⁶⁸ Ma è indubbio che documenti come questi rappresentano una fonte lessicale preziosa per far emergere «consonanze», «discordanze» e reciproci influssi tra la lingua italiana formalizzata da un'ancora giovane norma e i suoi usi in scritti letterari minori, o tecnico-scientifici e settoriali, o paraletterari, aprendo il campo ad approfondimenti interdisciplinari promettenti.⁶⁹ Né, forse, sarebbe stato lecito pretendere molto di più e molto di diverso da un arcivescovo di Milano, interessato soprattutto a porre le proprie conoscenze e i propri studi a servizio del suo ministero

60. Che non entrerà mai nella Crusca in accezione musicale, come del resto è stato ed è per la maggior parte dei vocabolari più e meno recenti, con qualche eccezione per quelli di carattere settoriale.

61. «Concento, armonia, soavità di canto, o di suono».

62. Più dettagliatamente rispetto alla prima edizione del vocabolario, la seconda impressione cruscante riporta: «Misura. [...] Talora in vece di verso di sillabe. [...] Dan. Parad. 28. E vede, che s'accorda Con esso, come nota, con suo metro. But. lo metro. Cioè, come s'accorda la nota del canto con la sua parola che la segna, o con la sua misura. Lo metro è lo segno, e la nota è la cosa segnata»; ma si dovranno attendere la quarta e, soprattutto, la quinta edizione per trovare il significato ritmico-musicale non obbligatoriamente legato all'elemento linguistico-poetico.

63. «Misura armonica», relativa sia per Borromeo sia per la Crusca al canto vocale.

64. Vede il suo ingresso in Crusca, in accezione settoriale, solo a partire dall'edizione settecentesca: «termine di musica, si dice Il passare col canto sopra una sola sillaba più note»; ancora una volta merita di essere sottolineata una consonanza con le *Dicerie sacre* del Marino allorché l'autore scrive: «ecco chi ripara all'angelico ed umano disconcerto, riempiendo i luoghi abbandonati dagli Angioli e cancellando col sangue delle proprie vene le colpe degli uomini. Così rimette la musica, e cantando forma passaggi e contrapunti di fare stupir la terra e 'l Cielo».

65. Nessuna edizione cruscante riporta questo significato, riferito a particolari rapporti delle strutture ritmiche.

66. Assente fino alla terza Crusca, quest'ultima ne contempla solo l'aspetto poetico-prosodico: «Consonanza del verso», sicuramente il più diffuso a quest'altezza cronologica; nella quarta si legge invece, come primo significato, «ovvero numero è la proporzione del tempo d'un movimento al tempo d'un altro movimento». Ma l'accezione musicale del sostantivo – comunque raro negli scritti letterari – è riscontrabile già in Lorenzo de' Medici.

67. Fa il suo ingresso nella terza edizione del vocabolario, ma solo all'interno delle definizioni di altre voci e non come lemma autonomo; per questo si dovrà attendere l'impressione successiva. Si trattava in effetti, all'epoca federiciana, di un neologismo, di cui si hanno le prime attestazioni (proprio come per il testo borromaico in accostamento col sostantivo «voci») negli scritti di Tommaso Garzoni, Antonio Fileremo Fregoso e Annibale Romei.

68. In parte diverso è invece lo stile di Borromeo per quanto concerne le prediche e altri scritti di natura religiosa e più divulgativa: oltre a quanto già citato, cf. anche Martini 1975.

69. Che potrebbero aggiungersi a precedenti fondamentali quali Nicolodi-Trovato-Muraro 1994, Nicolodi-Trovato 1996 e 2007.

pastorale, in una perenne ricerca di ciò che mette in comunicazione il mondo umano della quotidianità con la dimensione spirituale e metafisica del «Maestro» di ogni armonia:

L'animo humano, che dalla natura fu providamente disposto al conoscimento delle cose alte e divine, dovrebbe pur valersi dell'esempio e della simiglianza della musicale harmonia etiamdio per un'altra sua utilità e non punto minore. Tale è la natura della musica, la qual riceviamo per le orecchie corporali, ed è di tanta virtù che si potrebbe giustamente chiamare come un piccolo ritratto overo come una certa idea ed un certo simulacro di tutto l'universo; nel qual ritratto e simulacro attentamente riguardando noi, potremo condurci all'altezza delle somme filosofiche e divine contemplationi. (180)

Riferimenti bibliografici

Agosti 1994 = B. Agosti (a c. di), *Federico Borromeo. Della pittura sacra. Libri due*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994.

Annoni *et alii* 1992 = A. Annoni *et alii*, *Storia dell'Ambrosiana*, vol. I *Il Seicento*, Milano, Cariplo, 1992.

Barera 1931 = A. Barera, *L'opera scientifico-letteraria del cardinale Federico Borromeo*, Milano, Vita e Pensiero, 1931.

Bizzarini 2012 = M. Bizzarini, *Federico Borromeo e la musica. Scritti e carteggi*, Roma, Bulzoni, 2012.

Bonadonna Russo-Del Re 2000 = M. T. Bonadonna Russo-N. Del Re (a c. di), *San Filippo Neri nella realtà romana del 16° secolo*. Atti del convegno di studio in occasione del 4° centenario della morte di san Filippo Neri (1565-1995) Roma 11-13 maggio 1995, Roma, Società alla Biblioteca Vallicelliana, 2000.

Bongrani-Morgana 1992 = P. Bongrani-S. Morgana, *La Lombardia*, in F. Bruni (a c. di), *L'italiano nelle regioni*, vol. I *Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, Utet, 1992, 105-114.

Bongrani-Morgana 1994 = P. Bongrani-S. Morgana, *Una predica di Federico Borromeo (1619)*, in F. Bruni (a c. di), *L'italiano nelle regioni*, vol. II *Testi e documenti*, Torino, Utet, 1994, 140-142.

Burgio-Cerriotti 2002 = S. Burgio-L. Cerriotti (a c. di), *Federico Borromeo uomo di cultura e di spiritualità*. Atti delle giornate di studio 23-24 novembre 2001 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 16), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2002.

Buroni 2013 = E. Buroni, *L'«abc(de)» della musica nel "Vocabolario della Crusca"*. Osservazioni diacroniche e comparative, in L. Tomasin (a c. di), *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*. Atti del X convegno ASLI Padova-Venezia 29 novembre-1 dicembre 2012, Firenze, Cesati, 437-447.

Buroni 2016 = E. Buroni, «Ragionamenti» intorno alla «festa delle lingue» nella Milano seicentesca. *Appunti sul pensiero e sulla lingua di Federico Borromeo*, «Italiano LinguaDue» 2 (2016), 181-191.

Buzzi-Continisi 2000 = F. Buzzi-C. Continisi (a c. di), *Cultura politica e società a Milano tra Cinque e Seicento*. Atti delle giornate di studio 19-20 novembre 1999 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 14), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2000.

Buzzi-Ferro 2005 = F. Buzzi-R. Ferro (a c. di), *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*. Atti delle giornate di studio 25-27 novembre 2004 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 19), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2005.

Buzzi-Frosio 2006 = F. Buzzi-M. L. Frosio (a c. di), *Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento*. Atti delle giornate di studio 25-26 novembre 2005

(«Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 20), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2006.

Cafiero-Caraci Vela-Romagnoli 1993 = M. Cafiero-R. Caraci Vela-A. Romagnoli (a c. di), *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli, Esi, 1993.

Cascetta-Zardin 1999 = A. Cascetta-D. Zardin (a c. di), *Cultura e religione nella Milano del Seicento. Le metamorfosi della tradizione borromaica nel secolo barocco* («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 13), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1999.

Cassiani 2009 = G. Cassiani, *Il Socrate cristiano. Saggio su Filippo Neri (1515-1595)*, Pisa, Il campano, 2009.

Cassiani 2015 = G. Cassiani, *Il ritratto di Filippo Neri nel "Philagios" di Federico Borromeo*, «Linea-Tempo. Itinerari della ricerca di storia, letteratura, filosofia e arte» 8 (2015) (da «www.academia.edu»).

Castiglioni 1931 = C. Castiglioni, *Il cardinale Federico Borromeo*, Torino, Società editrice internazionale, 1931.

Cistellini 1989 = A. Cistellini, *San Filippo Neri: l'oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia, Morcelliana, 1989, 3 voll.

Colzani-Luppi-Padoan 1987 = A. Colzani-A. Luppi-M. Padoan (a c. di), *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*. Atti del convegno internazionale di studi, Como 31 maggio-2 giugno 1985, Como, Amis, 1987.

Colzani-Luppi-Padoan 1989 = A. Colzani-A. Luppi-M. Padoan (a c. di), *Tradizione e stile*. Atti del 2° convegno internazionale di studi sul tema: *la musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600*, Como 3-5 settembre 1987, Como, Amis, 1989.

Colzani-Luppi-Padoan 2002-2008 = A. Colzani-A. Luppi-M. Padoan (a c. di), *Barocco padano*. Atti dei convegni internazionali sulla musica italiana nei secoli 17°-18°, Como, Amis, 2002-2008, 5 voll.

Cresti (in stampa) = S. Cresti, *Parole e musica: sul nome del fagotto*, in M. Biffi-F. Cialdini-R. Setti (a c. di), «*Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro*». *Scritti per Nicoletta Maraschio*, Firenze, Accademia della Crusca.

Delcroix 1989 = R. Delcroix, *Filippo Neri il santo dell'allegria etc.*, Roma, Newton Compton, 1989.

Doglio-Delcorno 2009 = M. L. Doglio-C. Delcorno (a c. di), *La Predicazione nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 2009.

Doglio-Delcorno 2011 = M. L. Doglio-C. Delcorno (a c. di), *Predicare nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 2011.

Doglio-Delcorno 2013 = M. L. Doglio-C. Delcorno (a c. di), *Prediche e predicatori nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 2013.

Erba 1979 = A. Erba, *La Chiesa sabauda tra Cinque e Seicento. Ortodossia tridentina, gallicanesimo savoiaro e assolutismo ducale: 1580-1630*, Roma, Herder, 1979.

Ferro 2007 = R. Ferro, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2007.

Fumaroli 2002 = M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza. Retorica e "res literaria" dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002.

Giombi 1999 = S. Giombi, *Retorica sacra in età tridentina. Un capitolo per la storia dei dibattiti sull'imitazione e il ciceronianismo nel Cinquecento religioso italiano*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa» XXXV (1999), 279-308.

Giuliani 2007 = M. Giuliani, *Il vescovo filosofo. Federico Borromeo e "I sacri ragionamenti"*, Firenze, Olschki, 2007.

Jones 1997 = P. M. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.

Kendrick 2002 = R. L. Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Kendrick 2006 = R. L. Kendrick, *Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra*, in Buzzi-Frosio 2006, 339-350.

Librandi 2012 = R. Librandi, *La letteratura religiosa*, Bologna, il Mulino, 2012.

Luzzi 2002 = C. Luzzi, «*Armonia*» e sinonimi nella trattatistica musicale del XVI secolo, «Musica e storia» X/1 (2002), 189-224.

Marazzini 1993 = C. Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993.

Martini 1975 = A. Martini, *"I tre libri delle Laude Divine" di Federico Borromeo. Ricerca storico-stilistica*, Padova, Antenore, 1975.

Morazzoni 1932 = G. Morazzoni, *L'Ambrosiana nel terzo centenario di Federico Borromeo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1932.

Morgana 1991 = S. Morgana (a c. di), *Federico Borromeo. Osservazioni sopra le novelle, Avvertimenti per la lingua toscana*, Milano, Edizioni Paoline, 1991.

Morgana 2011 = S. Morgana, *Federico Borromeo e la lingua italiana*, in Ead., *Mosaico italiano. Studi di storia linguistica*, Firenze, Cesati, 2011, 173-200.

Morgana 2012 = S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.

Morgana 2016 = S. Morgana, «*Vestire i concetti con vesti fatte apposta per loro*». *Nell'officina di Federico Borromeo*, in Ead., *Il gusto della nostra lingua. Pagine di storia dell'italiano*, Firenze, Cesati, 2016, 11-26.

Mozzarelli 2004 = C. Mozzarelli (a c. di), *Federico Borromeo principe e mecenate*. Atti delle giornate di studio 21-22 novembre 2003 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 18), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2004.

Nicolodi-Trovato 1996 = F. Nicolodi-P. Trovato (a c. di), *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, Firenze, Cadmo, 1996.

Nicolodi-Trovato 2007 = F. Nicolodi-P. Trovato (a c. di), *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, Firenze, Cesati, 2007.

Nicolodi-Trovato-Muraro 1994-2000 = F. Nicolodi-P. Trovato-M. T. Muraro (a c. di), *Le parole della musica*, Firenze, Olschki, 1994-2000, 3 voll.

Pasquini 2004 = E. Pasquini, *L'esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004.

Pompilio 1987 = A. Pompilio (a c. di), *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, Firenze, Olschki, 1987.

Prodi 1971 = P. Prodi, *Borromeo, Federico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, 33-42 (ora sul portale www.treccani.it).

Repishti-Rovetta 2008 = F. Repishti-A. Rovetta (a c. di), *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana (1595-1609)*. Atti delle giornate di studio 23-24 novembre 2007 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 22), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2008.

Rivola 1656 = F. Rivola, *Vita di Federico Borromeo*, Milano, Dionisio Gariboldi, 1656.

Rossi 1994 = F. Rossi, *La polisemia nel lessico della trattatistica musicale italiana cinquecentesca*, «Studi di lessicografia italiana» XII (1994), 73-121.

Rossi 1996 = F. Rossi, *La musica nella Crusca. Leopoldo de' Medici, Giovan Battista Doni e un glossario manoscritto di termini musicali del XVII secolo*, «Studi di lessicografia italiana» XIII (1996), 123-182.

Tallon 2002 = A. Tallon, *Conscience nationale et sentiment religieux en France au 16^e siècle. Essai sur la vision gallicane du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Zardin 2003 = D. Zardin (a c. di), *Federico Borromeo vescovo*. Atti delle giornate di studio 22-23 novembre 2002 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 17), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2003.

Zardin-Frosio 2007 = D. Zardin-M. L. Frosio (a c. di), *Milano borromaica atelier culturale della Controriforma*. Atti delle giornate di studio 24-25 novembre 2006 («Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 21), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2007.