

Piero G. Arcangeli  
Roberto Leydi  
Renato Morelli  
Pietro Sassu

# Canti liturgici di tradizione orale

---

nota

cd book

Canti liturgici di tradizione orale  
(Prima edizione 1987)  
in ricordo di Leo Levi

a cura di  
Piero G. Arcangeli, Roberto Leydi, Renato Morelli, Pietro Sassu  
con la collaborazione di Carlo Oltolina

Il progetto di ricerca sulla musica liturgica di tradizione orale per l'Anno Europeo della Musica (presentato alla Conferenza di lancio, Venezia 1985 e inserito nel programma ufficiale italiano) è stato proposto ed elaborato dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e dal Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma. Ad esso hanno aderito la Società Italiana di Musicologia, la Società Italiana di Etnomusicologia e l'Associazione Internazionale di Canto Gregoriano.

NOTA – Valter Colle / Udine  
nota geos 3CD book 571

nota music p.o.box 187  
33100 Udine  
tel. 0432 582001 - fax 0432 1790652

info@nota.it  
www.nota.it

grafica e impaginazione  
Giuliano Michelini - luckydesignassociates

stampa  
Primeoffset - Udine

ISBN 9788861630802



**Canti liturgici di tradizione orale**  
(edizione 2011)

a cura di

Piero G. Arcangeli, Roberto Leydi, Renato Morelli, Pietro Sassu  
con la collaborazione di Carlo Oltolina

Ricerche e contributi di

Piero G. Arcangeli

Mauro Balma

Giacomo Baroffio

Pietro Bianchi

Lino Colliard

Marcello Conati

Giuliana Fugazzotto

Paola Ghidoli

Emanuela Lagnier

Leo Levi

Roberto Leydi

Ignazio Macchiarella

Renato Morelli

Edward Neill

Odon-Ovald Obert

Carlo Oltolina

Luciano Osbat

Pietro Sassu

Italo Sordi

Roberto Starec

# Indice

## Introduzione

1. **Un'opera necessaria** ..... 7
2. **Il patrimonio culturale: eredità del passato – missione per il futuro**  
di Giacomo Baroffio ..... 9

## Canti liturgici di tradizione orale

3. **Premessa** ..... 15
4. **In itinere... qualche riflessione**  
di Piero G. Arcangeli e Pietro Sassu..... 19
5. **Le ricerche, gli studi**  
di Roberto Leydi (con una nota di Giacomo Baroffio) ..... 25
6. **Antologia** ..... 42

## Appendice

8. **Trascrizioni** ..... 137
9. **Indice CD**..... 152



# Un'opera necessaria

Sono passati oltre vent'anni da quando è stato pubblicato per la prima volta questo volume (allora in un cofanetto con 4 long playing). In questo periodo l'interesse sulla musica liturgico popolare è cresciuto e si è diversificato, numerose le pubblicazioni, i compact disc, le manifestazioni in genere che si sono interessate di questo repertorio. Nonostante tutto ciò ancor oggi non è stata prodotta alcuna opera capace di affrontare in maniera sistematica con un complessivo sguardo di insieme il variegato patrimonio delle tradizioni del canto liturgico popolare sul territorio italiano, come è stata capace di fare questa intorno alla metà degli anni Ottanta.

Al quel tempo, scarso, occasionale e superficiale era l'interesse verso questo repertorio, tanto che la pubblicazione andò a riempire un vuoto nell'ambito della ricerca demologica e musicologica.

Lungi dal voler rappresentare un "corpus" completo del patrimonio liturgico musicale di matrice popolare italiano (già al tempo i curatori ne individuavano gli inevitabili limiti) è nonostante tutto una ricognizione vasta e completa che è servita quale opera di riferimento per tutto quanto è stato fatto successivamente in quest'ambito.

Questa riedizione, rinnovata nella veste grafica, con la digitalizzazione e una nuova rimasterizzazione dei materiali musicali, va a compensare anni di indisponibilità, nella logica del pieno rispetto della sua originaria scrittura.

Testi, note, riferimenti discografici e bibliografici sono fermi al 1987 (anno di prima pubblicazione) lasciando a un altro momento la scrittura degli auspicabili aggiornamenti.

È così nostra intenzione rendere di nuovo disponibile uno strumento che riteniamo storicamente imprescindibile in quanto, proprio quale strumento, offre ancor oggi, nell'immutato valore delle prove documentali rappresentate dai testi e dalle registrazioni qui contenute, la cifra di paragone per qualsiasi studio, analisi, comparazione o approfondimento si voglia fare intorno al canto liturgico di tradizione orale in Italia.

Settembre 2011

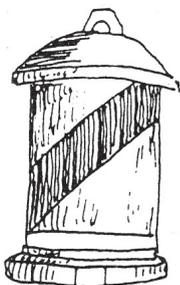
*Valter Colle*

GIACOMO BAROFFIO

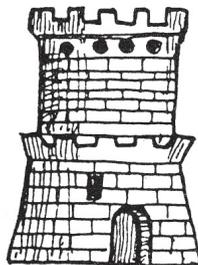
# Il patrimonio culturale: eredità del passato - missione per il futuro



Virgo clemens.



Salus infirmorum



Turris Davidica.



Rosa mystica.

Nell'autunno del 1959, alla vigilia della partenza per Köln, dove avrei iniziato gli studi di musicologia, Giuseppe Sormani mi parlò di Roberto Leydi dicendomi che forse Roberto m'avrebbe convinto a rimanere in Italia e a studiare etnomusicologia. Questa disciplina, nel taglio specifico della *vergleichende Musikwissenschaft* d'impronta berlinese, m'avrebbe affascinato, in seguito, alla scuola di Marius Schneider. Su un altro versante, Joseph Ratzinger m'avrebbe aiutato ad allargare gli orizzonti e a cercare di comprendere le culture extraeuropee grazie a un corso sulla filosofia della religione nell'Induismo (Bonn 1963/64). Un minimo di preparazione universitaria e un forte interesse per le tradizioni scritte della musica liturgica del medioevo italiano (in particolare i repertori beneventano e milanese), m'hanno sempre posto un problema di fondo: come affrontare le testimonianze del passato? I canti liturgici, a cominciare dal gregoriano, sono un patrimonio archeologico che riflette un'esperienza limitata al passato oppure sono una realtà con cui anche il presente può cantare la propria fede?

All'inizio degli anni '80 ho incontrato, finalmente, Roberto Leydi. Mi ha chiesto di collaborare con lui per cercare di capire il fenomeno delle tradizioni orali che nel tempo si erano intrecciate con la vita religiosa delle comunità italiane. Non è un mistero che il manipolo sempre più solido e numeroso dei ricercatori italiani era di estrazione marxista. La figura del prete Carlo Oltolina, attivo soprattutto nelle valli ossolane, era un'eccezione che confermava la regola. Una bibliografia dettagliata della produzione scientifica (campagne di registrazione ed elaborazione dei dati) mette in evidenza la vastità dell'area di ricerca e la "simpatia" verso particolari generi di forte impatto sociale (canti di lavoro, di resistenza sociale e bellica...). Non mancava, certo, l'attenzione verso il mondo religioso; ma questa era limitata a fatti "spettacolari", come può essere ad esempio la sequenza dei riti della settimana santa, dei matrimoni, dei funerali. Non sempre si coglieva la realtà quotidiana, come sono i vesperi cantati tutte le domeniche...

Di fronte ai canti si potevano sperimentare e utilizzare metodologie analitiche strettamente musicali. Ma la loro realtà intima andava ben oltre il fatto sonoro. La melodia - con tutti gli altri aspetti melici, dall'organizzazione delle note (una scala) al ritmo, all'emissione della voce, agli eventuali strumenti ... - era solo un aspetto di un evento ben più complesso che esigeva di essere osservato con rispetto nei suoi elementi costitutivi quanto mai vari. Un paio di questi elementi: il testo letterario in differenti idiomi e gerghi locali, l'occasione sociale e liturgica che aveva dato origine ai canti ed esigeva o permetteva una loro replica. Un elemento di primaria importanza su cui da sempre si era concentrata l'attenzione dei musicologi: il gruppo dei cantori. Chi erano, quale era la loro formazione, quale la funzione all'interno della comunità?

\* \* \*

Mentre la ricerca sul campo è in pieno movimento, s'incrina il mondo delle tradizioni religiose. S'assiste a tutta una serie di fratture rese particolarmente dolorose, talora drammatiche, che segnano la vita delle comunità cristiane. Siamo nell'immediato post-concilio, un momento assai critico per gli aspetti sia positivi sia negativi che si contrappongono. Non c'è soltanto l'opposizione tra i fautori del latino, quale unica lingua liturgica, e gli araldi dell'italiano, conquista da tempo agognata e che ora si difende anche con miopi interventi iconoclasti. Il mondo ecclesiale reagisce come può alle profonde trasformazioni sociali che, tra l'altro, vedono l'abbandono delle campagne e l'urbanizzazione selvaggia delle città. La situazione precipita spesso in una confusione caotica senza chiare vie d'uscita. Si sprecano occasioni preziose di rinnovamento sociale. Le stesse comunità ecclesiali, a partire dalle parrocchie, si trovano smarrite e allo sbando. Un tempo che si annunciava ricco di feconde suggestioni, cammin facendo perde i pezzi.

Uno degli aspetti rilevanti di questo momento - penso in primo luogo agli anni 1965-1985 - è la crisi d'identità delle confraternite laicali e dei loro cantori. Una male compresa e male condotta riforma liturgica talora (o spesso ?) non ha portato a nessun rinnovamento, bensì ha causato soltanto traumi e distruzioni. In vari borghi rurali gli anziani erano ammutoliti in una profonda delusione. I giovani s'illudevano di crearsi un futuro con il disprezzo verso il passato. Molte tradizioni sono andate perdute. Molte scelte, che dovevano essere innovative, hanno tagliato con le tradizioni locali importando e imponendo stilemi di altri contesti che avrebbero trasformato le chiese in succursali di discoteche...

\* \* \*

All'inizio degli anni '80, Roberto Leydi ha messo a frutto le sue vaste conoscenze e ha promosso alcune iniziative che oggi sembrano ovvie, mentre allora non lo erano affatto. Grazie al sostegno della Regione Lombardia e di altri enti - quali l'*Autunno musicale* di Como e *La Fenice* di Venezia (importante al riguardo è stato l'impegno di Italo Gomez) - sono state avviate iniziative con differenti finalità, ma tutte convergenti verso una riqualificazione delle tradizioni orali, in particolare di quelle religiose.

Tre i filoni principali di questo impegno: 1] una più vasta e sistematica raccolta di fonti sonore che si è concentrata, tra l'altro, sulle decine di esemplificazioni del salmo *Miserere*; 2] una serie di approfondimenti dei dati musicali rilette nel loro contesto

storico, sociale e liturgico (convegni di Como e di Venezia); 3] la proposta di esecuzioni da parte di alcuni gruppi, alcuni dei quali erano in via d'estinzione.

Il terzo punto è stato estremamente importante. Cantori isolani (Sardegna, Sicilia) derisi dai loro compaesani, di colpo si trovano alla ribalta di scenari fino allora sconosciuti. A onor del vero, va detto che tutti i cantori all'inizio si mostravano giustamente perplessi. Come cantare in una sala da concerto, o in un teatro e fuori del tempo liturgico, quelle melodie così strettamente congiunte alle diverse memorie liturgiche? Indimenticabile, per chi vi ha partecipato, è stata la trasferta negli States con "*Italy in Houston*". Tutte queste manifestazioni, rischiose ed audaci, sono state una cura quanto mai intensiva di fiducia. I cantori hanno riacquisito coscienza della propria responsabilità. Nei paesi hanno di nuovo guadagnato rispetto e stima, tanto da provocare nuovi interessi nei giovani.

Si è capito che il patrimonio culturale di una comunità, in specie quando tale realtà è espressa dalla poesia e dalla musica, non è una semplice eredità, quasi fosse una mera ricognizione archeologica che si limita ad illuminare la storia del passato. Si tratta di una missione per il futuro che vede impegnati testimoni della fede e della politica comunitaria nel senso più nobile del termine. Ciò è quanto attestano i canti ed i cantori che sempre richiamano a un rinnovamento spirituale, individuale e comunitario. Quando li si ascolta durante i riti liturgici o gli eventi chiave della vita quotidiana. Li si ascolta non quali estranei melomani, ma quali membri di un'unica cordata guidata, appunto, dai cantori. Essi, infatti, sanno aprire il nostro cuore a nuove risonanze interiori e a rinnovate vie di socialità.



# Canti liturgici di tradizione orale



De sa rugue han baxadu  
Cudda sacra Maestade  
La intregan cun piedade  
A sa mama lastimada.  
. Co. .

a cura di  
Piero Arcangeli • Roberto Leydi  
Renato Morelli • Pietro Sassu  
con la collaborazione di Carlo Oltolina

## Aree di ricerca

(note a tutto il 1986)

(vedi anche cartina riassuntiva)

### A - Valle d'Aosta

L. Colliard (Archives Historiques Régionales, Aosta)

### B - Valli Ossolane

C. Oltolina, R. Leydi, G. Gramolini

### C - Canton Ticino (Svizzera) -

A. Geering, P. Bianchi  
(Radio della Svizzera Italiana)

### D - Valsassina e Valcamonica

P. Sassu, B. Pianta (Regione Lombardia)

### E - Trentino

R. Morelli (Rai, sede di Trento)

### F - Friuli

C. Noliani, P. Arcangeli, P. Sassu, R. Starec (\*)

### G - Istria (Croazia)

G. Radole, R. Leydi, L. Levi, I. Sordi, P. Ghidoli, G. Sanga, R. Starec

### H - Veronese

M. Conati

### I - Montagna parmense

M. Conati

### L - Alessandrino

P. Ghidoli, I. Sordi

### M - Liguria

G. Nataletti, E. Neill, M. Balma

### N - Umbria e Lazio

D. Carpitella, T. Seppilli, P. Arcangeli

### O - Sicilia

O. Tiby, A. Lomax, D. Carpitella, E. Guggino, I. Macchiarella, G. Fugazzotto, O. Corsaro (\*\*)

### P - Albanesi di Sicilia

O. Tiby, N. Dionnisopoulos, L. Liava

### Q - Sardegna

G. Nataletti, D. Carpitella, P. Sassu

### R - Corsica (Francia)

F. Quilici, Università della Corsica

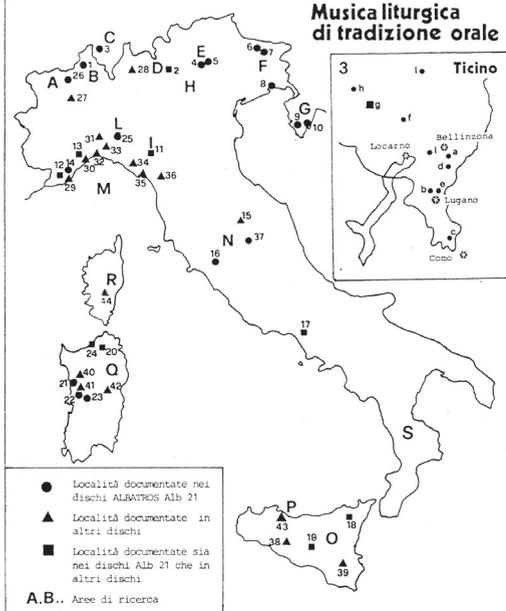
### S - Calabria settentrionale

D. Carpitella, E. De Martino, L. M. Lombardi Satriani, A. Ziino

(\*) Altre ricerche dovrebbero esser state svolte da ricercatori locali

(\*\*) Altri collaboratori del Folk Studio di Palermo hanno svolto ricerche coordinate da E. Guggino

## Musica liturgica di tradizione orale



## Località

- |                             |                                  |
|-----------------------------|----------------------------------|
| 1 Viganella (NO)            | 18 Barcellona Pozzo di Gotto (M) |
| 2 Bienno (BS)               | 19 Montedoro (CL)                |
| 3 Canton Ticino             | 20 Aggius (OT)                   |
| a Isonne                    | 21 Bosa (OR)                     |
| b Arosio                    | 22 Cuglieri (OR)                 |
| c Castel San Pietro         | 23 Santu Lussurgiu (OR)          |
| d Cimareda                  | 24 Castelsardo (SS)              |
| e Massagno                  | 25 Fabbrica Curone (AL)          |
| f Gerra Verzasca            | 26 Ayas (AO)                     |
| g Caveragno                 | 27 Nomaglio (TO)                 |
| h Sonlerto                  | 28 Premana (CO)                  |
| i Sementina                 | 29 Porto Maurizio (IM)           |
| l Ponto Valentino           | 30 Lavagnola (SV)                |
| 4 Fierozzo San Felice (TN)  | 31 Gavi Ligure (AL)              |
| 5 Palù (TN)                 | 32 Crevari (GE)                  |
| 6 Cercivento (UD)           | 33 Santo Stefano d'Aveto (GE)    |
| 7 Piano d'Arta (UD)         | 34 Serò (SP)                     |
| 8 Marano Lagunare (UD)      | 35 Castelnuovo Magra (SP)        |
| 9 Dignano (Istria)          | 36 Caciaia (LU)                  |
| 10 Barbana (Istria)         | 37 Colfiorito di Foligno (PG)    |
| 11 Monchio delle Corti (PR) | 38 Bivona (AG)                   |
| 12 Ceriana (IM)             | 39 Licodia Eubea (CT)            |
| 13 Sassello (SV)            | 40 Chermule (SS)                 |
| 14 Lucinasco (IM)           | 41 Scano Monteferro (OR)         |
| 15 Gubbio (PG)              | 42 Orgosolo (NU)                 |
| 16 Latera (VT)              | 43 Piana degli Albanesi (PA)     |
| 17 Sessa Aurunca (CE)       | 44 Riusu (Corsica)               |

# Premessa

Le registrazioni contenute nei compact disc allegati e che compongono questa antologia propongono, per la prima volta, un panorama organico e sufficientemente ampio di una grande tradizione musicale popolare, fino a tempi recenti quasi interamente negletta e ancor oggi soltanto documentata in modo settoriale e parziale. Le ricerche demologiche del passato non hanno rivolto che occasionalmente e superficialmente la loro attenzione al patrimonio del canto liturgico popolare. L'interesse esclusivamente letterario dei vecchi ricercatori escludeva ovviamente dal loro orizzonte questi canti che, quale testo verbale, utilizzano il latino della liturgia della Chiesa cattolica; il pregiudizio, purtroppo ancora corrente, che il canto liturgico popolare fosse una “storpiatura” di quello ufficiale e che, comunque, fosse manifestazione non soltanto da trascurare ma anche da censurare ha avuto la sua parte nel disinteresse per questo repertorio.

È doveroso ricordare che a richiamare l'attenzione sul canto liturgico delle tradizioni orali delle tre grandi religioni monoteistiche e abramiche nate nel Mediterraneo (il giudaismo, il cristianesimo e l'islamismo) è stato, fin dagli inizi degli anni Cinquanta Leo Levi, con le sue ricerche sui repertori ebraici prima, su quelli delle Chiese cristiane poi. Sotto lo stimolo del grande impegno e della fortissima generosità culturale di Leo Levi, negli anni successivi si son venute sviluppando ricerche tese a conoscere, finalmente, la natura, la consistenza e la qualità dei repertori liturgico popolari nel nostro Paese. Questo processo ha trovato l'occasione di svolgersi con le iniziative promosse dall'Autunno Musicale a Como e poi dal Teatro La Fenice di Venezia, culminante con l'inserimento del progetto “Musica e liturgia” nel programma ufficiale italiano per l'Anno Europeo della Musica (1985). Le tappe e i risultati di questo cammino di lavoro sono esposti, in questo stesso volume, nel contributo di Roberto Leydi.

Qui preme soltanto sottolineare come questa antologia di registrazioni originali segni non la conclusione del lavoro di ricerca sulla nostra musica liturgica di tradizione orale e di uso popolare (lavoro che richiederà ancora tempo e impegno), ma una sorta di “resoconto” su alcuni risultati di questo lavoro e, al tempo stesso, un supporto documentario per altri impegni di indagine e di studio.

Il materiale raccolto in questa antologia non rappresenta certo un “corpus” completo del repertorio italiano di canto liturgico popolare tutt'ora in uso o ancor vivo nella memoria. Molto materiale pur disponibile non ha potuto trovar spazio e molto altro,

ne siamo certi, ancora attende di essere “scoperto”. La cartina geografica che nel volume documenta i luoghi di ricerca mostra chiaramente anche i molti “vuoti” e va notato che, per la maggior parte, si tratta di “vuoti” dovuti ad assenza di ricerca e non a mancanza di presenza della tradizione.

Tuttavia il panorama che ne esce è sufficientemente ampio sia per mostrare le affinità e le specificità fra area ed area, sia per attestare la consistenza della tradizione.

Si tratta, è constatazione ovvia, di una tradizione che si va rapidamente e forse inevitabilmente spegnendo. Ciò avviene, è doveroso ricordarlo, non soltanto e non soprattutto per il generale processo di erosione della cultura tradizionale, ma anche e soprattutto per il disinteresse (e spesso l'avversione) delle gerarchie ecclesiastiche per queste manifestazioni “degenerate”. La riforma liturgica, con l'abolizione del latino, ha dato il colpo di grazia. In tal modo le vecchie pratiche di canto liturgico popolare o sono state messe da parte (e, non sempre, dimenticate) o sopravvivono in situazioni particolari e, quasi ovunque, sotto un forte rischio di crisi. Era, dunque, importante fissare questi repertori e proporli non soltanto all'etnomusicologo, ma anche al musicologo, nel quadro di problemi irrisolti che coinvolgono anche la formazione e gli sviluppi dei repertori liturgici che potremmo definire “ufficiali”.

Quale discriminante, per la scelta, tra il molto materiale disponibile di canti connessi con le celebrazioni religiose si è assunta la presenza di un testo in latino. Cioè il riferimento del canto al patrimonio propriamente liturgico, anche se, nella loro specifica funzione, alcuni dei canti, pur inseriti nell'antologia, si collocano in situazioni paraliturgiche. Fanno eccezione le tre versioni di *Puer natus*, di Palù e Fierozzo San Felice (in Trentino) e di Piano d'Arta (in Friuli). In questo caso infatti abbiamo sì un testo latino (con interventi in italiano e in dialetto) ma l'occasione della loro esecuzione è assolutamente extra-liturgica. Si tratta, infatti, di veri e propri canti di questua, eseguiti durante le feste natalizie e connessi al rituale popolare della “stella”. Li abbiamo egualmente inseriti in quanto ci sono parsi indicativi di un fenomeno, per la verità non molto esteso e frequente, di passaggio di un testo latino in un contesto squisitamente popolare e in uno spazio culturale nel quale, forse, l'emergenza simbolica cristiana affonda in una ritualità “pagana”. In quanto a funzione, la pratica di utilizzare per la questua rituale del periodo natalizio un testo latino si pone entro una tradizione che, altrove, si realizza con testi in italiano e, non raramente, con testi in cui gli elementi cristiani sono marginali e minoritari. Anche il fatto di avere inserito nella nostra antologia tre versioni di questo canto, appartenenti a due aree linguistiche e culturali fra loro non molto lontane ma profondamente diverse (quella germanofona di Palù e quella ladina di Piano d'Arta) vuole essere una proposta comparativa per una ulteriore ricerca sui modi di realizzazione di un canto

che, senza alcun dubbio, ha - sia fra i Mocheni che i Ladini - un'origine comune. Nella scelta dei materiali da inserire si è preferito dar spazio a quelle aree per le quali la documentazione disponibile edita era o scarsa o, spesso, inesistente. Per quelle zone nelle quali già ampio lavoro è stato fatto e, in parte almeno, pubblicato, si è preferito offrire pochi esempi, rimandando alle già disponibili raccolte, via via citate. Fra le aree già ben documentate vanno citati il Canton Ticino e la Liguria. Per il Canton Ticino è disponibile un ottimo disco curato da Pietro Bianchi (che comprende anche il vecchio e prezioso materiale raccolto da Arnold Geering, tra il 1949 e il 1950, oltre ai nuovi contributi dello stesso Pietro Bianchi). Per la Liguria, abbiamo un disco molto interessante, dedicato ai canti delle Confraternite, curato da Edward Neill, oltre ad altri materiali presenti in alcuni dischi dedicati a vari territori liguri.

Dei cinquantatré brani raccolti in questa antologia, due soltanto non sono inediti, ma già apparsi in precedenti edizioni discografiche (*Magnificat* di Monchio delle Corti e *Vexilla regis* di Montedoro). Sette altri brani (*Miserere* e *Stabat Mater* di Colfiorito, *Miserere* di Sessa Aurunca, *Vexilla regis* di Barcellona Pozzo di Gotto, *Miserere quaresimale*, *Miserere processionale*, *Stabat Mater* di Castelsardo, *Dies Irae* di Caveragno), già sono stati pubblicati in disco, ma in registrazioni differenti. La scelta dei documenti da inserire nell'antologia non è stata facile perché il materiale era, in più di un caso, assai ricco e pareva decisione dolorosa escludere esecuzioni interessanti, vuoi per la loro natura musicale, vuoi per i modi della loro esecuzione. Pur in questi dilemmi, si è cercato di offrire la documentazione più estesa possibile, per quanto riguarda le differenti tradizioni. Per tutta una serie di brani l'attenzione s'è appuntata sul "modo" di trasferire all'interno di un sistema musicale popolare (connotato non soltanto nel modo di esecuzione) materiali nei quali una discendenza "gregoriana" era più o meno evidente, con soluzioni spesso molto interessanti e illuminanti. Per altri gruppi di esecuzioni l'attenzione era evidentemente attratta dalla forte "autonomia" sia della struttura musicale che della realizzazione vocale. Ciò non significa che, forse, anche alle spalle di questi brani, o di alcuni di essi, non vi sia un'ascendenza "cultura" (mediata dal gregoriano in ambito parrocchiale, di confraternita o conventuale), ma l'appropriazione appare molto forte e tale da rendere ogni ipotesi di "ricostruzione" molto ardua, allo stato attuale delle nostre conoscenze e dei nostri studi. Quest'affermazione di "autonomia" è soprattutto evidente nei canti dell'Italia del Sud, della Sicilia e della Sardegna. I materiali dell'arco alpino si presentano, in una notevole omogeneità, con presumibili ascendenze "gregoriane". Non per questo, tuttavia, il canto liturgico popolare delle Alpi è estraneo, nelle sue trasformazioni, al contesto culturale (e, quindi, musicale)

in cui si è sviluppato e si è espresso, di un territorio, oltre tutto, assai compatto e, al fondo, unitario.

Queste alcune osservazioni preliminari per giustificare le inclusioni e le esclusioni, ricordando che, in più di un caso, un ruolo decisivo l'ha anche giocato il livello di qualità tecnica delle registrazioni. Con l'eccezione di pochi documenti di rilevante interesse e irripetibili, si è cercato di presentare in genere registrazioni di buona qualità, com'è oggi richiesto dalla documentazione etnomusicologica. Senza contare che una buona registrazione è anche di aiuto per una buona comprensione delle strutture d'un brano musicale e per la valutazione degli stili esecutivi.

Non sarebbe giusto dimenticare, presentando quest'opera, uno studioso ed un amico che ha avuto una parte di grande rilievo nel promuovere e condurre il lavoro comune sul canto liturgico tradizionale, proponendo attraverso l'autorità della sua competenza specifica, la necessità di porre la ricerca etnomusicologica in relazione partecipe con la ricerca musicologica dedicata all'antico canto cristiano, al fine non soltanto di ricevere la necessaria illuminazione su un'infinità di problemi, ma anche di proporre informazioni, metodologie e, si potrebbe dire, una "mentalità altra", agli studiosi del canto gregoriano. Quest'amico e studioso è Giacomo Baroffio, ben presente lungo tutto il percorso che il nostro lavoro ha seguito negli ultimi anni.

La realizzazione dell'antologia (che dedichiamo alla memoria di Leo Levi) è dunque il risultato di un incontro e di una collaborazione scientifica che dovranno proseguire. Quanti, fra i ricercatori che in questi anni hanno operato nell'indagine sulle molte presenze e le molte manifestazioni del canto liturgico di tradizione orale nel nostro Paese e hanno dato la loro generosa disponibilità alla compilazione dell'antologia, sono ricordati ad apertura di questo volume.

L'illustrazione dei vari brani, o gruppi di brani, è stata affidata ai rispettivi "specialisti". In qualche caso si è dovuta, invece, adottare una soluzione redazionale. I testi verbali sono dati (con poche eccezioni motivate) nella versione latina originale e corretta, senza tener conto delle frequenti alterazioni introdotte dall'uso popolare. Una scelta diversa era fuori dalle intenzioni di questo lavoro.

L'ideazione e progettazione di questa antologia deriva da un precedente programma che avrebbe dovuto sfociare in un volume dedicato interamente al *Salmo 50*, il *Miserere*, secondo un indirizzo di ricerca emerso nel corso dei lavori dell'Anno Europeo della Musica. Si è però constatato, ad un certo momento, che il progresso delle ricerche e degli studi non era così avanzato per tentare un'opera di tale impegno e quel progetto è stato non accantonato ma rinviato. È così nata l'idea di proporre un'antologia sonora di documenti, con ampie note informative quale primo momento di sintesi del lavoro svolto sul canto liturgico di tradizione orale, entro il quale anche

il progetto sul *Salmo 50* si collocava.

Nella realizzazione di questa antologia ha avuto parte primaria il lavoro di Piero Arcangeli e di Pietro Sassu. Il contributo di Renato Morelli è stato soprattutto riservato alla realizzazione discografica. Il coordinamento è stato di Roberto Leydi. Carlo Oltolina ha offerto la sua collaborazione per i problemi liturgici.

# In itinere: qualche riflessione

Consideriamo questo nostro scritto come una sorta di “appunto di metà percorso”, sia rispetto ad un *iter* conoscitivo che immaginiamo ancora lungo, sia rispetto al lavoro di acquisizione teorica, in fondo appena iniziato, come ricorda Roberto Leydi nel capitolo che segue.

La presente antologia non raccoglie, infatti, che alcuni esempi del vasto repertorio polivocale (e, in qualche caso, monodico) d’uso liturgico o para-liturgico della tradizione orale italiana.

Ovviamente non si è potuto dar conto dell’entità della documentazione acquisita nelle singole regioni, per alcune delle quali si è raggiunto un livello di conoscenza superiore rispetto a quanto qui si offre in esemplificazioni necessariamente parziali.

In ogni caso i documenti sonori scelti sono sufficientemente rappresentativi delle due fondamentali linee formali, stilistiche e, per certi aspetti, morfologiche del rivestimento musicale dei testi sacri nella pratica popolare, riconducibili rispettivamente ai cori parrocchiali e comunitari e a raggruppamenti di cantori specializzati, espressi dalle Confraternite o dai loro eredi, sia pure oggi limitatamente alla sola pratica del canto tradizionale.

Nel primo caso, componimenti destinati a cori parrocchiali, prevalentemente maschili (vedi disposizioni di Pio X), che formavano il loro repertorio con brani d’autore impartiti da sacerdoti musicisti o da laici di buona volontà, o sulla matrice gregoriana. All’interno del repertorio dei cori parrocchiali è notevole segnalare soprattutto la persistenza di canti giunti a noi anonimi per tradizione orale, o, se reperibili in redazione scritta, a suo tempo trascritti per facilitarne l’insegnamento. Del resto, sono

prevalentemente questi i componimenti che possono destare uno specifico interesse in chi è impegnato nello studio dell'oralità musicale popolare.

Tutti i repertori musicali della Chiesa, compresi quelli ufficiali (come il canto gregoriano), sono stati tramandati soprattutto oralmente; i rudimenti di “canto piano” impartiti nei Seminari non potevano di certo fornire al clero, specialmente quello destinato alle sedi più periferiche, una rigorosa coscienza testuale del canto sacro. La monodia liturgica era, dunque, “orecchiata”, o approssimativamente compitata dal *Liber usualis* e affidata alla disomogenea e spesso incontrollabile competenza del clero. Circostanze imponderabili e del tutto fortuite potevano dunque vedere, nella cura delle anime, preti che nelle cose musicali oscillavano tra la sciattezza e la solida competenza. Ma al di là delle particolari circostanze che si sono venute a creare nelle singole realtà territoriali, la vita musicale ufficiale è sempre e comunque ordinata da dispositivi e disposizioni che investono simultaneamente tutta la comunità religiosa dei centri e delle periferie. Non a caso ci si è sempre richiamati, nel definire gli eventi musicali minimi, ai dettami del Concilio di Trento o, più recentemente, alle disposizioni del Vaticano II.

Ma se i vistosi “sconvolgimenti” intervenuti nella pratica musicale festiva e feriale dei fedeli dopo l'ultimo Concilio di fatto hanno interessato solo in modo discontinuo delle realtà ormai ritenute “superate”, come il canto confraternale o quello comunitario di tradizione, e comunque fortemente marginalizzato nei modi di un folklorismo ininfluenza e, in quanto tale, tollerato o, a volte, addirittura incoraggiato dal clero, al fine della più esatta comprensione di questi materiali e delle situazioni che ne hanno determinato la continuità nelle forme documentate sono state certamente più decisive le disposizioni contenute nel *Motu proprio* di Pio X<sup>1</sup>.

Promulgato il 22 novembre 1903, non a caso nel giorno dedicato a Santa Cecilia, il *Motu proprio* concepisce come unico modello di una corretta pratica corale da parte dei laici all'interno della liturgia un repertorio che dovrà essere eseguito solo dagli uomini, eventualmente con accompagnamento dell'organo o dell'harmonium (cui però è inibito suonare “quando il canto tace”: quest'ultima disposizione, come si sa, è stata la più disattesa nel tempo); mentre alle donne è concesso cantare insieme agli uomini “solo in quanto fanno parte del popolo” e, quindi, in quei limitati casi in cui l'intervento del popolo è ammesso nella funzione liturgica. Il che spiega l'esistenza di canti (non documentati in questa antologia) che vedono l'alternanza della cantoria maschile con l'insieme dei fedeli, vale a dire di un coro organizzato “a voci miste”. Abbiamo però riportato esempi di coralità maschile in linea con le norme dettate dal

---

1 O. Rousseau, *Histoire du mouvement liturgique* (XIX secolo, fino a Pio X), Paris, 1945.

*Motu proprio* del 1903, come quelli di Viganella e di Fierozzo San Felice e di canto comunitario di tutto il popolo, come nel caso di Bienno, Caverigno, Piano d'Arta e Marano.

Nel corso di questo secolo, quindi – per iniziativa del “movimento ceciliano”, per effetto delle disposizioni di Pio X e poi di Pio XI, e sull'onda del movimento di ripristino del “gregoriano” – l'accezione stessa di “canto sacro” ha finito per ampliarsi, sino a comprendere tutti i rivestimenti sonori dei testi liturgici ammessi dalla gerarchia. Una messa gregoriana, o di Palestrina, o di Ravanello, o di Perosi, fanno parte del repertorio ammesso in ambito liturgico ufficiale.

Il clero più competente interviene in prima persona, o si avvale della collaborazione di laici per istruire cori parrocchiali per la Messa e per immettere nel circuito delle occasioni para-liturgiche inni in lingua italiana che la massa dei fedeli apprende “per tradizione orale”.

Sarà bene qui precisare che con il termine “para-liturgia” intendiamo in senso stretto, ufficiale e nel senso più lato, che comprende anche l'ambito della nostra ricerca, tutto l'assieme delle cerimonie religiose di carattere non sacramentale, e che, tuttavia, si svolgono con il controllo diretto o indiretto della gerarchia ecclesiastica.

Si capisce che tale dimensione dell'oralità ha poco da spartire con il concetto – solo terminologicamente analogo – impiegato nella disciplina etnomusicologica. C'è oralità e “oralità”, diremmo, dove per “oralità” non si intende la semplice memorizzazione di repertori letterari-musicali, ma piuttosto quell'assieme di caratteri stilistici e di dinamiche rielaborative della tradizione, che ci inducono a recuperare a pieno titolo il termine di “canto popolare”.

Se si vuole allora restare nella più appropriata pertinenza del “canto popolare”, sarà al repertorio del secondo tipo, vale a dire a quello delle Confraternite, che dovremo volgere la nostra attenzione, avvertendo che – al di là di particolari vicende regionali – esso si propone come punto di convergenza, tensione e “contaminazione” di tratti forti della cultura musicale etnica e di parametri, anche i più sofisticati, della produzione storica, sia ecclesiastica che “profana”.

Tale posizione del canto confraternale, nella sostanza della sua stessa materia sonora, è d'altronde carica dei significati e delle stratificazioni che le derivano dal ruolo sociale che le Confraternite devozionali hanno storicamente assolto all'interno delle singole comunità. I più aggiornati studi storiografici dedicati da qualche tempo alla vita sociale-religiosa del nostro Paese, confortano del resto il nostro punto di vista, che tende a situare al centro di complesse dinamiche culturali questi sodalizi laicali, e più specificamente “nel punto di intersezione tra la religiosità ecclesiale e quella popolare

festiva”. E più oltre, nello stesso scritto, Andreina De Clementi<sup>2</sup> tocca il punto per noi nodale della questione, ricordando come “la gerarchia ecclesiastica tollerava a malincuore l’espressività popolare del sentimento religioso [...]. Le tensioni fra i due livelli venivano perciò a scaricarsi su quelle strutture di raccordo [come le *Confraternite*] che ne irrobustivano la permanenza e intralciavano questo disegno”.

In definitiva ci sembra di dover riconoscere, a tali repertori, una permeabilità, una capacità di attrazione e di filtraggio nei confronti di altre più o meno contigue forme di canto, che ne fa un caso a sé, conferendo loro una posizione di forte medianità, si può dire senz’altro di crucialità in senso sia stilistico-musicale che sociale.

Tanto che, non coincidendo propriamente con una qualche “fascia folklorica” e non appartenendo al dominio della musica colta, il canto “liturgico” tradizionale viene in qualche caso giustamente attribuito ad una “fascia artigianale”. Senonché il termine tende a fissare una categoria socio-culturale che, pur avendo il suo senso in determinati contesti, tuttavia non spiega il processo di “ruralizzazione” che deve aver interessato, almeno negli ultimi due secoli, il canto e, in genere, la cultura delle Confraternite. Ed essendo oggi quelle che sopravvivono come realtà minimamente riconoscibili e socialmente vive e organizzate – sia pure, a volte, per una sola occasione nell’arco dell’anno – prevalentemente non urbane, dobbiamo ipotizzare una progressiva appropriazione periferica (contadina) del repertorio rituale delle Confraternite, con la conseguenza (o anche per causa) della eliminazione della figura del cantore professionista o semi-professionista, vero mediatore di cultura, cui si doveva rivolgere la committenza delle istituzioni confraternali urbane come e insieme a quella della Chiesa.

Il repertorio para-liturgico di tradizione orale è da studiare, allora, non come luogo di contiguità, ma piuttosto come vivace momento di incontro di dinamiche anche contraddittorie di andata e ritorno fra modi folklorici e stilemi colti.

Apparentemente è operazione molto facile individuare dei criteri di omogeneizzazione della totalità dei canti presenti nella nostra antologia; ed è addirittura immediata per almeno due costanti :

- a. tutti i canti sono in latino: il latino della Vulgata (come per il *Miserere/Salmo 50* o il *Magnificat*) e quello “vulgaris” medievale (come per lo *Stabat Mater* o per il *Vexilla regis*);
- b. quasi tutti i canti sono di impianto polivocale.

2 A. De Clementi, “Confraternite e confratelli. Vita religiosa e vita sociale in una comunità contadina”, in *Annali della Fondazione L. e L. Basso - ISSOCO, vol. VII*, Roma 1983-84.

Senonché l'uso della “lingua liturgica” non è affatto una proprietà esclusiva di questi repertori – come si era tranquillamente portati ad affermare fino a poco tempo fa – dal momento che ora nella nostra stessa area di ricerca conosciamo non irrilevanti esempi di liturgia tradizionale in dialetto, o in più o meno aulica lingua italiana. E se alcuni di questi esempi costituiscono altrettante “traduzioni” o “parodie” o “travestimenti” poetici, frutto sovente di acritiche, zelanti applicazioni della “riforma” liturgica seguita al Concilio Vaticano II (che in non pochi casi hanno conseguito il risultato di una secca interruzione della tradizione), la maggior parte dei canti “italiani” venuti alla luce negli ultimi anni certamente ha una vita secolare, a volta protrattasi in parallelo ai canti “latini”, anche nella stessa località e ad opera dei medesimi gruppi di cantori, magari in occasioni liturgiche differenziate.

L'uso del latino, “lingua sacra” per eccellenza, costituisce comunque un discriminante che – almeno per il materiale della presente raccolta discografica – torna utile per una sicura delimitazione degli ambiti formali e “di genere” e per avviare ipotesi per un confronto (che rimandiamo a momenti più maturi e a ricerche più mirate) con l'omologo repertorio di area “colta”. Valga come immediato richiamo la produzione polifonica della Scuola romana, dal Rinascimento al tardo Seicento, in particolare quella destinata ai riti della Settimana Santa e segnatamente per i procedimenti accordali, spezzati da pause espressive, a partire dal modello degli *Improperia* palestriniani.

È evidente l'utilità di seguire un asse analitico prevalentemente di tipo storico-religioso (storico-ecclesiastico), che non trascuri il significato e il peso dei movimenti confraternali e di consimili sommovimenti socialmente tutt'altro che marginali, da studiare, se non altro, come indizi di nuove ed autonome insorgenze culturali; e tuttavia tale utilità sarebbe inficiata ove non avessimo ben chiara l'altra costante, che ci consente di seguire un percorso “socio-musicologico” tanto più affascinante quanto più incerto: quello che riguarda la polivocalità.

Non usiamo il termine “polifonia” per un'ovvia scelta di campo disciplinare; ma è un dato di fatto che in poche occasioni il confronto fra l'area “colta” e quella “popolare” si rende realmente obbligatorio e (potendo uscire da un velleitario genericismo) può rendersi effettivamente prezioso, come nel caso di una pertinente analisi incrociata degli stilemi e degli stereotipi linguistico-espressivi propri delle due aree. L'ascolto dei materiali sonori darà conferma del tratto comune a tutti i documenti riprodotti, vale a dire l'incontro (e lo scontro) tra i repertori del “canto sacro” e le modalità lessicali e

stilistiche della musica etnica nelle singole realtà territoriali<sup>3</sup>.

Volendo, infine, cogliere le peculiarità interne di tutti i canti qui esemplificati, potremmo preliminarmente proporre alcuni criteri ermeneutici che troveranno riscontro nei contributi premessi ai diversi brani dell'antologia:

- a. irruzione della tradizione folklorica nell'ambito del canto ufficiale della Chiesa;
- b. conservazione di moduli musicali arcaici mescolati e stratificati con tratti di estrazione colta anche storicamente databili (esiti e cadenze polivocali, accostamenti armonici, moduli melodici, e simili);
- c. assunzione e filtraggio, in ambito popolare, di stilemi musicali (e persino di più o meno ampie sezioni formalizzate) provenienti dalla musica colta;
- d. tratti stilistici colti (come i *manierismi* devozionali e penitenziali del tipico "portamento" di voce) assunti a livello popolare da cantori specializzati, e stili di emissione spiccatamente popolari impiegati nella assimilazione di componimenti provenienti da un ambito colto e, comunque, di cultura scritta.

*Piero G. Arcangeli e Pietro Sassu*

---

3 In occasione del Convegno "Musica e liturgia" che si è tenuto a Venezia (ottobre 1985) abbiamo tentato, da parte nostra, un primo raffronto fra alcune possibili convergenze dei repertori polivocali di Confraternite sarde e umbro-laziali. Cfr. Piero Arcangeli e Pietro Sassu "Esempi di polivocalità nel repertorio liturgico di tradizione orale in Italia", in *Atti del convegno "Musica e Liturgia"* (a cura di P. G. Arcangeli), Olschki ed., Firenze 1988, XII- 276 pp., con trascrizioni musicali.

# Le ricerche, gli studi

Territorio di confine fra discipline diverse, lo studio delle musiche liturgiche di tradizione orale, nell'ambito di quel grande spazio culturale e storico disegnato dalle religioni monoteistiche e abramiche (cioè l'ebraismo, il cristianesimo e l'islamismo), non ha trovato fino ad oggi una attenzione specifica e sistematica. Pur costituendo il terreno sul quale le tradizioni liturgiche delle tre religioni, con contatti, derivazioni e scambi, si sono nel tempo costruite e, in maggiore o minor misura, istituzionalizzate, il fondo orale e la permanenza, nella trasmissione e nell'uso, di un patrimonio totalmente o prevalentemente orale sono stati per lo più trascurati sia dai musicologi che dagli etnomusicologi, pur riconoscendo che quel non molto che si è fatto (soprattutto per quanto riguarda le Chiese cristiane) è stato quasi esclusivamente risultato dell'attenzione di questi ultimi. Eppure, a noi pare evidente che soltanto il concorso concorde di competenze musicologiche, paleografiche, etnomusicologiche, storiche, liturgiche potrebbe rendere possibile una prima individuazione di un nuovo spazio di studio indirizzato a chiarire tutta una serie di problemi che proprio nel gioco complesso fra tradizione orale, fissazione scritta, nuova circolazione orale di materiali scritti, hanno la loro ragione. Non va infatti dimenticato che il fondo "storico" della musica liturgica e culturale delle tre religioni monoteistiche e abramiche è costituito da un patrimonio orale che, alla pagina scritta, è approdato in epoca relativamente tarda e che la pratica religiosa popolare ha continuamente rifunzionalizzato all'oralità questo materiale pur riproposto in una codificazione sapiente. Questo è vero soprattutto per il Cattolicesimo in ragione della vocazione storica di questa religione alla istituzionalizzazione e al rigore codificatorio, garantito da una sempre più rigida centralizzazione, ma è anche vero, in modi e misure differenti, per l'ebraismo e anche per l'islamismo, per non parlare delle Chiese cristiane d'Oriente.

La questione della musica liturgica delle tre religioni monoteistiche e abramiche, nei loro caratteri di indipendenza e in quelli di reciproca dipendenza, non è affrontabile se non in termini di studio globale e unitario e, anzi, non è neppure immaginabile fuori d'una estesa considerazione del modo musicale mediterraneo, entro il quale si collocano con le loro radici. Il manifestarsi, nella parola e nel suono, della celebrazione religiosa ebraica, cristiana ed islamica si rifà, inevitabilmente, si alle tradizioni

“sapienti” del Mediterraneo antico ma anche alle tradizioni “popolari” di quest’area cruciale nel nostro pianeta, in un gioco complesso di rapporti che certo resteranno in gran parte avvolti nel segreto e nel mistero, ma che in parte potrebbero svelarsi attraverso un’osservazione integrata e parallela, non soltanto svolta in termini musicologici.

Queste le considerazioni che hanno condotto un gruppo di ricercatori e di studiosi ad una serie di incontri, a partire da un primo meeting molto informale all’Autunno Musicale a Como, nel settembre 1977 (dettato dal bisogno di alcuni ricercatori di musica popolare di incontrarsi per un primo orientamento in merito al materiale liturgico tradizionale che andavano “scoprendo” e a proposito del quale erano quasi completamente sprovvisti di elementi informativi e critici)<sup>4</sup> per proseguire con le riunioni e il Convegno organizzati in preparazione e nel corso dell’Anno Europeo della Musica<sup>5</sup>.

Naturalmente quel fervore di ricerca e di studio non aveva alle spalle il vuoto totale

4 A quel primo incontro parteciparono, fra gli altri, Edward Neill, Roberto Leydi, Carlo Oltolina, Italo Sordi  
5 \*Como, Autunno Musicale, settembre 1983. Incontro di lavoro “La musica liturgica tradizionale/ Le liturgie popolari italiane” Tra i partecipanti Carlo Oltolina, Pietro Bianchi, Giacomo Baroffio, Pietro Sassu, Piero Arcangeli, Edward Neill, Roberto Leydi, Orazio Corsaro, Mario Sarica, Antonio Albarosa, Enrico Cattaneo, Felice Rainoldi, Giancarlo Palombini. In concerto sono presentate musiche liturgiche di tradizione orale di Barcellona (Sicilia), Sessa Aurunca (Campania), Viganella (Piemonte), Aegius (Sardegna)

\* Venezia, Teatro La Fenice, aprile 1984. Incontro di lavoro “Musica e liturgia” Tra i partecipanti Giacomo Baroffio, Roberto Leydi, Antonio Albarosa, Pietro Bianchi, Orazio Corsaro, Maria Nevilla Massaro, Giovanni Morelli, Edward Neill, Carlo Oltolina, Giancarlo Palombini, Pietro Sassu. In concerto sono presentati canti liturgici di tradizione orale di Sessa Aurunca (Campania), Aegius (Sardegna), Barcellona (Sicilia).

\* Como, Autunno Musicale, settembre 1984. Incontro di lavoro “il Salmo 50 nella tradizione orale e scritta, nelle composizioni polifoniche cristiane, orientali, ebraiche”. Tra i partecipanti Giacomo Baroffio, Roberto Leydi, Cristina Antonelli, Carlo Oltolina, Pietro Bianchi, Pietro Sassu, Piero Arcangeli, Mario Sarica, Ignazio Macchiarella. In concerto sono presentati canti liturgici tradizionali di Santu Lussurgiu (Sardegna), Montedoro (Sicilia), Colfiorito di Foligno (Umbria)

\* Ascona, ottobre 1984. Incontro di lavoro “La musica liturgica di tradizione orale”. Tra i partecipanti Giacomo Baroffio, Roberto Leydi, Brigitte Bachman, Pietro Bianchi, Edward Neill, Carlo Oltolina, Piero Arcangeli, Pietro Sassu. In concerto sono presentati canti liturgici tradizionali di Gavi Ligure e Lucinasco (Liguria), di Sion (Vallese), di Cavigno (Ticino), di Viganella (Piemonte).

\* Venezia, aprile 1985, Teatro La Fenice. Incontro preparatorio del Convegno internazionale previsto per l’autunno. Coordinamento di Giacomo Baroffio e Roberto Leydi. In concerto sono presentati canti liturgici tradizionali di Santu Lussurgiu (Sardegna) e Montedoro (Sicilia)

\* Venezia, ottobre 1985. Teatro La Fenice. Convegno internazionale “Venezia tra Oriente e Occidente: Musica e liturgia nella cultura mediterranea”. Tra i partecipanti Giacomo Baroffio, Roberto Leydi, Gherardo Ortalli, Elio Piattelli, Alberto Turco, Guido Milanese, Tullia Magrini, Gilberto Pressacco, Italo Sordi, Cristina Antonelli, Marco Ricciotti, Carlo Oltolina, Piero Arcangeli, Pietro Sassu, Giulio Cattin, Antonio Albarosa (Italia), Samuel Baud Boyv, Israel Adler, Elias Kesrouani, Bernard Ribay, Johannes Berchmans Göschl, Mahmud Guettat. In concerto sono presentati canti liturgici tradizionali di Santu Lussurgiu (Sardegna), Latera (Lazio) e della Chiesa siro-giacobita.

ma, anzi, era venuto preparandosi attraverso alcune isolate e coraggiose iniziative. Volendo tracciare, molto sommariamente, le tappe del cammino che ci ha portati oggi a poter presentare un'antologia di canti liturgici di tradizione orale che raccoglie un'esemplificazione quantitativamente consistente (53 brani) e documentariamente abbastanza estesa (Valle d'Aosta, Piemonte, Liguria, Lombardia, Canton Ticino, Trentino, Friuli, Istria, Emilia, Umbria, Lazio, Campania, Sicilia e Sardegna) e che testimonia di una maggiore ricchezza di materiali in archivi privati e pubblici (non dimenticando gli altri documenti che, in dischi specifici o in raccolte non specifiche, sono stati messi a disposizione), è dovere necessario richiamare il nome di chi è stato il pioniere di questa linea di ricerca e di studio, cioè Leo Levi, prematuramente scomparso.

È all'inizio del 1954 che Leo Levi, mosso dall'ansia bruciante di fissare le memorie della tradizione ebraica italiana, quasi annientate dal nazismo e in forte crisi, e animato, nello stesso tempo, da una visione laicamente ecumenica, in un generoso disegno "politico" nel filo del socialismo ebraico, già avviato all'involuzione nella situazione difficile dello Stato di Israele, avvia la sua grande raccolta dei canti delle comunità ebraiche italiane, molte delle quali estinte o quasi, o disperse. La raccolta viene realizzata con una metodologia moderna, attraverso campagne in parte almeno sostenute dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma (diretto da Giorgio Nataletti) che conducono a riunire un materiale prezioso e copioso.

La ricerca si sviluppa dal febbraio 1954 all'agosto 1962. Vengono raccolti complessivamente quasi mille documenti sonori, relativi alle comunità ebraiche di Asti, Fossano, Moncalvo, Casale Monferrato, Alessandria, Trino Vercellese, Torino (Piemonte), Mantova (Lombardia), Genova (Liguria), Verona Padova, Venezia (Veneto), Gorizia, Trieste (Friuli Venezia Giulia), Ferrara, Reggio Emilia (Emilia), Firenze, Livorno, Siena (Toscana), Ancona, (Marche), Roma (Lazio), Pitigliano, Sannicandro (Puglia).

È nel corso di questa ricerca che Leo Levi matura la consapevolezza che questo materiale della tradizione ebraica che incontra, e in buona parte "scopre", non è "comprensibile" al di là di una documentazione "interna" al di fuori del più vasto mondo storico, culturale e religioso nel quale esso si colloca, per radici e per molte successive vicende d'incontro e confronto. È così che, dal 1958, inizia ad estendere la sua attenzione non soltanto a tutt'intero il repertorio delle tradizioni ebraiche, ma anche a quello delle altre religioni "mediterranee".

È questo un passaggio inevitabile nel cammino di Leo Levi, il naturale allargamento di un orizzonte che, se assunto quale ristretto settore "ebraico" e italiano, non avrebbe condotto a quegli esiti che erano nelle ambizioni di Leo Levi. A partire dal 1956

inizia, allora, a documentare anche i riti delle Chiese cristiane e, dal 1958, i canti delle comunità ebraiche in generale. Nella ormai imponente collezione di Leo Levi si riuniscono, così, testimonianze delle liturgie armena, siro-giacobita, caldea, siro-malabarica, copta, abissina, greca, romena e testimonianze delle comunità ebraiche di Ianina, Corfù, Eubea, Salonicco, Larissa, Istanbul, Gerba, Amsterdam, Bayonne Marsiglia, del Marocco, della Libia, dello Yemen, dell’Etiopia, dell’Ungheria, della Cecoslovacchia, della Bulgaria, ecc.

La collezione di Levi è oggi conservata, in diverse copie, più o meno completa, presso l’Università Ebraica di Gerusalemme, il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma, la Discoteca di Stato di Roma, il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna (Archivio Leo Levi).

L’esempio di Leo Levi e lo stimolo della sua generosità culturale sono stati determinanti per spingermi a dare un seguito al suo disegno<sup>6</sup>.

Se l’opera di Leo Levi è stata quantitativamente e qualitativamente di rilievo preminente nel periodo fra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, altre iniziative, per lo più completamente indipendenti, hanno, in quello spazio di tempo, realizzato risultati importanti nel campo della documentazione sonora dei canti liturgici di tradizione orale in area italiana.

Negli anni Cinquanta un rilievo pionieristico hanno le ricerche di Arnold Geering nel Canton Ticino, oggi in parte disponibili in disco<sup>7</sup>, di Ottavio Tiby in Sicilia e di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino in Calabria (comunità albanesi)<sup>8</sup>, di Diego Carpitella e Tullio Seppilli in Umbria<sup>9</sup>.

Per ragioni comprensibili è la Sardegna, a partire dalle rilevazioni di Giorgio Nataletti (anni Cinquanta)<sup>10</sup>, ad accentrare l’attenzione proponendo l’isola come un “unicum” per la musica liturgica tradizionale. Quest’attenzione fa sì che anche successivamente (con le ricerche di Diego Carpitella e di Pietro Sassu) il materiale sardo diventi,

6 Nel volumetto edito dal Teatro La Fenice di Venezia nel 1984 (*Musica e Liturgia*) sono ripubblicati due importanti contributi di Leo Levi: “Melodie tradizionali ebraico-italiane” (già in ) e il “Centro internazionale per la musica tradizionale liturgica” (già in già in *Studi e ricerche del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, 1948- 1960*) e il “Centro internazionale per la musica tradizionale liturgica” (già in *Catalogo sommario delle registrazioni (1948-1962) del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare*).

7 Le registrazioni di Arnold Geering sono rimaste sconosciute negli archivi della Società Svizzera Italiana. Per iniziativa di Sanzio Chiesa e Pietro Bianchi, sono state recuperate recentemente, catalogate, usate per trasmissioni radiofoniche.

8 CNSMP raccolta 17 (1952, Caltanissetta); raccolta 19 (1952, Palermo e Caccamo); raccolta 20 (1952/53, Piana degli Albanesi); raccolta 22, (1954, S. Demetrio Corone)

9 CNSMP raccolta 33 (1956, Gubbio e Torralta di Gubbio)

10 CNSMP raccolta 14 (1950, Sinnai, Cuglieri, Bosa, Aggius, Bortigiadasa), raccolta 31 (con A.Santoni-Ruju) (1956, Bitti).

nelle raccolte, molto consistente, mentre nuove acquisizioni abbiamo per la Liguria (Giorgio Nataletti e poi Edward Neill) e per la Sicilia, con il lavoro di Elsa Guggino che è promotrice di uno specifico programma, tutt'ora in corso, sul canto liturgico e para liturgico tradizionale, con diversi collaboratori. Anche in Val d'Aosta, negli anni Sessanta, si hanno ricerche sistematiche sul canto liturgico tradizionale, per iniziativa di Lino Colliard, così in Friuli (Claudio Noliani).

Gli anni Settanta e Ottanta vedono un allargamento dell'attenzione verso la musica liturgica di tradizione orale, con alcuni programmi specifici e intensivi. Tra questi va ricordato in primo luogo quello di Carlo Oltolina che, a partire dal 1974, svolge una ricerca capillare in un territorio che comprende l'Ossola, l'alto Verbano, la sponda varesotta del Lago Maggiore e, in parte, il Basso Novarese e la Valsesia. Il lavoro di Oltolina ha portato alla pubblicazione del primo studio specifico sul canto liturgico tradizionale in Italia<sup>11</sup>. Un altro territorio di cultura in parte italiana oggetto di una ricognizione approfondita in quegli anni è l'Istria (comunità istro-venete), ad opera di Giuseppe Radole<sup>12</sup>. Attenzione verso il canto liturgico orale hanno avuto (e, in gran parte continuano ad avere) numerosi ricercatori che hanno operato nell'Italia settentrionale. Ricordiamo Italo Sordi, Marcello Conati, Edward Neill, Mauro Balma, Roberto Leydi, Glauco Sanga, Bruno Pianta, Pietro Sassu, Piero Arcangeli (che, tuttavia, dedica prevalentemente la sua attenzione all'Umbria e al Lazio), Roberto Starec, Renato Morelli. Presso l'Università di Bologna (DAMS) e quella di Roma (Cattedra di etnomusicologia) sono state discusse tesi su questo argomento<sup>13</sup>. La rilevazione dello "stato" del canto liturgico di tradizione orale in Italia è oggi abbastanza estesa, ma con forti squilibri territoriali. Come del resto anche questa antologia discografica testimonia, di fronte ad aree dove è stato svolto un lavoro molto o abbastanza intenso, altre ve ne sono completamente (o quasi) scoperte, soprattutto nelle nostre regioni meridionali. Il lavoro da svolgere è, dunque, ancora molto, anche nell'ambito della documentazione. Se pur dobbiamo osservare alcuni interessanti fenomeni di "resistenza" e anche qualche caso di reviviscenza la situazione generale è tale da imporre, ai ricercatori, un intervento sollecito, di fronte agli evidenti processi di

11 Vedi bibliografia in calce al testo relativo ai brani 2, 3.

12 Vedi bibliografia in calce al testo relativo ai brani 15, 16, 17.

13 Cito, tra quelle a me note:

I. Macchiarella, *La Settimana Santa a Montedoro (Caltanissetta)*, Università degli Studi di Bologna. Facoltà di Lettere e Filosofia -DAMS Anno Accademico 1984-85 (relatore prof. Roberto Leydi)

G. Fugazzotto, *Il canto della "Visilla" a Barcellona e a Pozzo di Gotto*, Id, Anno Accademico 1985-86 (relatore prof. Roberto Leydi)

A. Gramolini, *Canti liturgici e paraliturgici di tradizione orale a Viganella (NO)*, Id.

P. L. Gallo, *Il Miserere di Sessa Aurunca*, Università degli Studi di Roma (La Sapienza).

Facoltà di Lettere (Relatore prof. D. Carpitella)

crisi in atto, resi ancor più attivi dagli esiti della riforma liturgica del Concilio Vaticano II che, in molti luoghi, ha segnato la fine di pratiche che erano ancor vive e sentite. Che il problema del canto liturgico tradizionale sia colto in alcune fasce (credo assai ristrette) della Chiesa cattolica lo dimostra l'adesione offerta al progetto sulla musica liturgica dell'anno europeo della Musica dal Patriarca di Venezia, Marco Cè, e la partecipazione al progetto stesso del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma, oltre che di singole personalità ecclesiastiche.

Certo siamo consapevoli della profonda differenza che corre fra l'interesse "laico" e l'interesse religioso verso il canto liturgico, per non ricordare il significato anche "politico" (in senso lato) delle difese ad oltranza del *Missale romanum* di Pio V.

La distanza decisiva fra le posizioni laiche e quelle religiose è illuminata molto bene dalla polemica che, nel 1971, è stata suscitata dal "memorandum" inviato alla Sede Apostolica da un folto gruppo di intellettuali italiani e le risposte a esso giunte da parte degli ambienti ecclesiastici.

Leggiamo nel citato "memorandum":

*È evidente che se un ordine insensato decretasse la demolizione totale o parziale di tutte le basiliche e le cattedrali, sarebbe ancora una volta la cultura – al di là di qualunque tendenza o confessione – a levarsi, per prima, e con orrore, contro la possibilità di una tale follia. Si dà il caso però che le basiliche e cattedrali siano state edificate, dai popoli cristiani, per celebrarvi un rito antico di 2000 anni, che fino a pochi mesi fa era una tradizione universalmente vivente. Essa secondo informazioni recenti, dovrebbe cessare di esistere alla fine del 1971. Anche a non voler considerare qui l'esperienza religiosa e spirituale di milioni di persone, questo rito, nei suoi magnifici testi latini, ha dato vita a una folla di opere infinitamente preziose: non soltanto di mistici dottori, ma di poeti, filosofi, musicisti, architetti, pittori e scultori, tra i più grandi, in ogni paese e in ogni epoca. Si può ben dire, dunque, che esso appartiene alla cultura universale, non meno di quanto appartenga alla chiesa e ai fedeli.*

*I firmatari di questo appello – eminentemente ecumenico e apolitico – rappresentano un ramo della cultura moderna internazionale. Essi chiedono con la massima gravità alla Santa Sede di Roma di voler considerare a quale tremenda responsabilità andrebbe incontro di fronte alla storia se non consentisse a lasciar vivere in perpetuità la Messa tradizionale, sia pur a fianco di altre forme liturgiche<sup>14</sup>.*

La sintesi delle risposte (non dirette) giunte a questo appello ce la offre il commento di Enrico Cattaneo<sup>15</sup>:

*Pur considerando la possibile rettitudine d'animo degli appellanti, volendo prescindere*

14 Tra i 103 firmatari di questo "appello" Luigi Alfonsi, Romano Amerio, Augusto Del Noce, Giacomo Devoto, Ettore Paratore, Michele Federico Sciacca, Giorgio Bassani, Eugenio Montale, Guido Piovene.

15 E. Cattaneo, *Il culto cristiano in Occidente*, Roma, 1978 (p.683)

*dall'altisonanza di paragoni ed espressioni che non riescono a celare la mancanza di idee esatte sulla Messa, è davvero triste vedere il centro del culto cattolico, qual'è l'eucarestia, ridotto a un'opera d'arte, contemplata esteticamente, senza alcun cenno alle esigenze spirituali di chi assiste alla Messa.*

Due posizioni, evidentemente, antitetiche che rispondono a due “funzionalità” inconciliabili; ma c'è da dire che più che le disposizioni innovative della riforma liturgica (che in realtà non “proibiscono” in modo assoluto la celebrazione della Messa e degli altri riti in latino) fu il modo della sua applicazione (nel clima già ricordato delle polemiche “tradizionalistiche” e sotto la spinta di fervori pastorali non sempre misurati sulla realtà di situazioni tradizionali) a sancire la crisi di quelle pratiche popolari che avevano nel latino il loro punto di riferimento. Non è certo un caso che la tradizione liturgica orale avesse, già prima della riforma, i suoi maggiori e partecipati spazi in quegli eventi rituali più carichi di tensione emotiva e di rappresentatività collettiva, quali l'Ufficio dei Defunti, i riti della Settimana Santa, le processioni, occasioni in parte almeno soggiacenti più al controllo di organizzazioni “popolari” e non gerarchicamente inserite nell'ordinamento della Chiesa (le Confraternite soprattutto) che al potere organizzativo “ufficiale”. In parte questi spazi sono rimasti aperti, soprattutto là dove più grande (e quindi pressante) è la partecipazione collettiva, ma ciascuno di noi che ha svolto ricerche in quest'ambito ha esperienza di situazioni nelle quali l'intervento dell'autorità ecclesiastica ha esplicitamente proibito antiche pratiche di culto, in quanto espresse in latino. Pratiche che, si badi bene, già realizzavano quella partecipazione collettiva al canto e alla preghiera che è nelle intenzioni della riforma. Il risultato, in qualche caso, è stata la fine della partecipazione, con giudizi spesso di forte risentimento e recriminazione.

Certo rimane il problema della “comprensione” delle parole rituali. Non c'è dubbio che per la stragrande maggioranza dei fedeli i testi latini non erano “comprensibili” e che la liturgia popolare conduceva a “travestimenti” più o meno profondi delle parole latine, ora ricondotte a forme uguali o simili all'italiano, ora invece del tutto stravolte con esiti che, se osservati con pregiudizio, non possono non apparire mostruosi o grotteschi. I materiali raccolti in questa antologia ci offrono esempi interessanti di questi processi di “traduzione”. A questo proposito è però giusto osservare che, se da un lato la traduzione italiana proposta dalla riforma non appare destinata, per molti, ad una effettiva comprensione (a parte il basso livello letterario di queste nuove versioni, molte delle quali non soltanto molto inferiori all'originale, ma anche decisamente infelici), l'assunzione popolare dei testi liturgici ha sempre trascorso la comprensione letterale dei testi (molti dei quali, come ogni testo religioso o magico, carichi di ambiguità e di polivalenza, tanto da meritarsi secoli di dibattiti

interpretativi) per ricrearli in nuovi valori significativi per nulla stravolgenti, ma, anzi (questo è il mio giudizio) capaci di fortissima carica interpretativa. È sufficiente ascoltare i materiali contenuti in questi dischi per cogliere la sostanziale aderenza del canto ai significati “interni” se non “letterali” dei testi latini, con esiti di grande emotività religiosa. L'impressione è che ciò che contava erano le “parole chiave” dei testi, perfettamente comprese, e che su di esse si sviluppava con forza l'intenzione comunicativa. Questi testi, in gran parte misteriosi, in una lingua lontana e quindi più “sacra”, erano la base ideale per lo sviluppo di una realizzazione musicale di profonda intensità, capace di rendere evidente, in un contempo, e la “misteriosità” della parola e il riconoscimento individuale (e collettivo) nei valori religiosi e soprattutto umani dei testi, nel contesto di eventi rituali fortemente emozionali. Si ascoltino, per esempio, molti dei canti liturgici popolari del Sud, della Sicilia e della Sardegna per cogliere come il testo verbale si presenti quasi completamente dissolto in una scelta “sonora” con un risultato, tuttavia, profondamente aderente al significato del testo stesso<sup>16</sup>. La tendenza alla “dilatazione sonora” - non soltanto “verticale” (la partecipazione delle voci e la ricerca di grande intensità e quasi sempre anche di forte volume), ma anche “orizzontale” - è presente in quasi tutti gli esempi di canto liturgico tradizionale. Ma non si tratta, spesso, di un gusto per i tempi lenti e molto lenti, a sostegno di una giusta idea di “solennità” (come si conviene ad un rito, vissuto come grande evento di coinvolgimento collettivo), ma di una esasperazione dei vocalizzi (e spesso di riprese) che da un lato “distruggono” letteralmente il testo verbale (che diviene supporto di “suono”), mentre, dall'altro, conducono a durate impressionanti l'enunciazione anche di un solo versetto. Questa tendenza è largamente prevalente nell'Italia meridionale, in Sicilia e soprattutto in Sardegna. I cantori di Castelsardo (brano 32) sviluppano una sola strofa dello *Stabat Mater* in una durata di sette minuti, la maggior parte dei quali dedicati al primo verso, quello ritenuto “significante” (*Stabat Mater dolorosa*). I cantori di Cuglieri (brano 40) eseguono la stessa strofa in quasi dieci minuti. La tradizione settentrionale è invece assai più “contenuta”, anche perché, in quest'area, è assai ridotta la tendenza alle soluzioni molto melismatiche e “decorate” anche nel canto profano. Non credo tuttavia che si possa esclusivamente far riferimento agli stili “locali” per motivare questa dominante tendenza, in alcune aree, alla estrema dilatazione e al gioco virtuosistico della decorazione di ogni vocale. Non vi è dubbio che la tradizione locale rende più agevoli queste soluzioni, ma ritengo che al tipo di

---

16 Si veda, per interessanti testimonianze del rapporto fra canto liturgico tradizionale e partecipazione al rito, in un rapporto di continuità con l'esistenza quotidiana “fuori della chiesa”, quanto annota Carlo Oltolina, sulla base delle sue esperienze di ricerca (C. Oltolina *I salmi di tradizione orale delle Valli Ossolane*, Milano, Ricordi, 1984)

esecuzione “allargata” e “molto allargata” di tanti canti liturgici tradizionali sottostia qualcosa di più profondo, connesso alla funzionalità specifica di quei canti e al loro contesto. Da qualcuno è stata avanzata l’ipotesi che il modello, all’origine, sia quello organistico. Che cioè, molta polivocalità popolare applicata ai testi liturgici si sia sviluppata aspirando ad imitare l’organo, se non a competere con questo strumento. Si tratta di un’ipotesi tutta da verificare che, a mio giudizio, può valere come elemento complementare e non sostanziale.

Si potrebbe, con altrettanto fondamento (e un po’ di “fantasia” in più), immaginare alle spalle di questi canti polivocali della liturgia popolare non tanto, o soltanto, l’organo, ma anche, e soprattutto, una specifica tradizione formatasi per stimolo di religiosi e poi sviluppatasi per proprio conto, sulla base degli stili musicali popolari locali e un’interpretazione “dal basso” della ritualità e soprattutto dell’impatto di questa ritualità con la coscienza collettiva e la sua interpretazione nel contesto della cultura popolare.

Certo vi è, in questi canti, una drammaticità, una solennità, una spettacolarità che sembrano condurci a quel momento, attorno al XVI secolo, in cui si sviluppa, con forza crescente, la ricerca della “grandiosità” nella rappresentazione religiosa e si formano i nuclei, per esempio, delle grandi processioni in forma, spesso esasperata, di accadimento teatrale.

Certo lo stato degli studi non è così avanzato da consentire la formulazione di ipotesi generali sulla musica liturgica di tradizione orale e di uso popolare. Si può tuttavia cogliere una linea profonda di demarcazione fra la concezione del cattolicesimo ufficiale e quella del cattolicesimo popolare, che trova proprio nel repertorio cantato la sua forse principale manifestazione.

È infatti fondamento del cattolicesimo il “valore” non soltanto primario ma assoluto della “parola”, con la quale e “attorno” alla quale, come supporti, si pongono i rivestimenti sonori e, più importanti, i gesti rituali. Nel corso dei secoli questo privilegio della parola ha vissuto vicende alterne. Per esempio l’opposizione, che si è manifestata dopo il Concilio di Trento, verso la polifonia liturgica (nella quale la “parola” ovviamente si smarriva) è un segno di questi ricorrenti richiami. Se osserviamo la liturgia “popolare” ci rendiamo immediatamente conto che gli elementi musicali, direi addirittura “sonori”, hanno decisamente il sopravvento. In molti canti della liturgia e para-liturgia tradizionale dall’esaltazione sonora a malapena emergono, intelleggibili, poche parole “chiave”, mentre il testo si traveste in musica, con esiti esattamente contrari a quelli richiesti dalla religione ufficiale. Si può immaginare che questa operazione di “rovesciamento” abbia anche origine dal fatto che i testi latini hanno una modestissima possibilità di essere intesi dai “fedeli”: di qui

la loro “traduzione” in soluzioni non soltanto emozionali ma, io credo, effettivamente comunicative nel passaggio dei canti all’uso popolare. In altre parole, il “popolo” sembra aver provveduto per suo conto a “tradurre” i testi latini della liturgia, al fine di assicurarne la comprensione, se pure per una via diversa (e, anzi, opposta) a quella della Chiesa. Si potrebbe dire, un po’ paradossalmente, che il mondo popolare ha anticipato la Riforma del Concilio Vaticano II, operando non già la banale traduzione in lingua “volgare” del testo sacro - con le perdite di sacralità che sono inevitabili e con un esito di comprensibilità effettiva che, spesso, non va oltre la comprensione di una serie di parole - ma, attraverso il trasferimento ad un livello diverso di codice, quello della musica. Che i cantori tradizionali sappiano molto bene il significato di ciò che cantano (il significato profondo) lo si coglie dal “modo” diverso che hanno di intonare canti di differente contenuto e di differente intenzione rituale: in altre parole, pur partecipando di un comune “sistema” musicale, il *Miserere*, per esempio, è intonato con una “interpretazione” che non è quella del *Magnificat* ed entrambi raggiungono, a mio giudizio, la più piena realizzazione dei loro significati e delle loro funzioni, pur in “disaccordo” palese e definitivo con le indicazioni ufficiali.

Vi è un momento, nel repertorio liturgico di tradizione orale e popolare, che meriterebbe particolare attenzione, da questo punto di vista. È quello delle Lezioni, sia per l’Ufficio dei Defunti che per quello delle Tenebre (Feria V in cena Domini). Come osserva Mauro Balma nelle note ad alcuni canti liturgici raccolti nella nostra antologia (brani 20, 21), il modo popolare di affrontare i testi delle Lezioni non è soltanto “diverso” da quello ufficiale, ma addirittura lo contraddice. Se le prescrizioni ufficiali ordinano che le Lezioni siano recitate “in tono prophetiae”, cioè rigorosamente sillabiche, gravi, tese ad esprimere chiaramente la parola:

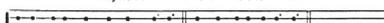
Tonus Prophetiae.

Titulus.

**I** Et cetero Isa-iae prophetae. Haec dicit Dominus Deus: Dicitur fili-ae Si-on: Ecce Salvator tuus venit: ecce merces eius in Jerusalem. Cuius est o. Quis est iste, qui venit de Edom, tinctus vestibus de Interrogata.

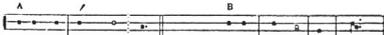
Buxa... laudem Domini super omnibus quae reddidit nobis Dominus Deus noster. Dominus omnipotens. id est transitus Domini.

*Ante Canticum Moyses vel trium Puerorum sic terminatur:*



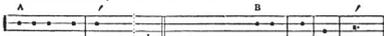
et ad finem usque complerit: in fornace dicentes:

*Flexa in monosyllaba vel hebraica voce.*



ve-ni-te ad me.	vel:	ve-ni-te ad me.
Dé-i pro-pter vos.		Dé-i pro-pter vos.
in Je-ru-sa-lem.		Je-ru-sa-lem.
Spi-ri-tus est.		Spi-ri-tus est.

*Punctum in monosyllaba vel hebraica voce.*



vi-num et lac.	vel:	vi-num et lac.
Dómi-nus lo-cú-tus est.		dó-mu-i Já-cob.
dó-mu-i Já-cob.		Em-má-nu-el.
é-jus Em-má-nu-el.		Dó-mi-nus est.

la tradizione popolare affronta questi testi con straordinaria libertà e fantasia musicale, con larga estensione, decorazioni, melismi, forti e fortissimi “melodismi”, secondo modelli fra loro assai diversi e spesso di più o meno evidente carattere ottocentesco, o addirittura operistico. Ma lo stravolgimento dell’indicazione ufficiale è decisivo anche in quei casi, numerosi, nei quali l’intonazione delle Lezioni rimane “dentro”, o vicino ad un modello che potremmo dire “gregoriano”.

È importante, io credo, chiedersi il perché di questo rovesciamento che la pratica orale ha operato modificando sensibilmente (e spesso profondamente) il modo di manifestarsi delle Lezioni che, non soltanto hanno perduto il loro specifico carattere di “letture” di un testo (con privilegio assoluto della parola, sostenuta da una intonazione), ma sono divenute addirittura momento di “esibizione” canora, spazio entro il quale i solisti esprimono la loro abilità e le loro capacità vocali. In alcuni casi (vedi il *Parce mihi* di Bienno - brano 4) si trasformano addirittura in canti corali. Spazi di “libertà” sono anche le processioni. Queste manifestazioni para-liturgiche, infatti, offrono l’occasione, assai più delle celebrazioni liturgiche vere e proprie, al manifestarsi delle “tendenze” popolari. Momento di grande coinvolgimento collettivo, la processione, in molte occasioni e in molti luoghi, è quasi interamente “gestita” da organizzazioni laicali (soprattutto Confraternite), con relativa possibilità di controllo da parte dell’autorità ecclesiastica (specialmente là dove la pressione partecipativa popolare è particolarmente forte).

È nelle processioni che si esprimono spesso modalità di canto di forte carattere popolare e che emergono canti che non coincidono con quelli “ufficiali”. Non parlo soltanto della forte presenza di canti para-liturgici in lingua italiana o in dialetto, anche non di recente importazione, attestanti soprattutto in alcune aree (per esempio il Lazio o la Sicilia), ma degli stessi canti che utilizzano il latino e si presentano come “montaggi” di parti di testi liturgici. È il caso di molti canti processionali che vengono considerati dei *Miserere* ma che non utilizzano il Salmo 50, o lo utilizzano soltanto in parte, così com’è il caso dello *Jesu* di Castesardo (brano 34), che usa un testo latino (dialettizzato in parte) la cui origine non abbiamo potuto accertare.

Quanto agli elementi propriamente musicali, gli esempi raccolti in questa antologia possono offrire una prima base di riferimento.

Si possono cogliere, nei brani proposti, sia diverse “origini” musicali, sia diverse realizzazioni. A dimostrazione della grande profondità storica di questo repertorio vi è la coincidenza sia di materiali che di modi di realizzazione, sia all’interno di già riconosciute aree stilistiche (in riferimento alla tradizione musicale orale), sia fra aree tra loro anche assai distanti. Certamente ogni comunità ha impresso la propria “impronta” ai canti via via acquisiti, facendo ovviamente riferimento al proprio modo

di “far musica”, ma al tempo stesso questi canti, con poche (interessanti) eccezioni, hanno conservato una loro “riconoscibilità” in paragone al repertorio profano (al di là del testo verbale latino). Questi canti, pur confluiti in diversa misura nella tradizione locale, sembrano mantenere una loro “diversità”. Questa diversità dovrebbe dipendere sia dalla specificità funzionale dei canti sia dalla permanenza della loro natura originaria. Destinati alla funzione rituale cattolica, i canti mantengono una loro fisionomia musicale, ma anche si può anche immaginare che a fissarne la riconoscibile “diversità” nei confronti del canto profano sia la matrice musicale originaria. Proprio questa matrice comune (almeno per gruppi di canti e non certo per l'intero repertorio) sarebbe la ragione di evidenti coincidenze rilevabili in aree geografiche (e stilistiche) fra loro lontane. Non si può ignorare, per esempio, che in certe zone (per esempio la Sicilia centrale) i canti liturgici rappresentano l'unica manifestazione polivocale di uno stile quasi rigorosamente monodico. La ragione di questa scelta polivocale non può farsi discendere dalla tradizione musicale locale, bensì da un “modello” esterno, ormai, oggi ormai irrisconoscibile. Per altre aree, invece, si ha polivocalità sia nei canti liturgici che in quelli profani (la Sicilia orientale, la Sardegna, l'Arco Alpino, ecc.). In questi casi la coincidenza fra i due stili è diversamente avvertibile.

Il problema di fondo è, dunque, quello dei tempi e dei modi dell'introduzione del repertorio liturgico (quello, almeno, fino a noi pervenuto) nei repertori popolari. le domande, difficili, alle quali si dovrà cercare di dare risposta sono; quando ciascuno di questi canti è stato “portato” all'uso popolare? In quali modi? Ad opera di chi? E ancora si dovrà cercar di stabilire, nei limiti di una possibile ricostruzione ben povera di documenti scritti, le vie della “popolarizzazione” dei canti “imparati” da mediatori “culti” e, molto probabilmente, l'autonoma realizzazione di altri canti, assunti dall'esterno soltanto nel loro testo verbale latino.

Certamente, nel tempo, nell'uso, nel diverso rapportarsi con la realtà locale, i canti - anche sfuggendo al controllo dell'autorità ecclesiastica (controllo, non va dimenticato, rispondente a modelli diversi nelle diverse epoche) ed entrando nella “gestione” relativamente autonoma di organizzazioni laiche (le Confraternite in primissimo luogo) - si son venuti modificando, accentuando la loro distanza dai modelli originari e dai modelli ufficiali della Chiesa, o, molto probabilmente, generando a loro volta, già in una fase di più o meno accentuata trasformazione, altri canti.

Il caso della *Visilla* (*Vexilla regis*) di Barcellona e di Pozzo di Gotto (brano 25), che ha assunto modi diversi di esecuzione presso due comunità contigue, può offrire un punto di riferimento. Le ricerche di Giuliana Fugazzotto porterebbero, infatti, a ritenere che a Barcellona il canto abbia subito una modificazione sotto la spinta della tradizione locale dei canti di lavoro degli “spiritali”, assumendo tratti che a Pozzo di Gotto

appaiono scorretti e disdicevoli. Un altro caso da segnalare, sul versante della possibile “creazione” locale di melodie (creazione nel senso di nuova o parzialmente nuova “organizzazione” di competenze musicali tradizionali, o comunque note) è quello (che è difficile ritenere unico) di Antrona Piana, in Ossola, dove in passato (come è stato riferito a Carlo Oltolina) vi era un sacrestano che “inventava” una melodia “nuova” e “diversa” per le Litanie della Madonna, nel mese di maggio, ogni giorno. Il che vuol dire trenta nuove melodie. I fedeli lo seguivano agevolmente, il che significa che i materiali musicali proposti dall’inventivo sacrestano erano non soltanto facili, ma anche agganciati alla conoscenza musicale diffusa della comunità. Per comprendere le ragioni e il movimento di queste trasformazioni certamente subite dai canti e l’emergenza di nuovi canti è anche necessario ricordare che i modi del cantare sono stati sempre sentiti, dalle diverse comunità, come distintivo di identità (con il dialetto). Ogni comunità affermava la specificità del proprio parlare e del proprio modo di cantare (non il repertorio, ma il modo di realizzarlo) “contro” le altre comunità vicine. Quante volte il ricercatore si è trovato di fronte alla categorica affermazione che il dialetto di un paese era “tutto diverso” da quello del paese vicino. Certo le differenze c’erano, ma non tali da giustificare un giudizio così perentorio di “diversità”.

Affermando la specificità del proprio dialetto, la comunità affermava la propria identità. E così per il modo di far musica. Questa tendenza ha certamente condotto a “modificare” i canti in comune con paesi vicini, magari attraverso trasformazioni minime per un orecchio esterno, ma importanti per l’orecchio “interno”, cioè quello dei componenti la comunità.

Sarebbe scorretto voler individuare un percorso comune a tutti i canti della tradizione liturgica popolare. E’ evidente che i diversi repertori locali si son venuti formando in epoche diverse e con modalità diverse, cercando forti squilibri, in più d’un caso, all’interno di ciascun repertorio. Per fare un solo esempio, in riferimento a materiali raccolti nella nostra antologia, la distanza che, musicalmente separa nel repertorio di una stessa confraternita, a Sessa Aurunca, il *Miserere* dalla *Lamentatio Jeremiae Prophetarum* (brani 26, 27) è enorme.

I caratteri “popolari” dei canti liturgici non vanno cercati soltanto nei modelli melodici, negli impianti scalari e nelle strutture polivocali, ma anche (e soprattutto) nei modi esecutivi, cioè nei modi con cui vengono realizzati nell’uso. Di qui la necessità (del resto comune a tutta la musica orale) di considerare il documento registrato quale documento di base. Le trascrizioni, per accurate che siano, non possono infatti, restituire il carattere essenziale dei canti. È nel momento della esecuzione che il carattere “popolare” di questa liturgia emerge con forza, evidenza e prepotenza, imponendo la specificità del canto e la sua alterità rispetto ai modelli “colti”. Anche

canti nei quali una matrice che possiamo dire “gregoriana” è avvertibile e nei quali, magari, s'affaccia un processo di tonalizzazione, divengono, all'ascolto, “diversi” e “altri”, con relazioni evidenti con lo stile musicale proprio d'ogni area, d'ogni territorio.

C'è ancora da osservare, a conferma della complessità del problema e dell'altissimo numero di “variabili” che hanno giocato nella definizione dei repertori liturgici popolari, che in situazioni apparentemente analoghe e all'interno di un'eguale condizione culturale sociale, in territori fra loro vicini, i canti liturgici presentano relazioni dissimili con la tradizione vocale profana. Giustamente, presentando il documento di Bienno (brano 4), Pietro Sassu nota come in questo paese della Val Camonica i procedimenti esecutivi del repertorio liturgico praticamente si sovrappongono a quelli del canto profano, mentre a Premana, paese della montagna lombarda come Bienno, l'ancor viva e forte presenza di uno stile di canto polivocale profano, patrimonio praticamente dell'intera comunità, non trova riscontro nei canti liturgici, che appaiono “appiattiti” e “normalizzati”. Ascoltando i canti profani e i canti religiosi di Premana si ha l'impressione di incontrare manifestazioni vocali di due paesi differenti, mentre a Bienno non vi è, praticamente, distanza stilistica fra i due repertori.

Ancora un altro esempio contenuto nei dischi di questa antologia potrebbe essere citato, e precisamente la *Lettura dell'Ufficio della Beata Vergine Maria* di Ceriana, in Liguria (brano 20), che viene eseguita dal Coro delle Figlie di Maria, in uno stile polivocale con bordone che coincide (e si potrebbe dire, addirittura enfatizzandolo) con lo stile di canto popolare, assai interessante, del paese. Di contro gli altri numerosi esempi pure liguri delle tradizioni delle Confraternite, sono strutturati secondo altri modelli, con tracce certo di stile popolare, ma anche con più o meno forti tratti di “stilizzazione”.

Estesa è la permanenza, nello spazio geografico, di modalità esecutive (e di strutture polivocali) fra loro eguali o molto simili (per esempio la tecnica del “falso bordone” che emerge lungo tutto l'Arco Alpino, per non ricordare ancora il tipo di emissione della voce, o gli spazi di improvvisazione secondo regole sostanzialmente comuni); e al tempo stesso, rilevanti sono le differenze per comunità magari fra loro vicine e di condizione culturale, sociale ed economica molto simili.

Tutto ciò sta a indicare che nei vari luoghi hanno agito, sul formarsi, lo svilupparsi, probabilmente il crearsi e il modificarsi del canto liturgico popolare forze diverse, con esiti diversi; forse, è lecito presumere, soprattutto “esterne” alle comunità e identificabili, in primo luogo, nell'autorità ecclesiastica, nei suoi vari gradi. Io credo che, tuttavia, sarebbe troppo semplicistico voler immaginare le diverse

comunità popolari tese, per comunanza di condizioni di vita, di cultura, di relazioni economiche, a sviluppare i loro repertori liturgici secondo una linea comune, “alterata”, di luogo in luogo, dall’intervento ecclesiastico. Quest’intervento certamente c’è stato, più o meno duro, più o meno convincente, ma possiamo anche ipotizzare che, nel gioco, siano entrate altre forze, persino “interne” alle comunità operanti, tali da modificare, in un senso o in un altro, il progredire della tradizione. Per incominciare a comprendere questi fenomeni è indispensabile, io credo, operare verso fonti informative che involgano tutta la vicenda “storica” della comunità, anche oltre i limitati orizzonti delle consuete inchieste “demologiche”.

Da queste sommarie e un po’ disordinate osservazioni appare che per affrontare criticamente il grande assieme dei repertori liturgici di tradizione orale è indispensabile la consapevolezza della complessità del problema. Quanto a noi è pervenuto, nella memoria o nell’uso, è il risultato di una serie di processi intersecati che sarebbe imprudente voler leggere in modo lineare. Abbandonata ormai l’idea romantica di un “popolo” chiuso in se stesso e custode, forzato, di proprie eredità che si smarriscono nella “notte dei tempi” e respinta, anche, l’ipotesi di una cultura orale quale manifestazione decaduta di acquisizioni dall’alto, siamo consapevoli che la storia è stata interamente vissuta anche dal cosiddetto “mondo popolare”. Attraverso i secoli, le classi popolari si son trovate continuamente a confrontarsi e scontrarsi con le egemonie e da questo rapporto, spesso traumatico, si è sviluppato, anche, il repertorio musicale, profano e religioso. Certo vi sono state epoche di più forti rapporti e altre di maggiore isolamento, ma non si deve credere che soltanto con la Rivoluzione industriale le classi popolari abbiamo visto crescere in modo massiccio il peso delle “innovazioni” per conseguenza di trasformazioni radicali dei modi di produzione e dei rapporti sociali. La Rivoluzione industriale è stata, certamente, l’evento decisivo per la crisi delle culture tradizionali, ma anche il Medioevo (per citare un’età convenzionalmente “buia” e “chiusa”) ha visto processi di trasmissione culturale di enorme portata, lungo grandi spazi. Ma il discorso si potrebbe fare per ogni momento della storia, ricordando, per fare ancora un esempio, l’impatto che certamente ha avuto sulle manifestazioni liturgiche il periodo fra il XVI e il XVII secolo, entro il quale, probabilmente, hanno preso vita molte delle grandi manifestazioni “teatrali” e spettacolari della liturgia e si sono espanse le organizzazioni religiose laiche con le Confraternite al primo posto, che, ancor oggi, esprimono in molti luoghi la “tradizione” religiosa.

Va anche ricordato che, per quanto riguarda l’Italia, la religiosità (o la ritualità) popolare ha dovuto far sempre i conti con una Chiesa, quella cattolica, centralistica, fortemente istituzionalizzata e fortemente precettistica. Con una Chiesa che, essa

stessa, ha attraversato momenti assai contraddittori in rapporto ai modi della manifestazione liturgica; che ha cercato sempre di imporre omologazioni, che ha spesso accettato (e persino favorito) le trasgressioni “popolari” per interessi pastorali. La riforma liturgica, conseguente il Concilio Vaticano II, è stato l’atto finale (per ora) di questa volontà dirigitica della Chiesa cattolica.

*Roberto Leydi*

*Riteniamo utile ripubblicare le note stese da Giacomo Baroffio per il progetto di ricerca sul Salmo 50 (51 nella tradizione ebraica), cioè il Miserere, quale punto di partenza per una ricerca interdisciplinare sulla musica liturgica, di tradizione orale.*

Nel riflettere su un possibile tema storico musicale da affrontare e chiarire in una ricerca interdisciplinare, l’attenzione è stata rivolta al Salmo 50. Si tratta, infatti, di un testo presente nell’antica tradizione religiosa e liturgica ebraica (Salmo 51), assunto in seguito nella liturgia e nella vita cristiana, dando origine a una molteplice configurazione rituale e musicale. Canto di profonda espressione individuale che manifesta il pentimento di un uomo cosciente del male commesso, il *Miserere* non si riduce ad una semplice implorazione di perdono: il testo, altamente drammatico, riletto alla luce della storia del re Davide e della riflessione profetica, propone varie tematiche. Queste conferiscono al Salmo un ampio respiro, tale da superare l’esperienza individuale del peccatore, sino ad assurgere a canto universale di lode per la misericordia di Dio.

Tale visione universalistica – che parte con il sottolineare la centralità di Gerusalemme – è anche frutto di una rilettura del Salmo nella stessa tradizione giudaica che, probabilmente, ha aggiunto al poema originale due versetti conclusivi.

Accanto al tema della purificazione del peccato, emergono quello più importante della misericordia di Dio, della sua saggezza partecipata all’uomo, del rinnovamento radicale della persona chiamata a rendere finalmente il culto in spirito e verità. Tale susseguirsi di momenti esistenziali diversi sfocia in una concatenazione armonica delle varie tematiche. Nonostante il pluralismo di contenuti il Salmo 50 (51) riesce perciò a costituirsi quale testo unitario estremamente ricco. La struttura fondamentale risulta quella della *confessio* con la sua tipica duplice polarità: il riconoscimento-

confessione del proprio peccato è un aspetto della vita inscindibile dal riconoscimento-glorificazione della grandezza misericordiosa di Dio.

Questa struttura di fondo permette di comprendere non solo la diffusione capillare del testo biblico in tutte le liturgie dell'Oriente e dell'Occidente, ma anche la diversa e apparentemente contraddittoria utilizzazione del medesimo Salmo in vari e diversi rituali. Si pensi, ad esempio, alla preghiera di lode all'inizio di ogni giornata, alle commemorazioni battesimali, alle liturgie penitenziali, alla professione monastica, ai riti esequiali...

Utilizzato nell'interezza del testo o in una "scelta antologica" di alcuni versetti o anche mediante un solo versetto particolarmente significativo del testo, il Salmo *Miserere* può essere considerato uno dei testi biblici più diffusi nella liturgia e nella vita religiosa cristiana.

Le indagini liturgico-musicali intraprese recentemente in modo sistematico da Cristiana Antonelli, permetteranno di raccogliere l'abbondante materiale inerente al Salmo 50 (51) nell'ambito delle liturgie latine (romana, milanese, ispanica, monastica...). Il materiale, filtrato attraverso alcune griglie di ordine storico (in particolare geografico e cronologico), aiuterà a rintracciare la storia delle tradizioni liturgica e musicale di questo antico testo. Nella prospettiva della ricordata ricerca interdisciplinare, il lavoro ora avviato costituirà una indispensabile base di confronto che aiuterà ad evidenziare molteplici nodi del mondo musicale.

In riferimento all'esempio concreto e ben documentato del *Miserere*, si potranno studiare in modo accurato, ad esempio, i rapporti tra la tradizione liturgica "ufficiale" e le manifestazioni "spontanee" della vita religiosa nelle diverse assunzioni e negli interessanti adattamenti del mondo popolare.

Un ulteriore campo d'indagine e di confronto è costituito dalla tradizione polifonica, dotta e popolare, dai primordi della polivocalità alle espressioni contemporanee. Non privo di interesse sarà pure l'esame della funzione del testo: da una rigida inserzione nello sviluppo di determinati rituali a una sua più libera utilizzazione fino alle moderne composizioni concertistiche.

*Giacomo Baroffio*

# Antologia



## 01 (CD1/1 - 2:52) **Dominus regnavit**

AYAS (VAL D'AYAS, AOSTA)

REGISTRAZIONE: ODON-EVALD OBERT (ARCHIVES HISTORIQUES REGIONALES, AOSTA)  
05 GIUGNO 1969 (CORPUS DOMINI)

ESECUZIONE: VOCI MASCHILI E ORGANO

Nell'ambito delle molteplici espressioni che caratterizzano il patrimonio musicale tipico della Valle d'Aosta, il canto sacro, liturgico e paraliturgico orale, costituisce un fenomeno di particolare interesse musicologico<sup>17</sup>.

Accanto al repertorio liturgico ufficiale della Chiesa diocesana, infatti, concretizzatosi in un imponente corpus di manoscritti e stampe, che documentano il perdurare, nel corso dei secoli, di una pratica vocale di matrice inequivocabilmente gregoriana, percepita tuttavia in modo originale, con varianti e differenze tali da inserirla con tratti specifici nell'ampio e dinamico contesto liturgico europeo<sup>18</sup>, si colloca, o meglio, si collocava, un repertorio di tradizione orale, diffuso in tutta la Valle e caratterizzato, soprattutto, dalla presenza di procedimenti polivoci assimilabili alla pratica del canto popolare nell'area delle culture alpine.

Attestata in tutta la Valle con il termine “faux-bourdon”, questa particolare tecnica vocale si riscontra principalmente nel canto di salmi, inni e cantici, la cui trasmissione era, in passato, frutto di una fruizione diretta o indiretta, conseguenza della frequentazione delle funzioni religiose, attraverso le cui varianti ogni paese o villaggio trovava una propria specifica identità collettiva.

Purtroppo, alla trasmissione orale di questo repertorio è venuta meno, in tempi recenti,

17 Bibliografia essenziale: F. Martinet, *Le rite d'Aoste*. Aoste, 1931

J. Domaine, *Le chant populaire en Vallée d'Aoste*. Aoste, 1966 (pp. 19-20)

-, *Recherches sur l'ancienne liturgie d'Aoste et les usages religieux et populaires valdôtaine*. I-VI, Aoste, 1969-1976, a cura degli Archives Historiques Regionales.

R. Glarey – G. Bini, *Il seme sepolto*, Milano, 1982

L. Colliard, “Le “Te Deum” en Faux-bourdon völdôtain et quelques considerations sur la St. Grat”, in *Le Flambeau*, Aoste, 1982 (pp.57-61)

-, “L'operato dell'Archivio Storico di Aosta nel campo delle tradizioni religiose popolari valdostane”, in *Etudes d'Histoire valdôtaine*, Aoste, 1985 (pp. 170-178)

E. Lagnier, “Le règlement de la chanterrie de Fénis en 1894”, in *Les Cahiers di Rù*, n.9, Aoste, 1987 (pp. 55-62).

18 A.-P. Frutaz, *Le fonti per la storia della Valle d'Aosta*, Roma, 1966. Appendice XII “Documenti inerenti al rito valdostano”. Di fondamentale importanza per lo studio del rito particolare valdostano cf. pure i 9 volumi che compongono attualmente la collana dei (MLEA), curata dal prof. Robert Amiet, in collaborazione con il prof. Lino Colliard, Aosta, 1974-1986.

per molti e svariati motivi, tra i quali la sostituzione del latino nelle funzioni religiose (e l'adozione di canti di “moderna concezione”!) la necessaria condizione di continuità, determinando l'interruzione della pratica, e la conseguente dispersione del patrimonio ad essa connesso, attualmente sopravvissuto nella memoria di ben pochi anziani cantori e di qualche appassionato studioso o ricercatore.

È in questo contesto che si inserisce l'intensa azione di ricerca e di salvaguardia di questo repertorio, dovuta principalmente al prof. Lino Colliard, direttore degli Archives Historiques Régionales, che si   fatto promotore di numerose iniziative anche in questo settore della cultura locale, tra i cui risultati principali si segnala la costituzione di un fondo sonoro, unico nel suo genere, da cui   stato tratto il brano, rappresentativo delle particolarit  del canto salmodico in Valle d'Aosta, riportato in questa antologia.

Destinato all'esecuzione delle Lodi e dei Vespri domenicali e festivi, il canto dei Salmi avveniva generalmente in forma antifonica: il coro, essenzialmente maschile, alternava nei vari versetti, il canto monodico, di chiaro stampo gregoriano, ad episodi polifonici. Le parti monodiche sono riconducibili, anche se con varianti e modifiche piuttosto rilevanti, alle forme salmodiche gregoriane<sup>19</sup>, “sostenute” dal suono dell'organo che preparava l'entrata simultanea del canto polifonico; questo, utilizzando la formula salmodica come una sorta di “basso”, la “armonizzava” con due voci superiori procedenti per intervalli di terza, di sesta e talvolta di quarta; all'occorrenza gli esecutori<sup>20</sup> aggiungevano piccole varianti capaci di rendere pi  personalizzata l'esecuzione, secondo l'unico criterio che istintivamente guidava i cantori, e cio  la ricerca della consonanza, dell'incontro concomitante di pi  note di gradevole effetto sonoro.

Per quanto concerne il ritmo ed il fraseggio, normalmente questo repertorio ubbidisce ad un codice popolare che sfugge alle consuete divisioni metriche tradizionali della musica colta, ed adotta perci  un costruito fraseologico ed una tecnica di articolazione che si adattano, di volta in volta, agli elementi ritmico-melodici che compongono il brano. Anche la dinamica, tutta monotonamente ancorata ad una sonorit  piuttosto sostenuta<sup>21</sup>, contribuisce a caratterizzare questo canto “a voci spiegate”, dal lento incedere, come momento privilegiato dell'espressione artistica collettiva, inserita in un ambito liturgico di indubbia solennit  cerimoniale, in cui la voce mette in risalto la sua

19 Cio  gli otto toni dei Salmi ed il tonus peregrinus; tra questi i pi  usati sono il I, il V, il VI, di particolare difficult , e l'VIII tono.

20 Suddivisi nei ruoli fissi di “primo” e “secondo”, cio  di esecutori della prima e della seconda voce.

21 Talvolta addirittura amplificata mediante l'uso di un apposito strumento, detto “tubbo” consistente in una sorta di imbuto di metallo, capace di rafforzare il basso in mancanza dell'organo.

potenza, la sua capacità di suggestione, il suo significato simbolico.

Il Salmo è un “faux bourdon” in primo modo. La struttura della formula presenta due tenores nei due emistichi di cui si compone il primo versetto, separati da due cadenze intermedie (su “indutus est” e su “fortitudinem”), ed un finale (su “praecinxit se”).

Il canto polifonico successivo riprende nel basso la salmodia, partendo, secondo l'uso gregoriano, direttamente dal tenor ed attuando una sequenza di accordi interdipendenti fra loro, il cui ambito generale non si estende oltre la sesta e l'ottava, e per cui ogni singola voce non supera la quinta, secondo un disegno polifonico che si muove esclusivamente per gradi congiunti. La presenza del settimo grado (do diesis) nella cadenza finale del brano polifonico segnala un contesto armonico di tipo tonale.

*Emanuela Lagnier,*

TESTO

## Dominus regnavit

- 1 Dominus regnavit, decorem indutus est: indutus est Dominus fortitudinem, et praecinxit se.
- 2 Etenim firmavit orbem terrae, qui non commovebitur.
- 6 Mirabiles elationes maris: mirabilis in altis Dominus.
- 7 Testimonia tua credibilia facta sunt nimis: domum tuam decet sanctitudo, Domine, in longitudinem dierum.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.

Amen.

## 02 (CD1/2 - 3:33) **Miserere (Antifona e Salmo 50)**

### 03 (CD1/3 - 4:30) **Magnificat**

VIGANELLA (VAL ANTRONA, NOVARA)

REGISTRAZIONE: ROBERTO LEYDI E CARLO OLTOLINA / 20 MARZO 1978

ESECUZIONE: 8 VOCI MASCHILI (SEVERINO ANCHIERI, EDOARDO BIANCHINI, DANTE BIANCHINI, CELSO BROGGIO, GIOVANNI BROGGIO, ELIGIO BRUSA, GIOVANNI GHENSI) E ARMONIUM (ARMANDO MIAZZA)

Viganella è un piccolo paese (attualmente conta 230 abitanti<sup>22</sup> adagiato su un ripiano alluvionale, al centro della Valle Antrona (da qui l'antico nome di Mezzavalle), che si apre sul lato ovest della Val d'Ossola e si incunea tra la Valle Anzasca e la Valle Bognanco. L'attuale nome è la forma italianizzata dell'antico Uicanela. La popolazione viveva nel passato di agricoltura e di pastorizia, due attività che erano per lo più affidate alle donne, in quanto gli uomini, per lavoro, emigravano all'estero o in pianura. Con l'industrializzazione del più grande centro all'imbocco della valle (Villadossola), gli uomini, divenuti operai, sono rimasti in parte in paese, ma l'attività nei campi e nelle stalle, sempre più ridotta<sup>23</sup>, è rimasta affidata alle donne.

La vita si snodava tra il lavoro duro dei campi, strappati con fatica alla montagna che circonda il paese e la chiesa dove ogni abitante, manifestando pubblicamente e sinceramente la propria fede, si sentiva anche parte viva della comunità.

Il momento di maggior incontro era la festa, cioè l'occasione culminante in cui la comunità di ritrovava unita ed esprimeva se stessa. Nella festa si sommarono la celebrazione dei valori comuni, l'attività espressiva e creativa, il gioco e lo spettacolo. La festa e le solennità, gioiose o tristi, che contrappuntavano la vita del paese, erano gli elementi indispensabili per la conservazione e la trasmissione del patrimonio culturale qualificante la stessa comunità.

I momenti più pregnanti erano senza dubbio rappresentati dalla Natività della Madonna (8 settembre), a cui è dedicata la chiesa parrocchiale, dalla festa di Santa Rita (22 maggio), divenuta compatronale in seguito alla miracolosa guarigione di una donna anziana avvenuta per opera della Santa e dalla processione all'Alpe Cavallo, a

22 Lo spopolamento è stato intenso e, poi, decisivo. Negli ultimi 125 anni gli abitanti di Viganella sono passati da 471 (1861), a 438 (1911), a 367 (1961), 230 (oggi). Le famiglie sono attualmente ancora 100, ma molte sono composte da una sola persona anziana. I bambini sono 2 (che frequentano la scuola materna di Seppiana) e 4 (che frequentano le elementari monoclasse in paese).

23 Oggi a Viganella vi è una sola mucca e non vi sono più capre. All'indomani della Seconda Guerra Mondiale in paese vi erano dalle 50 alle 70 mucche e almeno 200 capre

1608 metri, che si svolgeva l'ultima domenica di luglio. Tale processione, dal carattere penitenziale-propiziatorio, assumeva comunemente anche il risvolto di un'allegria scampagnata. Era, cioè, un insieme di sacro e di profano.

L'"autani" (così era chiamata la processione annuale in montagna), comune anche agli altri paesi della Valle, aveva come meta finale l'Alpe Cavallo, dove c'era una cappelletta dedicata alla Madonna, la cui immagine dipinta, secondo la tradizione, sarebbe scampata ad un incendio che distrusse la baita nella quale prima era custodita.

Nel ritorno al paese, ad intervalli più o meno regolari e in punti "strategici", cioè dove il canto poteva esser udito da quelli che erano rimasti a casa, in paese, gli uomini intonavano "polifonicamente" l'antifona "Miserere nostri Domine", alternata ai versetti del Salmo 50, eseguiti dalle donne, monodicamente e in "gregoriano".

Il repertorio liturgico tradizionale di Viganella comprendeva un gran numero di canti, alcuni di vecchia memoria, altri (come la *Messa degli angeli*) appresi in epoca recente. Oltre a varie Messe (dei vivi e dei morti), le ricerche<sup>24</sup> hanno individuato, nella memoria se non nell'uso, alcuni salmi ( 50, *Miserere*; 111, *Beatus vir*; 112, *Laudate pueri*), il Magnificat, il *Tantum Ergo*, il *Te Deum*, lo *Stabat Mater*, il *Libera me Domine*, l'*Ave Maris Stella* e un canto natalizio in italiano, *Su su pastori*. Come negli altri paesi delle Valli Ossolane (e non lì soltanto, naturalmente), a Viganella l'apprendimento dei canti liturgici e religiosi non era programmato e predisposto. Pur esistendo, in passato (fino alla Seconda guerra mondiale), le Confraternite, queste non sembra abbiano assolto un compito di conservazione e trasmissione di canti, come in altri posti (soprattutto in Liguria, nel Sud, in Sardegna). I canti venivano appresi, da bambini, frequentando le funzioni religiose, senza interventi di "insegnanti", diretti o indiretti.

Come ovunque, io credo, un fattore che ha contribuito in modo determinante alla definizione del repertorio liturgico è stato la coscienza che, in questi canti, si poteva manifestare la specificità culturale (e umana) del paese, di fronte agli altri paesi. Ogni paese affermava, con orgoglio, la "proprietà" e la "particolarità" dei propri canti, ritenuti "diversi" (e in gran parte erano effettivamente diversi o un po' diversi) da quelli delle altre comunità, pur contigue e vicine.

In passato la partecipazione alle funzioni religiose era totale: "Se si torna indietro di trent'anni circa cioè prima di quest'ultima guerra, quando in chiesa cantavano venti o trenta uomini, in coro, senza armonium, la chiesa sembrava tremasse"; "Ai Vespri la chiesa era gremita. C'era un formicaio di cantori... tutti cantavano... quella gente ha speso tutta la vita nel canto". E queste non sono che poche testimonianze fra le molte raccolte, non soltanto a Viganella.

---

24 Un contributo è stato portato da A. Grimolini (vedi bibliografia).

La chiesa si riempiva, fino a “tremare”, delle voci degli uomini, configurandosi così come spazio privilegiato dell’espressività collettiva. “Era un divertimento andare in chiesa”, mi è stato molte volte ripetuto dagli anziani. E questo divertimento aveva quale fondamento profondo la fede, ma si esprimeva in una quantità di manifestazioni esteriori che concorrevano non già a coprire il sentimento religioso, ma invece ad esaltarlo. Erano le luci, gli ori, i paramenti sacri, le candele, il solenne incedere dei ministri, i piccoli vetri colorati, le campane, i fiori, le decorazioni tutti poveri “ornamenti” di una società molto povera che davano vita a un quadro caleidoscopico, sintesi culminante del “festivo”.

Lo spopolamento e il mutare delle condizioni economiche e del modo di pensare hanno via via ridotto la presenza in chiesa, soprattutto per quanto riguarda gli uomini. Per questa ragione la vecchia pratica che prevedeva il canto dei Salmi da parte dei soli uomini, in forma alternata fra due gruppi numericamente consistenti, è stata forzatamente abbandonata e sostituita, prima da due blocchi di voci miste, poi da sole donne.

Oltre a questa forma esecutiva, che ho definito “salmodia direttanea alternata”<sup>25</sup>, ve n’era un’altra, a Viganella, che ho definito “salmodia antifonata intercalare”, impiegata in tre occasioni: il giorno dei Santi durante la processione al cimitero il Venerdì Santo, durante la processione del Cristo morto e durante la già ricordata processione in montagna (l’ “autani”).

Del ricco repertorio di Viganella sono qui dati due esempi, il *Miserere* e il *Magnificat*. In entrambi i canti mi pare evidente la convergenza sui testi liturgici latini, di uno stile di canto che realizza l’esecuzione secondo i moduli della vocalità alpina. Un tempo, quando l’esecuzione era “completa”, cioè affidata praticamente a tutti gli uomini del paese, essa comportava spazi notevoli di “invenzione” e di “creatività” (pur dentro le regole generali dello stile). Ognuno dei partecipanti al canto proponeva la voce a lui più confacente, o che giudicava di miglior effetto. La struttura polivocale di base era a due parti, delle quali la seconda poteva esse inferiore o superiore. Una specie di “organum” parallelo nel quale la “vox organali” procedeva quasi sempre per terze. Quando il contrappunto era inferiore, al posto della terza poteva venire usata, soprattutto nelle cadenze, la quinta. In qualche caso, nei canti liturgici ossolani, si ritrovano brevi successioni di quarte e di quinte. Ogni cantore era impegnato, anche, a rendere l’esecuzione più viva e più mossa, con piccole varianti. Queste varianti consistevano

---

25 La distinzione fra il modo antifonato di cantare i Salmi (direttaneo alternato) e quello di intercalare ai versetti de Salmo un’Antifona (salmodia antifonata intercalare) è stata messa in risalto da mons. Moneta Caglio che, tra l’altro, afferma essere il primo modo il più antico (E. Moneta Caglio, *Storia delle forme musicali liturgiche latine*, Dispense del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Milano, II, p. 13)

in piccole modificazioni ritmiche, oppure in note estranee alla melodia (per esempio note di passaggio, di volta, mordenti, ecc.). L'importante era il mantenimento di una "consonanza" di base.

Il canto polifonico senza accompagnamento era iniziato da un solista. Il coro entrava dopo, senza schemi fissi e prestabiliti, secondo il modello del canto polivocale alpino. Queste sfasature di attacco del coro non creavano per nulla "disordine", ma partecipavano piuttosto alla definizione stilistica dell'esecuzione.

L'intonazione, nei canti della Messa, era affidata, normalmente, ad un unico cantore. Ai Vespri, invece, ogni Salmo era intonato da un diverso cantore.

Nei casi di presenza dell'organo, era l'organo a "preparare" l'entrata dei cantori nella Messa e del solista nei Vespri.

Anche il tipo di emissione è lo stesso dei canti profani della tradizione alpina. Le voci sono forti, talora quasi gridate, con tendenza ai registri più alti possibili, senza ricerca di sonorità "educate", esattamente come nei canti profani.

Va però messo in rilievo che questa "coincidenza" fra esecuzioni profane ed esecuzioni liturgiche, o religiose, non determinava una perfetta coincidenza dei due repertori. Il repertorio liturgico e religioso, pur strettamente connesso, come modi di realizzazione, a quello profano conservava suoi propri riconoscibili caratteri, così come sostanzialmente diversi erano i modi di rendere, secondo il loro interno significato, i diversi testi liturgici. Pur utilizzando un unico modello vocale, il canto del *Miserere* aveva caratteri suoi propri (e pertinenti), rispetto, per esempio, al canto del *Magnificat*. Questa constatazione dimostra, ancora una volta, che la tradizione popolare pur non percependo integralmente il significato delle singole parole dei testi latini, aveva coscienza piena dei significati profondi dei diversi canti, che venivano resi con modalità pertinenti. In realtà, come un giorno mi diceva Roberto Leydi, le comunità popolari operavano una vera "traduzione" dei testi latini, non agendo sulle parole, ma utilizzando la musica. Esse cioè, assai prima che intervenisse la Riforma liturgica, portavano nella realtà quotidiana i testi latini, attraverso un'interpretazione musicale che forse attuava la più profonda delle traduzioni possibili.

Il Salmo 50, universalmente conosciuto dalla prima parola del testo, come è un brano poetico altamente drammatico che esprime il pentimento dell'anima umana per il male commesso. Ma, da canto di alta espressività individuale, esso è assurto, lungo i secoli, ad espressione universale di lode della misericordia di Dio.

Tra le popolazioni alpine, però, il Salmo 50 ha acquistato altre specifiche connotazioni, frutto delle diverse utilizzazioni che se ne facevano nelle funzioni liturgiche e para-liturgiche. Poteva essere, infatti, preghiera di intercessione nelle processioni e nelle Rogazioni; poteva essere manifestazione di dolore e tristezza nelle

processioni del Venerdì Santo, o supplica per le anime dei defunti nei funerali e il giorno di Tutti i Santi nella solenne processione al cimitero.

Non è certamente un caso che proprio il Salmo 50 sia il canto liturgico più diffuso nell'uso popolare e quello che, quasi ovunque, è sopravvissuto più a lungo alla crisi della liturgia tradizionale.

A seconda delle varie circostanze il Salmo era preceduto da un'Antifona che ne evidenziava l'utilizzazione liturgica. Nelle processioni in montagna l'Antifona acquistava un'importanza superiore a quella del Salmo. Tale aspetto risulta evidente dalla struttura polivocale dell'Antifona e dal modo con il quale era cantata.

L'antifona, realizzata polivocalmente, mette in risalto tutta la forza di suggestione della voce, in particolare di quella maschile. Inoltre, nella processione, assume il valore di "segnale" per le persone rimaste in paese e, inoltre, lungo il cammino di avvicinamento al paese, assorbe tutto lo sforzo vocale per la sua sempre più frequente ripetizione.

Ciascun paese ossolano aveva la "propria" antifona:

SEPPIANA

Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne

Mi - se - re - re no - - - stri

Ad

MONTESCHENO

Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne

Mi - se - re - re no - stri et Mi - se - re - re

no - stri Do - mi - ne Mi - se - re - re no - stri

VIGANELLA

Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne

Mi - se - re - re no - stri

DRUOGNO

Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne Mi - se - re - re

mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - stri

## DRUOGNO

Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne Mi - se - re - re  
mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - stri

## BACENO

Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne Mi - se - re - re no - - - stri

Antronapiana l'Antifona è su un testo diverso, ma di significato sostanzialmente coincidente:

## ANTRONAPIANA

Par - ce Do - mi - ne par - ce po - pu - lo tu - o  
quem re - de - mi - sti pre - tio - so san - gui - ne tu - o

Queste antifone appartengono ad un ceppo comune, ma ogni paese ha “personalizzato” il canto, tanto da differenziarle sensibilmente e renderle, così “specifiche” di ogni comunità.

Il *Miserere* di Viganella inserito nel disco è quello che veniva eseguito durante la processione in montagna, anche se l'assenza delle risposte delle donne (riprese qui dagli uomini) e l'accompagnamento con l'armonium ne muta profondamente il senso. Non si deve dimenticare che la conoscenza del repertorio liturgico di Viganella a noi giunge non già dal perduto uso collettivo di questi canti, ma dall'impegno di un gruppo di uomini che, nella metà degli anni Settanta, si è proposto di conservare una parte almeno di quel patrimonio. Questa “organizzazione” è stata interamente spontanea, trovando una certa risposta (se pur non entusiastica) da parte del parroco. Il gruppo ora è praticamente disciolto e si ricompone, con fatica, soltanto in poche eccezionali occasioni.

Il *Magnificat*, canto mariano per eccellenza, posto a conclusione dei Vespri, era il momento culminante della funzione festiva a pomeridiana. Per questa ragione le formule salmodiche erano più solenni, cioè permettevano un'esecuzione a voce spiegata, un intervento comunitario di tutti i fedeli e, per il suo andamento ritmico piuttosto disteso, consentiva al sacerdote di espletare alcune funzioni, come

l'incensazione dell'altare, della statua del santo e l'assemblea.

La formula melodica del *Magnificat* di Viganella si presenta in duplice veste: la melodia del primo versetto, simile alla formula in uso in altri paesi ossolani, si discosta da quella dei rimanenti versetti, in quanto alcuni elementi sintattici (come la cadenza mediana) e grammaticali (come l'abbellimento melodico del tenor - corda di recita) acquistano ruoli e significati diversi. Nonostante ciò in questa seconda melodia si può leggere, in trasparenza, l'andamento melodico della prima, forse la più tradizionale.

*Carlo Ottolina*

TESTI

## Miserere (Antifona Salmo 50)

*Antifona* Miserere nostri Domine Miserere nostri.

*Salmo 1* Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam.

*Antifona* Miserere nostri Domine Miserere nostri.

*Salmo 5* Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.

*Antifona* Miserere nostri Domine Miserere nostri.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

*Antifona* Miserere nostri Domine Miserere nostri.

## Magnificat

1 Magnificat anima mea Dominum.

2 Et exultavit spiritus eius in Deo salutari meo.

3 Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

4 Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.

5 Et misericordiam ejus a progenie in progenies timentibus eum.

6 Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.

7 Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in secula saeculorum.

Amen.

## Bibliografia

C.Oltolina, *I Salmi di tradizione orale delle Valli Ossolane*. Milano, 1984

A.Gramolini, *Canti liturgici e paraliturgici di tradizione orale a Viganella (NO)*. Tesi di laurea. Università degli studi di Bologna. Facoltà di Lettere e filosofia (DAMS).1986. Relatore prof. R. Leydi.

## 04 (CD1/4 - 2:00) **Parce mihi** (**Lezione I dell'Ufficio dei Defunti**)

BIENNIO (VAL CAMONICA, BRESCIA)

REGISTRAZIONI: PIETRO SASSU / 25 OTTOBRE 1974

ESECUZIONE: VOCI MISTE E ARMONIUM

Biennio è un paese all'inizio della Val Camonica, segnata dal corso superiore del fiume Oglio. Un tempo aggregata amministrativamente a Bergamo, la Val Camonica fa ora parte della provincia di Brescia, ma conserva, soprattutto nella sua porzione occidentale, molti elementi linguistici e culturali bergamaschi.

La ricerca condotta a Biennio ha stabilito l'esistenza di vari canti liturgici: *Parce mihi* (in tre forme: per l'Ufficio dei Defunti, solenne e per le grandi solennità), *Miserere* (Salmo 50), *Iste confessor* (Inno), *Tota pulchra*, *Ave maris stella*.

Interessante per quanto riguarda *Parce mihi* è il fatto che questo testo (la prima Lezione dell'Ufficio dei Defunti) ha assunto in parte una sua autonomia, configurandosi anche, musicalmente, come un inno. La spinta generale delle Lezioni a rompere lo schema recitativo indicato dalla liturgia ufficiale per svilupparsi in veri e propri canti ha qui assunto un carattere estremo, entrando nel repertorio corale.

Da sottolineare è l'andamento che il testo ha dovuto subire per assumere questa nuova forma. Frequente, nei canti liturgici popolari, è l'uso di ripetizioni del testo verbale che non sono previste certamente nell'esecuzione gregoriana. Queste ripetizioni hanno spesso valore espressivo (e rispondono a modelli dei canti profani), ma talora divengono necessarie per motivi musicali. Per queste ragioni abbiamo ritenuto opportuno, in questo caso, riprodurre il testo verbale con le ripetizioni dell'esecuzione popolare. Si vedono chiaramente gli "artifici" resi obbligati dalla diversa consistenza sillabica d'ogni versetto per ricondurre i versetti stessi in un modello melodico di carattere chiaramente strofico e (relativamente) fisso.

A Bienna, come in molte altre comunità alpine, i canti liturgici non erano eseguiti da una “schola cantorum” parrocchiale, ma dall’assemblea dei fedeli, con la partecipazione femminile. Forse, in passato, essi erano prerogativa maschile, ma il passaggio dei canti all’intera comunità deve aver portato ad emergere il forte carattere “popolare” che oggi manifestano. I canti sono eseguiti, infatti, con uno stile di emissione “gridato”, con sovrapposizioni all’acuto delle voci maschili e femminili che, in pratica, raddoppiano all’ottava la seconda voce. Tra i canti religiosi e quelli profani non vi è, a Bienna, alcuna differenza sia per le modalità di realizzazione vocale che per il costruirsi stesso del tessuto polivocale, che appare “spontaneo” anche nelle esecuzioni liturgiche: vale a dire una stratificazione di linee costruita secondo soluzioni imprevedibili, che nascono dalla presenza e dall’impegno di determinati cantori. Se differenze si registrano esse vanno in larga misura attribuite alla presenza dell’organo, o dell’armonium, che assumono un ruolo di “guida” e, per certi versi, sembrano imporsi come un mezzo per “calmierare” certi estri vocali troppo marcatamente “profani”.

Per restare in area alpina lombarda, è interessante porre a confronto i canti liturgici di Bienna con quelli di Premana (in Valsassina). A Premana, dove pur è viva una forte e caratterizzata pratica di polivocalità, i canti liturgici non paiono applicare i medesimi moduli di quelli profani, rispetto ai quali appaiono normalizzati, pacati nell’emissione vocale, non inespediti dalle stratificazioni polivocali.

*Pietro Sassu*

TESTO

## Parce mihi (Lezione I dell’Ufficio dei Defunti)

- 1 Parce mihi Domine  
Parce mihi Domine  
Nihil enim  
Nihil enim sunt dies mei.
  
- 2 Quid est homo  
Quia magnificas eum  
Aut quid apponis erga (eum) cor tuum

- 3 Visitas eum diluculo  
 Visita eum diluculum  
 Et subito  
 Et subito probas illum

## 05 (CD1/5 - 3:47) **Dies irae**

CAVERGNO (VAL BAVONA, CANTON TICINO)

REGISTRAZIONI: PIETRO BIANCHI / 1984

ESECUZIONE: VOCI MISTE ALTERNATE

Il canto dei testi liturgici nel Canton Ticino (attivo fino alla Riforma introdotta dal Concilio Vaticano II) si collocava, stilisticamente, nel quadro della vocalità popolare alpina. La pratica polivocale era diffusa ovunque, secondo uno schema a due parti. La “seconda voce” si poneva una terza sotto o una terza sopra a quella del “priòr”. La scelta superiore o inferiore dipendeva dall’intonazione del “priòr” (se questa, cioè, era alta o bassa).

Non ho rilevato occasioni specifiche di insegnamento dei canti. I bambini, i ragazzi, apprendevano seguendo i genitori alle funzioni religiose.

Ogni paese aveva i “propri” canti, che affermava di essere “diversi” da quelli degli altri paesi. E, in realtà, poco o tanto erano effettivamente diversi, pur appartenendo spesso ad un ceppo comune. La “diversità” dei canti era segno di identità culturale e manifestazione di orgoglio comunitario.

L’esecuzione non aveva regole prestabilite, ma seguiva regole tradizionali non dichiarate e, naturalmente, non scritte. L’intonazione del canto era affidata al “priòr”, dopo di che “entrava” il coro, con le altre voci.

Alcuni canti, come per esempio il *Miserere*, avevano una parte “gregoriana” (dunque monodica) e una parte polivocale “popolare”. Frequente era l’uso del “falso bordone”: la seconda parte era una terza sopra la voce principale, determinando perlopiù intervalli di terza e di sesta.

Abbastanza diffusa era la presenza dell’organo, soprattutto nelle valli ticinesi di rito Ambrosiano (Val Leventina, Valle di Blenio e Capriasca). L’organo, nei paesi, era suonato da musicisti autodidatti e interveniva a intercalare parti strumentali fra le parti cantate.

Il canto, così organizzato, metteva in risalto le capacità naturali della voce di ognuno,

in quanto ognuno si collocava “spontaneamente” nella voce a lui più confacente. Il canto non doveva essere troppo ritmato perché la liturgia esprimesse una certa Solennità, ma anche perché a dettarne il ritmo era la parola.

I nuovi canti in italiano, introdotti dalla Riforma liturgica, hanno conosciuto un'accoglienza difficile anche perché troppo ritmati e scanditi. La gente di montagna definisce, con spregio, “tarantelle” questi nuovi canti che, in alcune parrocchie, sono stati praticamente rifiutati: si è avuta, cioè, l'astensione degli uomini dalla partecipazione al canto.

L'evento principale della successione liturgica è la celebrazione della Passione. È in questa occasione che emergevano, nell'uso popolare, le manifestazioni cantate probabilmente più antiche. Nell'occasione della Settimana Santa il canto si esprimeva sia nella chiesa che nelle strade, per le processioni.

Il Canton Ticino è uno dei territori di cultura italiana meglio documentato per quanto riguarda il canto liturgico. La ricerca, infatti, fu iniziata da Hans in der Gand negli anni fra il 1930 e il 1935. Da una discussione fra Hans in der Gand e Arnold Geering (divenuto nel 1949 direttore dell'Archivio per le Tradizioni Popolari di Basilea) nasce l'idea di una ricerca sistematica, questa volta con registrazioni su magnetofono, dei canti popolari del Ticino, sia profani che religiosi. La ricerca venne realizzata tra il 1949 e il 1952 e ha dato frutti cospicui: 26 nastri di canti religiosi e liturgici, 15 nastri di canti profani.

Don Luigi Agustoni, insegnante di canto liturgico in Germania ma ticinese di origini, accompagnò Geering nella sua ricerca, così scrisse nel bollettino *Folklore svizzero* (1950)<sup>26</sup>:

*Nelle registrazioni e incisioni di canti popolari del Ticino, essendo un saggio più che un lavoro sistematico, si sono scelte un po' tutte le diverse regioni del nostro paese. Ne è risultata una raccolta di circa 400 canti [...] la prevalenza assoluta del canto religioso [è] evidente. Ci è perfino capitato nel registrare i canti popolari di diversi paesi di non poter trovare nessun canto caratteristico profano [...] “quando noi conduciamo al pascolo le bestie – mi dicevano – quando siamo al lavoro, noi cantiamo canzoni alla Madonna, le Litanie, i nostri canti di Chiesa”. Da gente che ormai ha fatto il suo tempo, ho pure appreso più volte che le grandi “cantate” di cui andavano tanto fieri, erano costituite dai cori poderosi alla S. Messa e ai S. Vespri. Purtroppo, oggi, la mentalità e le tradizioni in questo senso, sono cambiate un poco [...]. Siccome il canto popolare da noi è un frutto spontaneo, il secondo fenomeno è che si crea, si improvvisa. Si creano le melodie, si variano facilmente le versioni melodiche di una canzone, si improvvisano le voci che accompagnano la melodia principale.*

---

<sup>26</sup> *Folklore svizzero*, 1-2, 1950

*Anche il procedimento della melodia, e perfino l'adattamento de testo, ci danno [...] un'impostazione di "clima" musicale, legato a un'epoca piuttosto che a un'altra. Canti antichi, talvolta denominati dalla nostra gente "antichissimi", affermano un diatonismo e soprattutto certe parentele con i modi del canto liturgico. Se volessimo accennare a qualcuno degli esempi concreti, dovremo dire che le nenie e i toni salmodici usati nella Verzasca per i canti della Settimana Santa hanno una stretta parentela con il gregoriano; il Kyrie "antichissimo" di Isonne presenta nelle cadenze degli intervalli duri e sorprendenti che oggi non si comprendono più, se vogliamo prescindere dalla musica modernissima, la quale va rivalutando il diatonismo e le modalità arcaiche [...]. In genere si nota un regresso nella partecipazione attiva di tutta la comunità al canto religioso.*

*Ciò dipende da tanti fattori, e sarebbe troppo lungo trattarne qui. Ci permettiamo di accennarne qualcuno.*

*In qualche paese abbiamo potuto cogliere direttamente dalla gente il lamento che purtroppo i canti "d'una volta" vengono quasi repressi, causa la introduzione di "roba tutta nuova". Il lamento conferma quindi oltre il regresso nella partecipazione, che si può constatare un po' ovunque, anche un regresso netto nel repertorio numerico dei canti tradizionali.*

*L'accusa mossa per l'introduzione delle novità ha il suo peso, ma non è esclusivo, poiché si potrebbe facilmente ritorcere l'argomento ed affermare per esperienza che la gioventù, divenuta un po' più "evoluta" - benchè su terreno del canto ci sia ancora moltissimo, per non dir troppo, margine da colmare! - non si adatta più così volentieri a certe forme di canti, che specialmente per il modo di esecuzione, sono talvolta un po' banali. Senza dire poi che la gioventù che diserta le funzioni, specialmente quelle non strettamente obbligatorie, non ha la possibilità di apprendere il repertorio tradizionale [...].*

Il lavoro di Arnold Geering è stato ripreso, per verificare la situazione attuale e per integrarlo, attraverso una ricerca promossa dalla Radio Svizzera Italiana nel 1983. Tra gli scopi di questa ricerca vi era anche quello di "recuperare" (se possibile) le versioni "complete" dei canti profani e religiosi che Geering aveva registrato solo parzialmente (le prime frasi) e di documentare quella parte del repertorio liturgico (i Vespri, l'Ufficio funebre e i canti processionali) che nella ricerca del 1949-1952 (centrata sui canti della Messa) era stata trascurata.

Caverogn è un paese di poco meno di 400 abitanti situato nel punto in cui, dalla Val Maggia, si stacca, a occidente, la Val Bavona, una delle più dure e impervie della montagna ticinese.

Registrato ancora in funzione da Arnold Geering nel 1950, il brano è stato ripreso con altri canti della tradizione locale, in questi ultimi anni, da un gruppo spontaneamente raccolto attorno alle sorelle Ebe, Luciana e Alice Tonini, al fratello Remo e sotto

la supervisione di Giuseppe Martini, fratello del noto scrittore Plinio Martini. Questo gruppo ha sentito il bisogno di “recuperare” la memoria del passato attraverso i canti, nel ricordo di anni giovanili vissuti ancora in una condizione di vita dura e difficile, in una lotta continua contro una natura ostile, in una realtà di rapporti sociali ed umani fondati su rapporti di solidarietà, di fratellanza e di sofferta amicizia.

Già il poeta e scrittore caverghnese Plinio Martini nel suo romanzo *Requiem per zia Domenica* (Edizioni del Gottardo, 1981), ci aveva dato testimonianza dell'uso del *Dies irae*:

*L'attacco del “Dies irae” risonante sotto la volta azzurra lo riagganciò alla celebrazione della morte; e la gente, atteso il solenne insediamento sacerdotale del trono “In cornu evangelii” con relativa guardataccia ai ragazzi irrequieti, si sedette con rumore scorrente dall'abside alla navata alla porta di fondo detta delle donne; ma Giovanna aspettò prima di accomodarsi come gli altri, e si voltò: Marco questa volta ricambiò lo sguardo, fin che la donna fu seduta “teste David cum Sybilla” e per fortuna testi soltanto loro di ciò che stava ricordando e immaginando davanti alla bara della povera zia. Risposero le donne “Quantus tremor est futurus, quando Judex est venturus cuncta stricte discussus”. Pensò che l'alchimia degli innovatori liturgici era destinata a fallire se sperava di ottenere maggior partecipazione del popolo cristiano traducendo in volgare quel latino potente e misterioso: a dire, qui, che sarebbe stato tremendo il giorno in cui il Giudice divino sarebbe venuto a esaminare dappresso anche le minime colpe. Affari loro, dei preti che oggi non sanno più come la trasmissione di un messaggio sacro non sia strettamente legata alla conoscenza dei singoli segni che la compongono [...].*

Pietro Bianchi

TESTO

## Dies irae

Dies irae, dies illa  
 Solvet saeculum in favilla:  
 Teste David cum Sybilla.  
 Quantus tremor est futurus,  
 Quando iudex est venturus,  
 Cuncta stricte discussurus!  
 Tuba mirum spargens sonum  
 Per sepulcra regionum,  
 Coget omnes ante thronum.  
 Mors stupebit et natura,  
 Cum resurget creatura,  
 Judicanti responsura.  
 Liber scriptus proferetur,  
 In quo totum continetur,  
 Unde mundus judicetur.  
 Iudex ergo cum sedebit,  
 Quidquid latet apparebit:  
 Nil inultum remanebit.  
 Quid sum miser tunc dicturus?  
 Quem patronum rogaturus?  
 Cum vix justus sit securus.  
 Rex tremendae majestatis,  
 Qui salvandos salvas gratis,  
 Salva me, fons pietatis.  
 Oro supplex et acclinis,  
 Cor contritum quasi cinis:  
 Gere curam mei finis.  
 Lacrimosa dies illa,  
 Qua resurget ex favilla  
 Judicandus homo reus:  
 Huic ergo parce Deus.  
 Pie Jesu Domine,  
 Dona eis requiem.  
 Amen

## **06 (CD1/6 - 1:30) Puer natus (canto di questua del periodo natalizio)**

PALÙ (VALLE DEI MOCHENI, TRENTO)

REGISTRAZIONI: RENATO MORELLI / 6 GENNAIO 1984

ESECUZIONE: VOCI MISTE

## **07 (CD1/7 - 2:30) Puer natus (canto di questua del periodo natalizio)**

FIEROZZO SAN FELICE (VALLE DEI MOCHENI, TRENTO)

REGISTRAZIONI: RENATO MORELLI / 8 GENNAIO 1984

ESECUZIONE: VOCI MISTE

## **08 (CD1/8 - 3:10) Magnificat**

## **09 (CD1/8 - 2:36) Dalla Messa dei Defunti**

INTROITO

SANCTUS

MISERERE (SALMO 50)

FIEROZZO SAN FELICE (VALLE DEI MOCHENI, TRENTO)

REGISTRAZIONI: RENATO MORELLI / AGOSTO 1987

ESECUZIONE: VOCI MISTE (08). VOCI MASCHILI (09)

La Valle dei Mocheni è un'isola etnico-linguistica tedesca del Trentino orientale. I paesi alloglotti, Palù (Palai), Fierozzo (Florutz), Frassilongo (Gereut) e Roveda (Eicheleit) si presentano come un agglomerato di singoli masi che hanno mantenuto la denominazione originaria, testimonianza di quella colonizzazione medievale della montagna che portò quassù la popolazione di lingua tedesca tutt'ora residente. Le limitate risorse della valle, che un autore settecentesco ha definito "senza vino né seta", hanno favorito insediamenti di tipo autarchico con entità territoriali a maso che permettono l'allevamento del bestiame, un'agricoltura cerealicola, lo sfruttamento del legname. Per impedire il frazionamento della proprietà, già scarsa e insufficiente per altri nuclei familiari, la popolazione ha adottato alcune regole particolari di successione, secondo criteri che hanno salvaguardato, fino ad oggi, una comunità e una terra strappata, dalla colonizzazione, alle foreste.

La situazione di particolare isolamento della valle ha favorito il mantenimento fino ai nostri giorni non soltanto delle lingua (una variante bavarese del periodo medio-

alto-tedesco) e di una cultura materiale tradizionalmente basata sull'uso del legno, ma anche di un ciclo rituale che prevede, tra l'altro, la presenza del canto polivocale come momento centrale.

In questo contesto l'esecuzione del *Puer natus*, assieme ad altri canti di quest'area, è legata ad un'occasione-funzione ancora viva e operante e, cioè, il rito extra-liturgico della "stella", un momento importante della vita sociale popolare mochena, in uso sia a Palù che a Fierozzo San Felice.

A Palù il rito itinerante della "stella" vede protagonisti i coscritti, ossia i giovani entrati nel diciottesimo anno d'età. È il momento della chiamata alla leva militare, cioè il passaggio all'età adulta. Non soltanto in occasione della "stella", ma anche in tutte le più importanti celebrazioni profane e sacre del ciclo dell'anno (quali, ad esempio, il carnevale e le processioni) essi assumono un ruolo di animatori e protagonisti. Il rito della "stella" costituisce la prima manifestazione pubblica dei coscritti nella comunità. All'inizio di dicembre si forma una specie di "schola cantorum" organizzata dagli "stellari", il gruppo di cantori depositari di queste tradizioni. Vi partecipano i coscritti e le coscritte (quest'ultime aggregate in anni molto recenti). I canti da imparare sono sette, sei in italiano e uno (appunto il *Puer natus*) in latino. Non vi sono, per la "stella", canti in tedesco.

I canti vengono eseguiti da due cori, in forma antifonale. I cantori si dispongono in cerchio, guardandosi nel viso durante l'esecuzione. I cerchi sono due, fra loro distanti pochi metri. Le melodie utilizzate per i sette canti sono tre:

prima melodia	<i>L'unico figlio</i>
seconda melodia	<i>Dolce felice notte</i>
	<i>Per tua somma clemenza</i>
	<i>Iddio è benedetto</i>
	<i>Oggi è quel giorno santo</i>
	<i>Noi siamo i tre Re dell'Oriente</i>
terza melodia	<i>Puer natus</i>

tutti i testi di questi canti provengono da un volume a stampa, probabilmente del diciottesimo secolo (con successive riedizioni non datate) del frate Giambattista Mich, *Canti sacri, ovvero raccolta di varie canzoni spirituali latine e volgari*.

L'esecuzione di tutti questi canti si formalizza, musicalmente, in modo analogo. La struttura polivocale è quasi sempre a due parti, per terze parallele, con la quinta vuota sull'accordo di dominante e, quindi, anche sulla cadenza sospesa. La tendenza al "rubato", specialmente in cadenza di frase, ricorre costantemente in tutti e sette

i canti. Ricorrono portamenti e glissati, quasi sempre accennati, ma che possono risultare assai evidenti in alcuni passaggi, come nella frase “novo cantico” (vedi trascrizione dell’intero canto in appendice).

Per quanto riguarda in particolare il *Puer natus*, va osservato che, a differenza degli altri sei canti, il primo coro esegue le parti di sua competenza all’unisono, con l’unica eccezione della frase “Christum regem veneremur”, eseguita polivocalmente in terze parallele.

La “stella” di Palù ha luogo nei giorni di S. Silvestro (Oltjörn), Capodanno (Naijör), Epifania (Goimocht). La sera di S. Silvestro ha inizio il primo giro della stella attraverso Palù di fuori, cioè l’ossatura frazionale disposta a sud. Gli “stellari” con i coscritti e le coscritte eseguono un canto particolare davanti ad ogni abitazione dove è stata accesa, per l’occasione, una lanterna, oppure, su richiesta di qualche vicino, davanti ad una casa disabitata, infine presso capitelli e croci. Capodanno è, forse, il giorno più importante per i coscritti. In occasione della Messa solenne possono finalmente far sfoggio del prezioso “Krontz”, l’addobbo tradizionale del cappello, elemento indispensabile per segnare il nuovo stato di adulti dei coscritti.

Al termine delle funzioni religiose, il coro degli “stellari” intona il *Puer natus* per ricordare alla comunità il giro serale della stella che visiterà l’altra parte del paese, Palù di dentro.

Il ciclo della “stella” si conclude il giorno dell’Epifania con un itinerario molto lungo e particolarmente impegnativo: vengono visitati tutti i masi del paese, percorrendo gli analoghi itinerari di S. Silvestro e Capodanno. Al corteo, questa volta, si aggiungono dei bambini che, con appositi sacchi bianchi, ritireranno il pane bianco offerto per le anime dei morti, sempre ricordate dai Mocheni con particolare reverenza. A sua volta, il capo degli “stellari” ritirerà la questua in denaro rispondendo con la formula “Ringrazio Dio per le vostre povere anime”. Una parte del denaro raccolto con la questua viene utilizzato per una grande cena conclusiva, la parte restante viene destinata tradizionalmente alla chiesa per messe in suffragio delle anime dei defunti.

Fierozzo San Felice è il paese confinante con Palù, distante da questo pochi chilometri. Il rito della “stella” si svolge qui nei giorni di Capodanno ed Epifania, secondo modalità sostanzialmente analoghe, ma con alcune varianti significative. Il gruppo degli “stellari”, per esempio, è informale ed eterogeneo. La comitiva si forma spontaneamente e il numero dei componenti può variare di anno in anno. Anche la custodia, manutenzione, o costruzione della stella (a Palù riservate tradizionalmente ai coscritti) sono affidate a chi si rende disponibile.

San Felice è diviso in due parti: l’Innerperg (Montagna di dentro), formata da

dodici masi, e il Mitterperg (Montagna di mezzo), formata da tredici masi. Il giro della “stella” segue questa divisione, alternandone ogni anno la successione. Inizia all'imbrunire e si conclude nel maso più alto solitamente verso del due di notte, quando il padrone di quest'ultimo maso offre una cena al gruppo degli “stellari”. I canti del rito della “stella”, a Fierozzo, sono tre. Uno in latino (*Puer natus*) e due in italiano (*Orsù, innanziamo un canto e Noi siamo i tre re*). Non è previsto, a differenza di Palù, nessun momento specifico per l'apprendimento (o il ripasso) dei canti, se non la cerimonia stessa, nella quale anche s'aggregano dei bambini che, in tal modo, via via apprendono i canti.

Un tempo *Puer natus* veniva eseguito in chiesa, dopo la messa di Capodanno, per annunciare alla comunità il giro serale. Attualmente l'uso è stato abbandonato e il canto viene eseguito soltanto davanti ai capitelli, nelle case dei cantori oppure, a richiesta, sostenuta però da una congrua offerta. Il denaro della questua, ritirata da un incaricato detto “pitoc”, viene destinata all'ordinazione di messe in suffragio delle anime di defunti.

Il canto della “stella” è, a Fierozzo, di tipo responsoriale: il capo coro intona, da solo, il primo verso di ogni strofa, poi segue il coro che la conclude. La parte corale è strutturata per terze con quinte alla parola Do-mi-(no) e alla conclusione di ogni strofa (vedi trascrizione in appendice).

Le differenze, sia per quanto riguarda lo svolgersi del rito che per quanto tocca i modi d'esecuzione dei canti, sono, tra Palù e Fierozzo, significative, come già ricordato. È opportuno sintetizzarle:

## Palù

L'esecuzione dei canti è delegata ad un gruppo stabile di “specializzati” (gli “stellari”) ai quali, ogni anno, si aggiungono i coscritti (uomini e donne) di quell'anno.

L'apprendimento dei canti (che i coscritti devono imparare) è affidato ad una specie di “schola cantorum” che cura la corretta conservazione dei modi d'esecuzione.

La custodia e la manutenzione della stella sono affidate ai coscritti.

## Fierozzo

La composizione del gruppo degli esecutori varia ogni anno in modo anche sensibile e, comunque, non vi sono limiti di età prestabiliti.

Non vi è uno specifico momento di “insegnamento” dei canti, né vi sono persone ad esso particolarmente delegate. L'apprendimento avviene, spontaneamente, nel corso del rito.

La custodia e la manutenzione della stella sono affidate a chi si rende disponibile.

Nell'esecuzione vi è un'attenzione evidente per una realizzazione ordinata. Il secondo coro non si sovrappone mai al primo e viene lasciata una pausa fra strofa e strofa.

L'esecuzione è "disordinata". Si nota una continua sovrapposizione fra la parte del capo coro e la risposta del coro. Il capo coro non riesce mai a concludere la esposizione dell'incipit, poiché, sulla pausa, qualcuno anticipa la risposta, trascinando l'intero coro. A sua volta, il capo coro non rispetta mai la pausa, anticipando l'incipit successivo sul precedente finale di frase.

L'emissione vocale è "educata" e su un registro medio.

L'emissione vocale è forte, potente, quasi urlata, con tendenza a cercare il registro più acuto possibile.

Il repertorio della "stella" comprende sette canti.

Il repertorio della "stella" comprende tre canti.

Si può dedurre che a Palù esiste una componente "normativa" precisa, in grado di disciplinare con rigore le modalità del rito (e ciò si ha anche per il carnevale e per le processioni), mentre a Fierozzo questa componente è molto labile, se non quasi del tutto assente. I diversi modi di realizzazione dei canti fanno sì che a Fierozzo sia possibile una partecipazione indiscriminata e collettiva all'esecuzione, mentre a Palù, anche per la presenza di certe "difficoltà" musicali (aspetti ritmici e il rubato), è necessario affidare il canto a "specialisti" o a cantori che sono stati istruiti. Non possiamo che constatare questi modi "diversi" di realizzare un materiale musicale sostanzialmente comune, all'interno di un rito che ha fortissime affinità formali e coincidenze funzionali. Molto difficile individuare se a Palù vi sia stato un processo di "affinamento", o a Fierozzo un processo di "degenerazione". Certo, a Palù non è possibile quella partecipazione generale al canto che si verifica a Fierozzo.

Per quanto riguarda Fierozzo, tracce, anche se non così evidenti, di questo stile di esecuzione (che si salda a quello tradizionale dei canti polivocali profani) sono presenti anche nei canti liturgici. Questo repertorio, a Fierozzo, comprende la Messa dei Defunti e alcuni canti processionali.

Fino alla riforma liturgica introdotta dal Concilio Vaticano II la Messa da Morto era eseguita da un coro di voci maschili. Nell'antologia sono esemplificati alcuni passi di questa Messa (*Sanctus Benedictus, Agnus Dei, Miserere*). Altre parti conservate nella memoria sono il *Dies irae*, l'Offertorio *Domine Jesu Christe*, la Comunione *Lux aeterna*, il Responsorio *Libera me domine*, quest'ultimo eseguito all'unisono.

La riforma liturgica ha anche tolto dall'uso alcuni canti processionali in latino, eseguiti antifonicamente, tra un coro maschile e uno femminile.

Abbiamo potuto in parte ricostruire uno di questi canti, il *Magnificat* che, a Fierozzo, era eseguito nella processione della Santa Croce (3 maggio). Questa processione percorreva un itinerario molto simile a quello della “stella” nell’Innerperg. Il *Magnificat* era anche eseguito in occasione della festa patronale, San Lorenzo (10 agosto). Gli uomini cantavano i versetti del salmo, le donne rispondevano, ad ogni versetto “Laudato sempre sia” (nell’esecuzione qui pubblicata manca questa parte). Anche per quanto riguarda le voci femminili, è evidente la ricerca di una tessitura acuta. L’uso del portamento risulta qui poco evidente, ma è presente in modo vistoso nel resto del repertorio femminile di Fierozzo.

*Renato Morelli*

TESTI

## Puer natus (Palù)

- 1 Puer natus in Bethlehm  
Unde gaudet Jerusalem  
Laetamini in Domino  
In novo anno
- 2 Hic iacet in praesepio  
Qui regnat sine termino  
Laetamini in Domino  
In novo anno
- 3 Christum regem veneremur  
Novum canticum  
Cognovit bos et asinus  
Quod puer erat Dominus  
Laetamini in Domino  
In novo anno
- 4 Reges de Sabba veniunt  
Aurum, thus mirram  
Offerunt Domino  
In novo anno

- 5 Intrantes domum invicem  
Salutant novum principem  
Laetamini in Domino  
In novo anno
- 6 In hoc natali gaudio  
Benedicamus Domino  
Laetamini in Domino  
In novo anno
- 7 Laudetur Sancta Trinitas  
Deus dicamus gratias  
Laetamini in Domino  
In novo anno
- 8 Laudetur Virgo Maria  
Per infinita saecula  
Laetamini in Domino  
In novo anno

### Puer natus (Fierozzo Fan Felice)

- 1 Puer natus in Bethlehem  
Puer natus in Bethlehem  
Unde gaudet Jerusalem  
Unde gaudet Jerusalem
- 2 Hic iacet in praesepio  
Hic iacet in praesepio  
Qui regnat sine termino  
Qui regnat sine termino
- 3 Cognovit bos et asinus  
Cognovit bos et asinus  
Quod puer erat Dominus  
Quod puer erat Dominus

- 4 Reges de Sabba veniunt  
Reges de Sabba veniunt  
Ferentes mirram et aurum  
Ferentes mirram et aurum
  
- 5 Inrantes domum invicem  
Inrantes domum invicem  
Salutant novum principem  
Salutant novum principem
  
- 6 In hoc natali gaudio  
In hoc natali gaudio  
Benedicamus Domino  
Benedicamus Domino
  
- 7 Laudetur Sancta Trinitas  
Laudetur Sancta Trinitas  
Deo dicamus gratias  
Deo dicamus gratias
  
- 8 Laudetur Virgo Maria  
Laudetur Virgo Maria  
Per infinita saecula  
Per infinita saecula
  
- 9 Alleluia alleluia  
Alleluia alleluia  
Per infinita saecula  
Per infinita saecula
  
- 10 Se la carità farete  
della vostra cortesia  
buona sera, buondì siora  
restate in pace



## C. Miserere

1. Miserere mei deus, secundum magnam misericordiam tuam
2. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

### **10 (CD1/10 - 1:09) Miserere (Salmo 50)**

### **11 (CD1/11 - 5:10) Dai Vespri**

DEUS IN ADIUTORIUM

CONFITEBOR TIBI (SALMO 110)

LAUDATE DOMINUM (SALMO 116)

MAGNIFICAT

CERCIVENTO (CARNIA, UDINE)

REGISTRAZIONI: ROBERTO STAREC / 21 DICEMBRE 1986

ESECUZIONE: 9 VOCI MASCHILI (ONORANDA COMPAGNIA DEI CANTORI DELLA

PARROCCHIA DI SAN MARTINO. CERCIVENTO DI SOPRA: ANTONIO MORASSI,

ANTONIO DI VORA, SILVIO PITT, ANTONINO PITT, CELESTINO VEZZI;

CERCIVENTO DI SOTTO: PIETRO DE STALES, ENNIO DE RIVO,

RENATO DELLA PIETRA, MARIO BOSCHETTI<sup>27</sup>

A Cercivento, nell'alta Valle del But (Canale di San Pietro), in Carnia, la “Onoranda Compagnia dei Cantori della Parrocchia di San Martino” è composto da dodici membri con carica vitalizia, sei dei quali debbono essere di Cercivento di Sopra, sei di Cercivento di Sotto. Nelle funzioni religiose i due gruppi di canto si dispongono nella cantoria sei a destra e sei a sinistra dell'altare. In un quaderno rilegato in pelle, attualmente conservato dal più anziano dei cantori in attività, sono registrati i verbali delle riunioni con le firme dei cantori presenti e i visti dei Pievani, a partire dal 24 marzo 1761 fino ad oggi. Lo statuto, approvato nella riunione del 1761, fa esplicito riferimento ad una rifondazione della Cantoria, già esistente, quindi e soltanto riorganizzata in tale data. Il quaderno registra le varie delibere via via approvate e le nomine dei rappresentanti dei cantori. Nel 1839, per esempio, si stabilì che non potevano essere ammessi alla Cantoria i parenti prossimi (padre, figlio o fratello) dei cantori già membri. Soltanto da circa vent'anni l'interdizione relativa ai fratelli

<sup>27</sup> Come spiegato nella nota di commento, la Onoranda Compagnia è formata, statutariamente di dodici membri con carica vitalizia. Alla nostra registrazione non hanno potuto partecipare tre dei suoi componenti.

è stata abolita. In una delibera del 1899 furono scrupolosamente regolarmentate l'utilizzazione e la divisione dei doni (“sops”) ricevuti nella questua rituale dell'ultimo giorno dell'anno, nonché le spese per la “cena dei cantori” che segue.

In occasione di tale questua, recentemente ripresa nella sua forma più compiuta dopo alcuni anni nei quali si era svolta in modo ridotto, viene intonata, prima in canonica, quindi nelle case del camerario uscente e di quello entrante per il nuovo anno, poi presso tutte le famiglie del paese, una lauda *Gesù, Gesù, Gesù, ognun chiami Gesù*, il cui testo, di Feo Belcari, risale al XV secolo.

La Onoranda Cantoria attualmente interviene al completo soltanto nelle ricorrenze liturgiche più importanti, ma ancora fino a trent'anni fa circa i cantori erano tenuti, oltre che a partecipare a tutte le funzioni festive, a cantare a turno (ciascuno in un determinato giorno prefissato) alla Messa dei giorni feriali. In questo modo alle funzioni dei giorni infrasettimanali erano sempre presenti almeno due cantori (in ciascun giorno della settimana un cantore di Cercivento di Sopra e uno di Cercivento di Sotto).

Attualmente in Friuli (soprattutto in Carnia e nelle valli del Pordenonese), in molte località i fedeli cantano ancora abitualmente in latino, secondo le vecchie melodie locali, durante le funzioni, ma rare sono oramai le cantorie istituzionalizzate ancora attive. Nell'antica Pieve di Gorto (Ovaro, in Val Degano), ad esempio, dove pure si canta tuttora l'intera Messa in latino, i cantori che prendono posto nella cantoria non sono più di quattro o cinque.

Una grande partecipazione di fedeli, da tutta la Carnia, con ampio uso corale di canti liturgici tradizionali, si ha il 15 agosto a Timau, nei pressi del confine austriaco. Sul repertorio dei canti liturgici di tradizione orale in Friuli e in Carnia si veda, soprattutto, il lavoro di P. Ernetti<sup>28</sup> che attribuisce, secondo una tendenza discutibile (e discussa)<sup>29</sup> questo repertorio all'antica tradizione aquileiese. Nella raccolta di Ernetti due sono le melodie di Cercivento, a p. 24 (*Circumdedeunt*, Introito) e a p. 122 (*Kyrie* per la Novena di Natale) (da materiale raccolto da G. Cargnello).

Va tenuto presente che vari temi melodici in uso a Cercivento coincidono con quelli della Pieve di Gorto, a cui sempre Cercivento ha fatto capo, pur trovandosi nel Canal di San Pietro (le cui parrocchie dipendono, invece, dalla Pieve di Zuglio, presso Tolmezzo).

Per un raffronto del *Miserere* e del *Magnificat* di Cercivento con le corrispondenti melodie di altre località del Friuli, si può vedere alle pp. 30-34 del citato lavoro di Ernetti (vedi in bibliografia).

28 Vedi bibliografia (Ernetti - Cargnello, 1978-79)

29 Vedi alla nota informativa relativa al gruppo di canti istriani (brani 15, 16, 17)

Numerose melodie liturgiche tradizionali (incluso l'Ordinarium Missae e diversi Salmi), ma con nuovi testi in friulano in luogo degli originari testi in latino, sono in un'altra pubblicazione di Cargnello<sup>30</sup>, che include anche canti totalmente nuovi (sia per la musica che per il testo verbale). Soprattutto dopo il terremoto del 1976, in molte parrocchie è stato introdotto (anche in ottemperanza della riforma liturgica) l'uso del canto liturgico in friulano. Tale pratica è del tutto estranea alla tradizione, poiché da sempre, in Friuli, si è cantato in chiesa in latino e, in parte minore, in italiano.

Le uniche importanti eccezioni erano rappresentate dal canto natalizio *Lusive la lune* e dal canto di Passione *O gran pari di pietât*, diffusi assai più nell'uso domestico (ad esempio per il Rosario), che non nelle funzioni in chiesa.

Nella raccolta di C. Noliani<sup>31</sup> si trova un canto in latino (*Stabat Mater*), mentre travestimenti parodistici in friulano su melodie liturgiche (da Piano d'Arta e Gemona) sono in un articolo di M. Macchi<sup>32</sup>.

*Roberto Starec*

TESTI

## Miserere

- 1 Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.
- 2 Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.

## Dai Vespri

a. *Deus in adiutorium*

Deus in adiutorium meum intende:

Domine ad adjuvandum me festina:

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto

Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum.

Amen. Alleluia.

---

30 Vedi bibliografia (Cargnello, 1976)

31 Vedi bibliografia (p. 401)

32 Vedi bibliografia (p. 97-103)

b. *Confitebor*

1. Confitebor tibi Domine in toto corde meo: in consilio justorum et congregatione.
2. Magna opera Domini: exquisita in omnes voluntates ejus.
3. Confessio et magnificentia opus ejus: et justitia ejus manet in saeculum saeculi.
4. Memoriam fecit mirabilia suorum + misericors et miserator Dominus: escam dedit timentibus se.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum.  
Amen.

c. *Laudate Dominum*

1. Laudate Dominum omnes gentes: laudate eum omnes populi.
2. Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus: et veritas Domini manet in aeternum.
3. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto
4. Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum.  
Amen.

*Magnificat*

1. Magnificat anima mea Domino.
2. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum.  
Amen.

## Bibliografia

- G. Cargnello, *Cjantis di Glesie dal popul furlan, per Diocesis di Cuncuardie-Pordenon, Gurisse, Udine*. Tolmezzo, 1976 (II ed. Udine 1981)
- P. Ernetti, *Canti sacri aquileiesi della tradizione orale, raccolti da G. Cargnello*, in *Jucunda Laudatio*. 1978/79
- C. Noliani, *L'anima della Carnia. Canti popolari*. Udine (p. 401), 1980
- M. Macchi, "Liturgia travestimenti e pregiudizi nella villotta friulana", in *Sot la nape*, XXXVIII, Udine (nn. 3-4, pp. 97-103), 1986

**12 (CD1/12 - 1:16) Stabat Mater****13 (CD1/13 - 1:38) Puer natus / Lusive la lune  
(canto di questua)**

PIANO D'ARTA (CARNIA, UDINE)

REGISTRAZIONI: PIERO G. ARCANGELI E PIETRO SASSU / 7 DICEMBRE 1975

ESECUZIONE: VOCI MISTE

**14 (CD1/14 - 1:07) Litanie della Madonna**

MARANO LAGUNARE (UDINE)

REGISTRAZIONI: PIERO G. ARCANGELI E PIETRO SASSU / 8 DICEMBRE 1975

ESECUZIONI: VOCI FEMMINILI

I due documenti di Piano d'Arta e quello di Marano Lagunare appartengono ai materiali da noi raccolti in Friuli nel novembre-dicembre 1975. Il nostro programma di ricerca in Friuli, allora realizzato soltanto parzialmente, prevedeva una preliminare ricognizione dei repertori emergenti e dei tratti stilistici più ricorrenti nella regione. Per quanto concerne il canto popolare "liturgico" erano emerse testimonianze ancora vive e di notevole significato ed in primo luogo l'*Ordinarium Missae* a Grado e a Marano Lagunare, da qualcuno intese come rielaborazioni di moduli del rito aquileiese, ammesso che le tracce di ascendenza patriarchina siano verificabili attraverso l'attuale veste polivocale "spontanea" dei canti. Ma tra i repertori delle due località si potevano immediatamente notare delle differenze, anche rilevanti, per il diverso rapporto instaurato con la tradizione.

A Grado l'esecuzione era affidata ad un coro maschile che escludeva di fatto la partecipazione dell'insieme dei fedeli. La "squadra" dei cantori, del resto, era da tempo impegnata in un processo di stilizzazione e di "normalizzazione" della tradizione orale anche profana: canzoni marinare e canti religiosi avevano così subito un processo di trasformazione, per l'innesto di moduli urbani molto diffusi d'altronde anche in altre città di mare (si pensi a Genova, a Napoli o ad Alghero, tanto per citare alcuni esempi, geograficamente distanti ma in qualche modo partecipi di situazioni analoghe).

A Marano, invece, la tradizione orale si perpetuava secondo moduli non inquinati da simili pretese. Qui non soltanto è stato possibile registrare canzoni marinare di osteria ancora eseguite in uno stile che ci è parso inalterato; ma anche l'esecuzione, in chiesa, dell'*Ordinarium Missae* restava affidato a tutta la comunità dei fedeli, uomini e donne, massicciamente presenti nelle messe festive, anche con la consapevole motivazione di tenere in vita i canti della tradizione.

Oltre ad un frammento dell'Ufficio dei Defunti, si è avuta l'occasione di registrare le *Litanie della Madonna*, in latino, naturalmente.

Presenti in paese il giorno 8 dicembre, abbiamo assistito alla celebrazione della festa della Madonna del mare (una delle più solenni di Marano), conclusa da una processione che, prima di sciogliersi, vede il convergere del popolo al mercato del pesce, dove appunto vengono intonate le litanie mariane. Mescolati tra la folla, abbiamo potuto registrare il canto, senza badare molto alla qualità tecnica della registrazione, ma prima di tutto attenti ad acquisire un documento che evidenziasse il forte impatto emozionale della comunità di Marano nel contesto ritualizzato.

Il modulo esecutivo è semplice: seguendo un impianto grosso modo antifonale, un gruppo di donne propone un versetto al quale fa riscontro, proseguendo il testo, l'insieme dei fedeli.

Il coro solo femminile intona per terze parallele, cosicché, quando intervengono anche le voci maschili, il risultato è definibile come “falso bordone”, come accade del resto nei repertori dell'arco alpino, sia profani che religiosi (si veda, per esempio, il *Parche mihi* di Bienno – brano 4). Un altro rilevante filone religioso è emerso a Piano d'Arta (Udine), con diversi testi in latino, fra i quali uno *Stabat Mater* registrato in due differenti versioni, ma entrambe polivocali: la prima (quella riprodotta nella presente raccolta) intonata durante il “triduo” per gli ultimi giorni di Carnevale – dalla domenica al martedì – detto “triduo della coroncina”; e la seconda per la *Via Crucis* in particolare del Venerdì Santo. Inoltre, sempre a Piano d'Arta – ma non in funzione, come gli esempi precedenti – abbiamo registrato un *Puer natus*, un canto di annuncio ai pastori eseguito per le feste natalizie, in cui il testo latino si alterna a mo' di ritornello a piccole strofe in dialetto friulano. La forma, piuttosto rara, era in realtà legata ad un rituale di questua, e tradizionalmente (in modo analogo ad esempi provenienti dal Trentino e pure documentati in questa antologia, come i brani 6 e 7) era cantata da gruppi di adulti, dalla prima domenica dopo Natale fino all'Epifania. Poi, per un certo periodo, il *Puer natus* venne eseguito dai bambini, finché la tradizione si interruppe. Qualche anno prima della nostra registrazione, per iniziativa di Fiorenzo De Colle, il canto (che può essere considerato una versione “arcaica” della tradizione del *canto della stella*) era stato riesumato nell'esecuzione del gruppo organizzato dallo stesso De Colle.

[ Per quanto riguarda la struttura “ad interpolazione”, che alterna il verso latino ad una strofa in dialetto o in italiano, segnaliamo un analogo canto friulano, la pastorale *Verbum carum* – che però non abbiamo potuto registrare –, trascritta ed attribuita alla tradizione di Claut (Pordenone) da un articolo di Lucio Peressi, pubblicato nel n.1, Gennaio-Dicembre 1960 (pp.124 sgg.) di *Ce fastu?*, la rivista della Società Filologica Friulana. ]

Un dato costante, che possiamo considerare tipico della vocalità della regione, è il timbro asprigno e penetrante delle voci femminili acute, tanto che in questo senso possiamo notare delle forti affinità – nonostante le differenze fra le due aree e i due repertori – fra i modi di canto di Piano D’Arta e quelli di Marano Lagunare. Un po’ poco per delle conclusioni, che non avevamo certo intenzione di affrettare, ma abbastanza per incoraggiare delle ricerche più approfondite, e possibilmente per registrazioni di canti “in funzione”, in particolare da repertori polivocali religiosi di tradizione orale, che in Friuli dovrebbero ancora essere rintracciabili in cospicui depositi della memoria popolare.

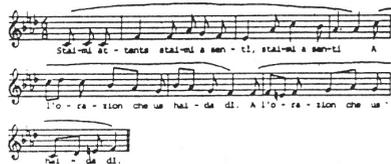
*Piero G. Arcangeli e Pietro Sassu*

*A proposito del Puer natus, citato spesso in Friuli come come Canzion da la gnot de Nedâl, così annota Roberto Starec:*

Secondo quanto verosimilmente è possibile ricostruire intorno alla vicenda della *Canzion da la gnot de Nedâl* (cfr. G.P. Gri, “Atenz duc’ quanc’ stait a sinti. Fra popolare e colto, fra scritto e orale”, in *Metodi e ricerche*, n.s., I, n. 2, pp. 7-32), tale testo – già erroneamente attribuito al seicentesco poeta in friulano Ermes di Colloredo<sup>33</sup> – fu originariamente composto (o ripreso e tradotto) nel Seicento da un autore anonimo in ambiente goriziano. La prima attestazione scritta (già però di mano non colta) è presumibilmente quella del codice cartaceo del Museo di Gorizia, settecentesco, portato alla luce e pubblicato da Ranieri Mario Cossar, nel 1932<sup>34</sup>. Questa versione, anonima, consta di 128 versi (32 quartine di ottonari). La *Canzion da la gnot de Nedâl* ha poi numerose edizioni dalla fine del Settecento (Fratelli Muraro, Udine, 1785), per tutto l’Ottocento (P. Zorutti, Udine, 1828; A. Arboit, Piacenza, 1876; V. Ostermann,

33 Il testo del canto fu pubblicato come componimento di Ermes di Colloredo (1622-1692) nell’edizione postuma delle sue opere dei Fratelli Murero (Udine, 1785), ma Bindo Chiurlo (*Bibliografia ragionata della Poesia Popolare Friulana*, Udine, Società Filologica Friulana 1920) ne riconobbe l’origine popolare.

34 R. M. Cossar, “Antiche canzoni natalizie goriziane”, in *Lares*, III, 1932, n. 3-4, pp. 99-109



Udine, 1886; G. da Gorizia, Udine, 1892; L. Gortani, Udine, 1895) e nel nostro secolo (B. Chiurlo, Udine, 1927).

Le versioni pubblicate a partire dalla metà dell'Ottocento sono attinte anche dalla tradizione orale, in versioni via via sempre più frammentarie e corrotte.

Sono state pubblicate anche diverse versioni della melodia. Le trascrizioni musicali edite sono le seguenti:

E. De Schoultz Adaiewsky, “Vecchia canzone di Natale”, in *Rivista delle tradizioni popolari italiane*, II (1894-95), pp. 166-168

Anonimo, *Canti friulani*. Udine, 1930, p.10

Carletti, E. C. Conti, *Vecchi Natali friulani, per nozze Blandino-Ferrario*. Udine, 1934 (4 varianti)

G. Fior, *Villotte e canti del Friuli*. Milano, 1954, p. 18

A. Brusin, “Quant ch'al nasseva”, in *Sot la Nape*, XI, 1959, n. 4, p. 31

G. Fabiani, “Una pastorale natalizia friulana”, in *Tradizioni*, I, 1961, n. 3, pp. 71-79 (2 varianti)

Id., “Poesia popolare religiosa a Paularo”, in *Ce fastu?*, XXXVII, 1961, pp. 133-146 (2 varianti)

L. Ciceri (ed.), *Villotte e canti popolari del Friuli*. Udine, 1966, pp. 385-386 (3 varianti)

G. Fabiani e C. Noliani, “Valle e Rivalpo. Notarelle storiche, curiosità locali, canti popolari”, in *Sot la Nape*, XIX, 1967, n. 1-2, pp. 35-46

C. Noliani, “Noterelle di folklore”, in *Sot la Nape*, XXIV, 1972, n. 3, pp. 36-37

C. Noliani, *Cjantis di Glesie dal popul furlan*. Tolmezzo, 1976, n. 39

P. Ernetti, “Canti sacri aquileiesi della tradizione orale”, in *Jucunda laudatio*, Venezia, 1978-79, p. 134 (2 varianti)

A. Geat, “La villa di Capriva”, in *Studi goriziani*, II., 1979, pp. 67-69 (2 varianti)

B. Rossi, *Cjantìn...Cjantìnis furlanis pai fruz dal Asilo e des Elementars*. Udine, 1979, s.p.

C. Noliani, *Anima della Carnia*. Udine, 1980, pp. 51, 229-230, 304-305, 414 (4 varianti)

P. Ernetti, *Vilotis. L'Antica Villotta e il canto del Friuli*. Bergamo, 1985, p. 92

Versioni notevolmente integre sono tuttora cantate soprattutto a Cleulis (Canale di San Pietro), durante la Messa di Natale, e a Chiusaforte (Canal del Ferro), il giorno della Epifania nel corteo della “stella” (registrazioni di Roberto Starec, nastri Friuli 31 e 28).

*Roberto Starec*

TESTI

## Stabat Mater

- 1 Stabat Mater dolorosa  
Juxta crucem lacrimosa,  
Dun pendebat Filius.
- 2 Cujus animam gementem,  
Contristatam et dolentem  
Pertransivit gladius.
- 3 O quam tristes et afflicta  
Fuit illa benedicta  
Mater unigeniti!
- 20 Quando corpus morietur,  
Fac ut animae donetur  
Paradisi gloria. Amen.

## Puer natus / Lusive la lune

- 1 Puer natus in Bethlem  
in Bethlem  
unde gaude(t) Jerusalam  
Alleluja alleluja alleluja  
Christus est natus hodie  
Christus est natus hodie
- 2 Lusive la lune come ‘n biel di  
come ‘n biel di  
quan’che Marie parturì  
quan’che Marie parturì  
Alleluja alleluja alleluja  
Christus est natus hodie  
Christus est natus hodie
- 3 Lusivin i monz i cjamps e i prâz  
i cjamps e i prâz  
pareve d’istât in ogni luc  
pareve d’istât in ogni luc.  
Alleluja alleluja alleluja

Christus est natus hodie  
Christus est natus hodie

Traduzione:

Splendeva la luna come in pieno giorno / quando Maria partorì  
Spendevano i monti i campi e i prati / sembrava estate in ogni luogo.

## Litanie della Madonna

Turris eburnea	ora pro nobis
Domus aurea	ora pro nobis
Foederis arca	ora pro nobis
Janua coeli	ora pro nobis
Stella mattutina	ora pro nobis
Salus infirmorum	ora pro nobis

## **15 (CD1/15 - 4:04) Messa di Natale “in aurora”**

LECTIO EPISTOLAE

SEQUENTIA SANCTI EVANGELII

DIGNANO (ISTRIA, CROAZIA)

REGISTRAZIONE: ROBERTO LEYDI E LEO LEVI / 18 MAGGIO 1969

ESECUZIONE: DON VINCENZO PARESSA (PARROCO DI DIGNANO)

## **16 (CD1/16 - 2:57) Miserere (Salmo 50)**

## **17 (CD1/17 - 2:22) Lamentatio Jeremiae**

## **Prophetae (Lezione I, Feria V in cena Domini)**

BARBANA (ISTRIA, CROAZIA)

REGISTRAZIONE: ROBERTO LEYDI E LEO LEVI / 18 MAGGIO 1969

ESECUZIONE: ANTONIO VERBANANZ (EX SACRESTANO DI BARBANA)

Sulla liturgia aquileiese, la sua origine, la sua specificità e la sua presunta sopravvivenza orale fino ai nostri giorni, o a giorni a noi vicini, in alcune aree venete, friulane e istriane (se non addirittura lombarde), il dibattito è tutt'ora aperto, con una

bibliografia ora insufficiente quale fondazione documentaria ed ora inquinata da preoccupazioni provinciali e da prospettive localistiche. Le fonti orali, soprattutto di area istriana<sup>35</sup>, sono state portate, non sappiamo con quale fondamento, a sostegno della permanenza dell'antico rito, o di sue tracce, lungo un arco davvero assai esteso di secoli.

In attesa di una più rigorosa ed estesa ricognizione delle fonti paleografiche al fine di individuare, se possibile, alcuni almeno dei caratteri specifici dell'antica liturgia del Patriarcato di Aquileia, i documenti orali sono da assumersi quali testimonianze di modalità popolari che pur sembrano avere qualche tratto comune in un territorio che, più o meno, coincide con quello controllato o influenzato da Aquileia e, soprattutto, come segni di una diffusa convinzione di "alterità", rispetto al rito romano, in alcuni territori già aquileiesi.

In realtà il rito aquileiese già viene abrogato dal vescovo Paolino, secondo le disposizioni di Carlo Magno e sarebbe da valutare meglio il reale significato delle abrogazioni sancite dal Concilio di Aquileia del 1596, assunte da alcuni come dimostrazione della sopravvivenza, fino alle soglie del XVI secolo, di qualcosa di più della memoria della primitiva liturgia.

Certo il materiale liturgico rimasto più o meno in uso fino alla riforma liturgica del Concilio Vaticano II in alcune zone di diocesi suffraganee di Aquileia merita una particolare attenzione, sia perché offre alcuni caratteri specifici, sia perché fa riferimento, come già ricordato, ad una diffusa e radicata convinzione popolare di "diversità" e di "antichità".

Va subito ricordato che quanti, in Istria per esempio, parlano di questo repertorio liturgico "locale" (e ne offrono esempi), non citano Aquileia e non definiscono aquileiese il materiale stesso, ma lo indicano come "patriarchino". E, in attesa di studi più seri e approfonditi, converrà anche noi attenerci a questa definizione. Non a caso il richiamo ad Aquileia emerge a livello colto, con un'operazione di trasferimento probabilmente arbitrario alle memorie primitive del Patriarcato, lungo un ponte di troppi secoli.

Emerge, cioè, là dove ha posto radici l'intento di dimostrare ad ogni costo la continuità del rito e la consistenza delle sue memorie, con operazioni critiche e storiche che, da molti, sono giudicate arbitrarie.

È in questa prospettiva che abbiamo ritenuto di inserire in questa antologia due gruppi di esempi di recitazione e di canto liturgici raccolti in Istria e definiti, dagli esecutori, come appartenenti alla tradizione "patriarchina". Un primo gruppo di due documenti appartenenti allo stretto ambito liturgico, cioè la recitazione dell'*Epistola* e del *Vangelo*

---

35 Vedi Bibliografia

dalla natalizia Messa “in aurora” (secondo il nostro giudizio i sistemi efonetici di queste parti della Messa possono essere estremamente indicativi comparativamente), intonati da un sacerdote; un secondo gruppo (altri due documenti) appartenenti invece alla sfera della pratica popolare (*Miserere e Lamentatio Jeremiae Prophetae*), intonati da un ex-sacrestano (secondo il modulo popolare dei riti della Settimana Santa).

Per quanto riguarda i due primi documenti, don Vincenzo Paressa ci ha assicurato che i modi “patriarchini” sono rimasti nell’uso fino alla riforma liturgica. A titolo esemplificativo lui stesso li ha utilizzati, per *l’Epistola e il Vangelo* il nel corso di una messa in croato, alla presenza di Leo Levi e mia. Successivamente li ha nuovamente usati, non nel corso della funzione, sui testi latini, perché potessimo registrarli, nell’ambito della lunga intervista, con esemplificazione di altri canti della “vecchia tradizione” istriana. A titolo di confronto ripubblichiamo qui le formule “patriarchine” per *l’Epistola e il Vangelo* il a suo tempo raccolte e pubblicate da Giuseppe Radole<sup>36</sup>, dall’uso di Dignano e di Rovigno:

**EPISTOLA**

DIGNANO  
Lec - ti - o E - pi - sto - lae beati Pauli A - po - sto - li ad Co - rin - ti - os

ROVIGNO  
Corin - ti - os

**VANGELO**

DIGNANO (1)  
Sequentia S. Evan - ge - li - se - cun - dum Mar - cum

ROVIGNO (1)  
dum Mar - - - - cum

DIGNANO (2)  
In il - lo tem - po - re Maria ... et Salo - me emerunt a - ro - sa - la ut

ROVIGNO (2)

Publicando queste formule, Giuseppe Radole annota che il “tono patriarchino” era usato soltanto nelle solennità maggiori.

36 gli esempi sono tratti da: G. RADOLE, “Recitativi aquileiesi” (v. Bibliografia). Per formule dell’ *Epistola*, G. Radole annota (p. 65, ed. 1973): *Della seconda formula, detta patriarchina, abbiamo raccolto due edizioni, discordanti tra loro solamente per qualche nota [...] La prima versione proviene da Dignano, fonte: Don Marino Manzin, di anni 46; e la seconda proviene da Rovigno, fonte; mons. Domenico Pavan, anni 73.* Per le formule del Vangelo, annota (p. 69, ed. 1973): *Dei recitativi per il canto del Vangelo riportiamo anzitutto il noto tono patriarchino, che, come l’Epistola di cui sopra, veniva cantato nelle maggiori solennità [...] Del modulo abbiamo registrato due versioni, la prima proveniente da Dignano, fonte: M. Manzin; la seconda da Rovigno, fonte: D. Pavan, come sopra.* Per altri esempi delle formule solenni in uso nel Duomo di Dignano si veda in Bibliografia: L. Donorà, 1973 (p. 218)

Per quanto riguarda i due canti di tradizione “popolare” va subito ricordato che il , essendo cantato nel corso della processione del Venerdì Santo, non è in uso dalla Seconda Guerra Mondiale (con la proibizione di effettuare le processioni). La *Lamentatio Jeremiae Prophetae* è, invece, stata ancora cantata qualche volta (in chiesa, naturalmente, come del resto, è la sua collocazione liturgica), fino alla riforma liturgica.

Il *Miserere* era eseguito intercalando ciascun versetto con il canto di un verso di *Popule meus*. Quest'ultimo era intonato da un cantore solista, mentre il *Miserere* era cantato da un gruppo di uomini (al quale, talora e di tanto in tanto, s'aggiungevano, spontaneamente, altri fedeli). Assai interessanti sono le opinioni di Antonio Verbananz sull'origine del “patriarchino”. Secondo lui esso è venuto in Istria da Gorizia. Che venisse da Gorizia, egli ci ha detto, era già voce diffusa tra i vecchi e alcuni dicevano che l'avevano portato i molti immigrati friulani e carnici, al tempo dell'Austria. Ma verso gli anni Venti sarebbe arrivato a Barbana un prete goriziano che avrebbe espresso la sua meraviglia nell'ascoltare in Istria i canti liturgici intonati in quel modo particolare che era in uso a Gorizia. Avrebbe anzi aggiunto che al seminario di Gorizia ancora s'insegnava a cantare in quel modo, diverso da quello del rito romano. Queste informazioni hanno, ovviamente, un valore del tutto relativo ma, egualmente, sono indicative dell'interesse, in Istria, per questa tradizione “sentita” come diversa.

In disuso da almeno trentacinque anni (al momento del nostro incontro con Antonio Verbananz), il *Miserere* non ha potuto venir registrato in un'esecuzione completa per quanto riguarda l'assieme delle voci e si è così dovuto operare, con la lucida memoria del nostro testimone, una sorta di “ricostruzione”. Antonio Verbananz canta entrambe le parti (per terze) e offre spiegazioni interessanti sullo svolgimento della funzione processionale (in parte soltanto inserite nel frammento pubblicato nel disco).

*Roberto Leydi*

TESTI

## Lectio epistolae (Seconda Messa di Natale, “in aurora”)

Lectio Epistolae beati Pauli Apostoli ad Titum

Carissime: Apparuit benignitas et humanitas Salvatoris nostri Dei: non ex operibus justitiae, quae fecimus nos, sed secundum [suam] misericordiam salvos nos fecit per lavacrum regenerationis et renovationis Spiritus Sancti quem effudit in nos abunde per Jesum Christum Salvatorem nostrum: ut justificati gratia ipsius, haereds simus secundum spem vitae aeternae: in Christo Jesu Domino nostro.

## Sequentia Santi Evangelii (Seconda Messa di Natale, “in aurora”)

Dominus vobiscum [Et cum Spiritu tuo]

Sequentia sancti Evangelii secundum Lucam

In illo tempore: Pastores loquebantur ad invicem: Transeamus usque Bethlehem, et videamus hoc verbum, quod factum est, quod Dominus ostendit nobis. Et venerunt festinantes: et invenerunt Mariam, et Joseph, et infantem positum in praesepio.

Videntes autem cognoverunt de verbo, quod dictum erat illis de puero hoc. Et omnes qui audierunt, mirati sunt: et de his quae dicta erant a pastoribus ad ipsos. Maria autem conservabat omnia verba haec, conferens in corde suo. Et reversi sunt pastores glorificantes et laudantes Deum in omnibus quae audierant, et viderant, sicut dictum est ad illos.

## Miserere (Salmo 50, processionale)

L. LEVI – Vediamo un po’ se si riesce a ricostruire questo canto del *Miserere* ...

A. VERBANANZ - ... del *Miserere*... Bene, il sacerdote scominciava come

Miserere mei Deus, poi il popolo ...

secundum magnam misericordiam tuam.

Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam

Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.

Bisognerà che semo... che saremo de più... no ma se sarìa i bassi

e quei altri... g’avarìmo...

L. LEVI – I cantava a due voci?

A. VERBANANZ – Sì

L. LEVI – Tutti compagni o no?

A. VERBANANZ – No eguali, basso e questa voce alta

L. LEVI – Questa voce alta e poi la seconda voce bassa

A. VERBANANZ – Più bassa [esemplifica la seconda voce, bassa]

Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam

L. LEVI – Questo i era ‘l basso

A. VERBANANZ – Il basso? I iera più bassi, perché g’ò un basso falso... poi i era tenori primi che alsava la voce...

L. LEVI – Ma insoma i iera queste due voci principali.

## Lamentatio Jeremiae Prophetae (Lectio I, Feria V in cena Domini)

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae. ALEPH

Quomodo sedet sola civitas plena populo:

facta est quasi vidua domina Gentium:

princeps provinciarum facta est sub tributo. BETH

Plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in maxillis ejus:

non est qui consolerut eam ex omnibus caris ejus:

Cantaremo l'ultima

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

[Antonio Verbananz ripete quest'ultimo versetto in croato]

Jerosulime, Jerusalem, ovračajse Gospodinum bogu tvojem

R. Lach, "Alte Weihnachts-und Ostergesänge auf Lussin", in *Sommelbände in der Internationalem Musik-Gesellschaft*, IV, Leipzig, 1902-1903 (pp. 553-557)

-, "Volklieder in Lussingrande", in *ibidem* (pp. 608-642)

G.Radole, "Canti popolari patriarchini" in *Jucunda Laudatio*, 1, 1964 (pp. 24-30) (\*)

-, "Recitativi aquileiesi per l'Epistola e il Vangelo raccolti in Istria", in *Jucunda Laudatio*, 2, 1965 (pp. 236-245) (\*)

-, *Canti popolari istriani*. Firenze, Olschki.1965

M. Dal Tin, "Note di liturgia patriarchina e canti tradizionali della Basilica di San Marco a Venezia", in *Jucunda Laudatio*, 1-4, 1973 (pp. 90-131)

-, "Le cerimonie di Pasqua a Venezia nel 1564", in *ibidem* (pp. 132-142)

G.Camillotto, "Forme popolari di canto patriarchino", in *ibidem* (pp. 143-147)

L. Donorà, "Antiche musiche chiesastiche del Duomo di Dignano d'Istria", in *ibidem* (pp. 153-218)

P.Ernetti, "Canti sacri aquileiesi della tradizione orale", in *Jucunda Laudatio*, 1978-1979

M.Fillini, *A Cherso se cantava cussi...* Padova, 1982 (pp. 249-271)

(\*) Ripubblicato in *Jucunda Laudatio*, 1-4, 1973 (pp. 56-72 e 63-72)

## 18 (CD1/18 - 2:35) **Dall'Ufficio dei Defunti**

LECTIO II, TAEDET ANIMAM MEAM

LECTIO III, MANUS TUAE FECERUNT ME

FABBRICA CURONE (ALESSANDRIA)

REGISTRAZIONE: ITALO SORDI / 5 DICEMBRE 1973

ESECUZIONE: A) FELICE RATTI; B) ANNIBALE FITABILE

Queste due letture sono state registrate da Italo Sordi con l'intero Ufficio dei Defunti. Nel 1973, a Fabbrica Curone, l'Ufficio era ancora regolarmente celebrato secondo la liturgia popolare, ad opera di un gruppo di uomini, con il consenso (e anzi, l'incoraggiamento del parroco). Il gruppo di cantori non era legato ad alcuna Confraternita.

TESTI

### Dall'Ufficio dei Defunti

#### a) Lectio II, Taedet animam meam

Taedet animam meam vitae meae, dimittam adversum me eloquium meum, loquar in amaritudine animae meae. Dicam Deo: Noli me condemnare: indica mihi cur me ita iudices. Numquid bonum tibi videtur, si calumniaris me et opprimas me, opus manum tuarum, et consilium impiorum adjuves? Numquid oculi carnei tibi sunt: aut sicut videt homo, et tu videbis? Numquid sicut dies hominis dies tui, et anni tui sicut humana sunt tempora, ut quaeras iniquitatem meam, et peccatum meum scruteris? Et scias quia nihil impium fecerim, cum sit nemo qui de manu tua possit eruere.

#### b) Lectio III, Manus tuae fecerunt me

Manus tuae fecerunt me, et plasmaverunt me totum in circuito: et sic repente praecipitas me? Memento, quaeso, quod sicut lutum feceris me, et in pulverem reduces me. Nonne sicut lac mulsisti me, et sicut caseum me coagulasti? Pelle et carnibus vestisti me: ossibus et nervis compegisti me. Vitam et misericordiam tribuisti mihi, et visitatio tua custodivit spiritum meum.

## 19 (CD1/19 - 2:36) **Vexilla regis**

LUCINASCO (IMPERIA)

REGISTRAZIONE: EDWARD NEILL / 2 APRILE 1982

ESECUZIONE: VOCI MASCHILI (CONFRATERNITA DI SAN GIOVANNI BATTISTA)

Di importanza capitale nella conservazione e, probabilmente, nella creazione, dei canti liturgici di tradizione orale sono, in Liguria, le Confraternite.

Le Confraternite liguri sorsero intorno al 1300 su modello umbro-toscano. Ben presto alla loro funzione paraliturgica talvolta indipendente o svincolata da quella propriamente ecclesiastica, si aggiunse anche quella meno rappresentativa e appariscente dal soccorso ai malati, dalla distribuzione gratuita di pane e alimenti vari e della sepoltura dei morti, spesso con gravi rischi di contagi. In questo senso le Confraternite possono considerarsi le progenitrici delle Società di Mutuo Soccorso, sorte molto più tardi.

Le Confraternite possedevano regolamenti propri, molto rigorosi ed approvati dal Vescovo nelle cui diocesi esse operavano. Ad esse si accedeva per votazione segreta e spesso per successione mortis causa di un confratello.

La musica era elemento indispensabile nelle Confraternite, soprattutto in occasione delle festività in onore del Santo patrono, durante le quali si organizzavano le processioni che prendevano la sfilata delle statue del santo o del Cristo crocifisso, spesso opera di ottimi artisti, come il Maragliano, se non di artigiani. Il trasporto di Cristi, sulle cosiddette “casse”, da parte dei “portatori” costituiva una vera e propria prova di forza fisica. I canti intonati per l'occasione sono generalmente centrati sul *Miserere* che può anche essere completamente diversa o presentarsi come una variante più o meno sostanziale di altri modelli. Non esiste, però, un archetipo fisso riferibile in qualche modo alla matrice gregoriana sulla quale si dovette inserire una modalità restitutiva di stampo prettamente popolare che ne sconvolse completamente gli antichi caratteri. Si può quindi parlare di “contaminatio” in senso opposto a quello che informa alcuni canti liturgici direttamente modellati su melodie profane. Lo stesso vale per l'Ufficio dei Defunti, nel corso del quale le Lezioni, restituite solisticamente, emanano un fascino particolare che deriva anche dall'esaltazione dell'abilità canora individuale. Anche in questo caso, da non sottovalutare, il tipo di sillabazione e l'elemento melismatico quasi sempre molto accentuato che non corrispondono alle regole “ufficiali” delle Lezioni e s'allontanano spesso moltissimo dal modello gregoriano.

Documenti d'archivio dimostrano che per l'attività musicale le Confraternite chiedevano frequentemente il contributo di organisti e di maestri di coro. In numerosi casi l'intervento di questi organisti e di questi maestri ha avuto effetti nefasti in quanto ha "obbligato" i cantori a confrontarsi con modelli culti e comunque più raffinati, portando così all'eliminazione o all'attenuamento del "travestimento popolare". Non pochi di questi antichi canti popolari "sacri" venivano dunque armonizzati e resi più mossi da polifonie astrusamente scolastiche, o improntati al modello settecentesco del canto corale. Vari documenti raccolti in un'area abbastanza vasta della Liguria soprattutto occidentale, ancora ricca di tali canti, dimostrano che specialmente le comunità isolate (sia geograficamente che culturalmente) hanno conservato meglio i caratteri dell'antica tradizione che pare, per altro, scomparsa dai grandi centri urbani (come Genova).

È chiaro, comunque, che un certo processo di "aggiornamento", per così dire, non poteva essere evitato. Due casi limite sono rappresentati dall'introduzione della chitarra (a scopo d'intonazione) e da tentativi polifonici (vedi Ceriana); infine dall'impiego di un coro misto, che è in flagrante contraddizione con la destinazione dei canti in questione. Va però notato che a Porto Maurizio opera anche una Confraternita femminile (di Santa Chiara) la cui esistenza risale a tempi antichi e non va considerata come eccezione in quanto Confraternite di tal genere erano abbastanza diffuse sulla Riviera occidentale ancora in tempi recenti.

Nell'ambito della tradizione popolare, i canti delle Confraternite rappresentano, per la Liguria (e negli esiti migliori), testimonianze importanti anche nel senso che esse non sembrano subire quel processo di disgregazione in atto per altre forme di vocalità. L'aver poi conservato il latino, in un'epoca in cui esso è scomparso dalla liturgia, è un altro segno di tenace attaccamento a quella tradizione. E sarebbe d'altronde inconcepibile (per noi) immaginare quei canti in italiano.

In *Vexilla regis* che qui ascoltiamo "appartiene" alla Confraternita di San Giovanni Battista a Lucinasco (che conta attualmente circa quaranta componenti, coordinati dal priore Paolo Abbo).

Lucinasco è un borgo attestato nell'estremo entroterra imperiese. La lontananza dai centri urbani ha contribuito a conservare, meglio che altrove, le tradizioni liturgiche e para-liturgiche che erano (e in parte sono ancora) patrimonio delle numerose Confraternite del Ponente ligure.

Il *Vexilla regis* della Confraternite di San Giovanni Battista di Lucinasco sembra presentare caratteri di arcaicità e, comunque, assai conservativi. È evidente che questo canto è "partito" dal modello gregoriano (vedi la trascrizione in appendice, con, in parallelo, la versione gregoriana ricavata dal *Liber usualis*), con trasformazioni

melodiche riconoscibili e parallela ritmicizzazione. Si potrebbe, in linea di pura ipotesi, rilevare una analogia con quel procedimento con il quale il canto piano venne inserito nelle maglie della notazione modale, dando origine alle medioevali “clausulae”. Anche significativa la conservazione dell’impianto omofonico.

Il *Vexilla regis* è cantato, come richiesto della liturgia, “ad vesperas”, nella Prima Domenica di Passione.

*Edward Neill*

TESTI

## Vexilla regis

- 1 Vexilla regis prodeunt:  
Fulget Crucis mysterium,  
Quam vita mortem pertulit,  
Et morte vitam pretulit.
- 2 Quae vulnerata lanceae  
Mucrone diro, crimum  
Ut nos lavaret sordibus,  
Manavit unda et sanguine.
- 3 Impleta sunt que concinit  
David fideli carmine,  
Dicendo nationibus:  
Regnavit a ligno Deus.
- 4 Arbor decora et fulgida,  
Ornata Regis purpura,  
Electa digno stipite  
Tam sancta membra tangere.
- 5 Beata, cujus brachis  
Pretium pependit saeculi:  
Statera facta corporis,  
Tulitque praedam tartari,

- 6 O Crux ave, spes unica,  
 Hoc Passionis tempore  
 Piis adauge gratiam  
 Reisque dele crimina.
- 7 Te, fons salutis Trinitas,  
 Collaudet omnis spiritus:  
 Quibus Crucis victoriam  
 Largiris, adde praemium.

Amen.

## **20 (CD1/20 - 2:56) Quasi cedrus (Lectio III, Ufficio della Beata Vergine Maria)**

CERIANA (IMPERIA)

REGISTRAZIONE: MAURO BALMA / 27 OTTOBRE 1985

ESECUZIONE: VOCI FEMMINILI (CORO DELLE FIGLIE DI MARIA)

## **21 (CD1/21 - 2:59) Spiritus meus attenuabitur (Lectio VII, Ufficio dei Defunti)**

SASSELLO (SAVONA)

REGISTRAZIONE: MAURO BALMA / 2 NOVEMBRE 1978

ESECUZIONE: FAUSTINO PESCE (DELLA CONFRATERNITA DI SAN FILIPPO NERI)

“Lectiones leguntur ... in tono Prophetiae”, così è scritto nel *Liber usualis* a proposito delle modalità esecutive delle *Lezioni dei Defunti*. Le numerose registrazioni compiute in territorio ligure dimostrano come la cultura popolare abbia completamente reinterpretato il momento della Lezione: al posto di un canto spoglio e sillabico qual è quello suggerito dalla prassi ufficiale, ecco un canto che si libera in volute tra le più espressive e fantastiche che la musica liturgica di tradizione orale conosca.

Accanto a queste, sebbene per ora molto più scarsamente documentate, sono da ricordare le Lezioni (Lamentazioni) della Feria VI in Parasceve e quelle dell'Ufficio della Beata Vergine Maria, nonché le Profezie del Sabato Santo.

Limitandoci alle Lezioni dell'Ufficio dei Defunti, è necessario dire che, pur essendo

ricordate da molti cantori, sono raramente ascoltabili in funzione. Due località dove ciò è ancora possibile sono Sassello (Savona) e Ceriana (Imperia), dove esse vengono cantate rispettivamente alle sei del mattino del 2 novembre e alle cinque del pomeriggio del 1 novembre.

La funzione sassellese comprende il canto dell'Ufficio, quella della Messa dei Morti ed una processione che si svolge dalla chiesa parrocchiale al Cimitero, accompagnata dal canto di un *Miserere* speciale, diverso da quello del Venerdì Santo. Il testo del primo è quello contenuto nel *Liber usualis*, nella sezione *Officium Defunctorum / Ad Matutinum*. L'Ufficio è un canto di solisti e viene cantato senza organo; la Messa e il *Libera me Domine* alla fine di essa, vengono, invece, accompagnati dall'organo. Mentre i canti delle Antifone, dei Salmi e dei Responsori (escluso il *Libera me*) contenuti nell'Ufficio si svolgono in "recto tono", nello spirito, se non nella lettera del gregoriano (che, però, non è quello indicato nel *Liber*), quelli delle Lezioni non hanno nulla a che vedere con le prescrizioni musicali della Chiesa. Il loro carattere non è né meditativo, né grave; esse hanno, piuttosto, specie nei tratti più scopertamente melismatici, il tono di una drammatica jubilatio, quasi a voler stabilire un percepibile rapporto tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Proprio un cantore di Ceriana diceva che, nel cantare, pensava alla persona da cui aveva imparata la Lezione che stava cantando. Cantava, cioè, nel suo ricordo.

A Sassello, come altrove, le Lezioni venivano sempre apprese per tradizione orale, e le occasioni di apprendimento erano numerose. La pratica sassellese comprendeva: il canto completo dell'Ufficio il 2 novembre e la domenica di Quinquagesima; nella Novena dei morti il canto di un solo Notturmo (preceduto da un Invitatorio e seguito dalle Lodi); parimenti un solo Notturmo veniva cantato nei due giorni successivi alla Quinquagesima (Quarant'ore "di carnevale"); durante l'Ottavario dei morti, sempre limitatamente a un solo Notturmo, l'Ufficio veniva cantato, ma negli Oratori, non in chiesa. Alla domenica l'Ufficio veniva soltanto letto; ai funerali, normalmente, non si cantava.

Le modalità esecutive delle Lezioni sono affini a quelle dei canti profani. Le melodie ripetendosi il modulo melodico più volte nel corso delle Lezioni, danno all'insieme un carattere strofico. Essendo la tendenza quella di far collimare il periodo musicale con il periodo del testo verbale, o con una parte importante di esso, ne viene, di conseguenza, che esse vengono continuamente stiracchiate per adattare ad un testo in prosa che presenta, ovviamente, quantità sillabiche anche molto diverse da un periodo all'altro. Inoltre, i diversi moduli melodici a disposizione dei cantori vengono, all'atto dell'esecuzione, adattati all'una o all'altra Lezione. Può accadere, dunque, di sentir cantare la medesima Lezione su arie diverse, non soltanto in località diverse, ma anche

nella stessa località. Il primo cantore, quello che canta la prima prima Lezione (in tutto le Lezioni, come si sa, sono nove), può influenzare l'andamento del canto nel suo insieme, in quanto i cantori successivi vengono portati a cantare la loro Lezione sullo stesso "tono"; viceversa, alcuni cantori sono affezionati al "tono" delle Lezioni su cui sono abituati a cantare e tendono a personalizzarlo sempre di più.

Se, da quanto detto, emerge chiaramente la natura dell'apprendimento e dell'esecuzione delle Lezioni, natura chiaramente legata al canto di tradizione orale, la cosa non è altrettanto chiara quando si passa all'analisi delle melodie, i cui contorni non sono riferibili né ai canti popolari profani, né ad altri canti (a noi noti) religiosi popolarissimi. Scarsissime sono le tracce modali, mentre sono in egual misura impiegati il maggiore e il minore, quest'ultimo, d'altra parte, assai poco presente nel canto popolare ligure. È ipotizzabile, sulla base di conversazioni avute con i cantori, che qualche organista locale abbia fornito la base di alcune melodie che, in seguito, i cantori hanno modificato e trasformato. Mentre alcune di queste melodie si ritrovano in località diverse, anche fra loro distanti, altre risultano diffuse in un ambito territoriale ristretto (almeno allo stato attuale delle ricerche).

La pratica del canto dell'Ufficio e la peculiarità delle Lezioni si inquadrano perfettamente nella laicità delle Confraternite che, anche nei canti, hanno teso a distinguersi dai ministri del culto.

Attualmente a Sassello, sia pure con una consistenza estremamente ridotta, esistono tre Confraternite: Santa Maria del Suffragio, San Giovanni Battista e San Filippo Neri, alla quale appartiene il cantore che ascoltiamo in questo disco<sup>37</sup>.

A differenza di quello dei Defunti, l'Ufficio della Beata Vergine Maria non è compreso nel *Liber usualis*. Ho potuto trovarne il testo in un vecchio libriccino (nulla osta alla stampa a San Benigno Canavese nel 1904), dal titolo *La figlia cristiana provveduta*, che dimostra che il canto o la lettura di esso erano ritenuti particolarmente adatti alle donne<sup>38</sup>.

La lezione, parzialmente riprodotta nel disco, fa parte del Mattutino ed è la terza del gruppo delle Lezioni previste "fra l'anno"; infatti nel periodo dell'Avvento e nel giorno della SS. Annunziata le Lezioni sono diverse. Nella registrazione completa dell'Ufficio, le Lezioni sono state intonate dopo i canti del primo Notturmo.

A Ceriana attualmente, pur essendo la devozione alla Madonna, tuttora viva e la

---

37 Per dovere di cronaca, aggiungo che oggi a Sassello le tradizioni religiose popolari (e particolarmente le manifestazioni cantate) sono fortemente avversate dall'autorità religiosa locale, che fa di tutto per farle scomparire dall'uso.

38 Questo libretto mi è stato donato tempo addietro da una contadina del Savonese, Carmela Martino, preziosa informatrice che desidero qui ringraziare.

Compagnia delle Figlie di Maria in attività, la pratica dei canti si è perduta in senso funzionale, pur restando essi vivi nella memoria.

Questa registrazione dell'Ufficio e delle sue varianti ha richiesto, per ottenere un certo affiatamento, alcune prove da parte delle cantatrici. Tra giovani e anziane, infatti, non vi era accordo sul canto: “ [...] nel Quaranta Quarantuno quando sono entrata io dicevano già tutto sbagliato [...] io l'ho imparato da quella che è la mia maestra [...] siamo andate quante sere a casa sua per impararlo! Adesso noi l'avevamo imparato come loro; adesso poi a un certo punto ci dicono che noi non lo sappiamo [...] adesso sono dieci anni e più che non lo dicono più perché, man mano che andavano avanti gli anni, andavano indietro nelle arie, nelle parole, in tutto ” .

Questa testimonianza, preziosa per rendersi conto dell'impegno posto nell'apprendimento dei canti dell'Ufficio, fa capire che è nel corso degli anni Settanta che è stata abbandonata la pratica del canto<sup>39</sup>, pratica che, invece, era intensa e anche di data piuttosto antica, poiché i ricordi delle cantatrici più anziane tra le Figlie di Maria risalgono al ricordo delle bisnonne.

Le occasioni nelle quali si cantava, da parte della Compagnia delle Figlie di Maria, erano le domeniche pomeriggio, purché non fosse comandato un Ufficio per qualche defunto. In questo caso era cantato l'Ufficio dei Defunti. È questo il motivo per il quale l'Ufficio della Beata Vergine è detto anche “dei vivi”. Inoltre, in altre festività, come la seconda domenica del mese, al mattino, prima della messa delle nove, l'Ufficio della Beata Vergine era cantato in un santuario sopra il paese. Negli oratori delle confraternite esso veniva cantato dai confratelli al mattino prima della messa festiva che ivi veniva celebrata. Alla messa delle nove, alla Madonna delle Figlie, esso veniva cantato con una particolare solennità e con l'accompagnamento dell'organo, mentre le altre domeniche veniva cantato senza.

Quanto sopra testimonia che il canto degli Uffici, dei morti e dei vivi, non era un tempo di specifica pertinenza maschile o femminile. In tempi più recenti, invece, l'Ufficio dei defunti viene cantato esclusivamente dagli uomini, mentre quello della Beata Vergine è ricordato dalle donne. A Ceriana, in altri periodi dell'anno liturgico, le Lezioni di quest'ultimo venivano cantate in maniera diversa, in particolare nel periodo di Avvento e in quello precedente la Pasqua, nel qual ultimo periodo, alle Lodi, si terminava con il canto *Ave, Regina*, detto, appunto, “du Pàsciu” (della Passione). Dal punto di vista della prassi esecutiva, il canto viene suddiviso tra due gruppi: quello delle “regulatùire” (ossia le conduttrici del canto) e quello delle “prieresse” (termine che indica semplicemente le Figlie). Le prime, in numero minore venivano scelte dalle

---

39 Mi è stato riferito che dopo la presente registrazione il canto è stato spontaneamente ripreso.

“prieresse” un po’ come loro maestre ed avevano il compito di insegnare il canto alle più giovani. C’era, comunque, un principio di rotazione fra i due gruppi. Mentre il canto di tutto il resto dell’Ufficio è di tipo, direi, responsoriale (piccolo gruppo di soliste / grande gruppo con minore partecipazione), le cose cambiano con la Lezione III, *Quasi cedrus*. Le voci guida sono due e cantano al centro mentre alle loro spalle, tutte le altre sorreggono il canto con una nota di bordone. Si noti come il canto della Lezione si stacchi nettamente dall’intonazione dello *Jube Domine*, esposto dalla prima voce, qui risponde la seconda con una intonazione di tipo salmodico; l’Amen viene cantato da tutte le altre, dopodiché inizia la Lezione, intonata alla “cerianasca”, cioè con quel modo di canto polivocale tradizionale di Ceriana, ancora praticato in paese almeno dalla Compagnia Sacco (un gruppo spontaneo di cantori, tutti uomini). Si ha, cioè, il trasporto in ambito di celebrazione liturgica di un modo di canto tradizionale, esempio di osmosi fra canto sacro e canto profano<sup>40</sup>. Per quanto riguarda le voci soliste “ [...] ne cercavamo una all’anno e ci stavano due anni; una faceva sotto e sopra l’anno dopo”. C’era, quindi, una rotazione fra le due soliste. Per quanto riguarda l’intonazione del testo, si noti la parola “jube” che viene intonata facendo sentire la “i” lunga come una vocale a se stante, distinta dalla “u”; inoltre c’è l’inserimento di una “e” eufonica distintamente intonata in casi come “et e pace”, “et e quasi”; l’“exaltata sum” riportato a testo a mia disposizione, viene cantato invece come “exaltata fui”. Ci sono poi le consuete alterazioni delle desinenze<sup>41</sup>.

*Mauro Balma*

TESTI

Quasi cedrus (Lectio III, Ufficio della Beata Vergine Maria)

Jube, Domine, benedicere.

Bened. III Per Virginem matrem concedat nobis salutem et pacem.

Amen.

Lectio III Quasi cedrus exaltata sum in Libano, et quasi cypressus in monte Sion:

Quasi palma exaltata sum in Cades, et quasi plantatio rosae in Jericho.

40 D'altra parte alcune delle Figlie cantano anche nel gruppo “Mamme canterine”, un coro in gran parte spontaneo di Ceriana, tutto femminile, che ha in repertorio sia canti tradizionali che canzoni recenti. A differenza della “Compagnia Sacco”, le “Mamme canterine” ha carattere più “corale”, dovuto al raddoppio delle prime e seconde voci.

41 Ringrazio Pietro Garbarino, Faustino Pesce, Elisena Crespi, Angela Ottonelli e Gisella Asquasciati, le cui informazioni hanno reso possibile la stesura di questa nota.

(Quasi oliva speciosa in campis, et quasi platanus exaltata sum juxta aquam in plateis.

Sicut cinnamomum, et balsamum aromatizans odorem dedi:

Quasi myrrha electa dedi suavitatem odoris.

Tu autem, Domine, miserere nobis

Deo gratias.) (\*)

(\*) Poiché il testo dell'Ufficio della Beata Vergine Maria non è compreso nel *Liber usualis* abbiamo ritenuto utile riferire il testo completo della Lectio III, oltre il punto nel quale, per ragioni di spazio, la registrazione è stata, nel disco, interrotta.

## Spiritus meus attenuabitur (Lectio VII, Ufficio dei Defunti)

Spiritus meus attenuabitur, dies mei breviabuntur, et solum mihi superest sepulcrum. Non peccavi, et in amaritudinibus moratur oculus meus. Libera me Domine, et pone me juxta te, et cujusvis manus pugnet contra me. Dies mei transierunt cogitationes mea et dissipate sunt, torquentes cor meum. Noctem verterunt in diem, et rursus post tenebras spero lucem. Si sustinero, infernus domus mea est, et in tenebris stravi lectulum meum. Putredini dixi: Pater meus es, mater mea, et soror mea, vermibus. Ubi est ergo nunc praestolatio mea, et patientiam meam quis considerat? Peccatam me quotidie ...

## 22 (CD1/22 - 3:04) **Magnificat solenne**

MONCHIO DELLE CORTI (PARMA)

REGISTRAZIONE: MARCELLO CONATI / 1 AGOSTO 1975

ESECUZIONE: 7 VOCI MASCHILI (PAOLO BARLESI, CARLO MANSANTI, GIAN LORENZO MANSANTI, GIOVANNI 'JANET' RICCI, ANTONIO ROZZI, ALBERTO SCHIANCHI, COSTANTINO SCHIANCHI)

Monchio delle Corti è il principale centro della Val Cedra, nell'Appennino Parmense, ad un'altezza di 844 metri. Dall'879 d.C. dominio dei vescovi di Parma ebbe una struttura curtense basata su un'aristocrazia militare che diede al territorio caratteristiche che lo differenziarono nettamente dalle vicine Valli dei Cavalieri. Le corti vescovili erano quattordici: Casarola, Riana e Grammatica, in Val Bratica;

Monchio, Ceda, Trefiumi, Rimagna, Pianadetto, Valditacca, Lugugnano, Vecciatica, nella media e alta Val Cedra; Rigoso, Valcieca e Nirone nel versante parmigiano dell'alta Val d'Enza.

*Riproduciamo, a illustrazione del Magnificat di Monchio delle Corti e del contesto in cui questo documento si colloca, quanto già pubblicato da Marcello Conati (Canti popolari della Val d'Enza e della Val Cedra. A cura della Comunità delle Valli dei Cavalieri. Parma, 1976).*

[...] Devo a Guglielmo Capacci che – per primo – ne ha registrati alcuni su cassetta il mio contatto con questi canti tradizionali della comunità di Monchio delle Corti; si tratta di canti che non esito a definire di un interesse straordinario, e per il loro valore documentario, e per la loro intrinseca qualità estetica. [*Autore prosegue ricordando come, al momento in cui scriveva (1976), il repertorio di canti liturgici tradizionali fosse quasi interamente ignorato e trascurato, con la eccezione di poche raccolte condotte presso minoranze religiose (rito greco-bizantino, albanese, ecc.), del lavoro di Giuseppe Radole per il patriarchino dell'Istria, di Edward Neill in Liguria, di Italo Sordi nel pavese (in realtà nell'Alessandrino)*]. A parte l'obiettivo difficoltà di trascrivere con la minore inesattezza possibile canti liturgici che per la loro stessa natura si rifiutano di venir rappresentati su quel "letto di Procuste" che è il pentagramma, vi è la reale impossibilità di rendere in maniera grafica attendibile l'elemento essenziale di questi documenti, e cioè il modo d'esecuzione. Modo d'esecuzione assai complesso nella sua apparente semplicità, che è nella qualità del timbro vocale impresso dai cantori (sono sempre e solo uomini che eseguono questi canti); nella varietà con cui le singole voci si manifestano all'interno di un comune andamento melodico: ognuno per proprio conto, eppure tutti insieme; nello stabilirsi dei rapporti fonici fra le voci; nel disegno melodico che nel suo ripetersi rivela una stabilità instabile, con piccole modificazioni, variazioni, improvvisazioni immediate e spontanee, ma tali solo in apparenza, che denotano una libertà esecutiva, pur entro schemi ben definiti da una secolare tradizione, e una partecipazione collettiva quale non si riscontra in altri canti polivocali tradizionali. Di tutto questo lo stesso ascolto del disco può fornire un'indicazione assai meno imprecisa, ma comunque lontana dall'effetto che questi canti ottengono nella viva realtà".

Anche questa versione del *Magnificat* [l'altra è quella del Magnificat dei Vespri] non è più in funzione e viene ricordata per lo più solo dagli anziani della zona. Veniva eseguita cinque o sei volte all'anno in occasione di particolari solennità religiose, come ad esempio la festa di S. Lorenzo (cui è dedicata la chiesa parrocchiale di

Monchio) di S. Michele, dell'Immacolata, di S. Rocco a Ceda, ecc. Ha un andamento relativamente libero nel ripetersi delle strofe del testo; colpisce in particolare, all'atto dell'esecuzione, il disegno di note ascendenti, do re mi, fortemente accentate, cantate quasi con colpi d'accetta, spesso separate fra loro da una brevissima pausa. È un documento di suggestiva bellezza, addirittura esaltante, potendolo ascoltare dal vivo [...].

TESTO

## Magnificat solenne

1 Magnificat anima mea Dominum.

2 Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

3 Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

4 Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.

## **23 (CD1/23 - 5:34) Miserere (Salmo 50) e Stabat Mater (versetti alternati)**

COLFIORITO DI FOLIGNO (PERUGIA)

REGISTRAZIONE: RENATO MORELLI / 22 SETTEMBRE 1984

ESECUZIONE: VOCIMASCHILI (CONFRATERNITA DEL CRISTO MORTO) EFEMMINIL ALTERNATE.

Considererò in questa presentazione<sup>42</sup> i sette esempi di polivocalità paraliturgica popolare di cui fino ad ora si ha conoscenza in Umbria e nel Viterbese (Gubbio, Torrealta – propriamente Torre dei Calzolari Alta – e Colfiorito di Foligno, in provincia di Perugia; Latera, Blera, Villa S. Giovanni in Tuscia e Tessennano, in provincia di Viterbo), come costitutivi di un'area comune, sufficientemente omogenea – comunque – per iniziare un'analisi di raffronto. Di questi, solo i canti di due località: Colfiorito, in Umbria, e Latera, nel Lazio, sono riprodotti nella nostra antologia (23–Colfiorito e 28, 29, 30–Latera).

Va subito notato come tale omogeneità sia riscontrabile soltanto in questo tipo di

<sup>42</sup> La presente nota illustra sia i documenti di Colfiorito (23) che quelli di Latera (28, 29, 30)

repertorio (e, semmai nei canti “a braccio”, in ottava rima, il cui raggio di estensione è/era però molto più vasto), poiché fra l’Umbria e l’Alto Lazio occidentale, che è ormai lontano da influenze “appenniniche”, non sono rintracciabili le affinità che, ad esempio nel repertorio “profano” contadino – in particolare quello eseguito nello stile del “discanto” bivocale – e soprattutto intorno alla dorsale appenninica, legano l’Umbria alle Marche (regione nella quale, invece, pur essendo numerose le processioni del Venerdì Santo, non sono stati fino ad ora registrati canti paraliturgici polivocali). Ne deriva che gli unici esempi di polivocalità di tradizione orale oggi rilevabili nel Viterbese sono appunto questi relativi ai riti popolari della Settimana di Passione. E d’altronde per l’Umbria abbiamo già avuto modo di notare come la bivocalità “contadina” non abbia nulla in comune con lo stile polivocale di tipo liturgico, a parte una certa indelebile “qualità timbrica” dell’impostazione vocale. A cosa poi si debba tale e in tal modo delimitata omogeneità, di quale consistenza e di quale ampiezza geografica essa sia, oggi ancora non siamo in grado di spiegarlo con precisione. Per limitarci dunque ad alcune prese d’atto e tenendo presente l’insieme dei materiali raccolti in questa antologia sonora a partire dal Settentrione d’Italia, è immediato accorgersi come i canti umbro-viterbesi costituiscano i primi chiari esempi di un salto di stile (e sarebbe giusto dire “di qualità”, a costo di essere fraintesi), sia per il tipo di verticalità vocale che per quelle qualità timbrico-esecutive di cui si diceva, che in certa misura li connota già come “mediterranei”, meridionali. E ciò vale a prescindere dalle proprietà socio-sessuali e “societarie” del gruppo degli esecutori, dalle più compatte Confraternite “piccolo-urbane” di Gubbio all’occasionale aggregato di sole donne di Tessennano<sup>43</sup>.

In un quadro globale complesso, di “non linearità” nel rapporto fra il repertorio liturgico e le rispettive tradizioni locali “profane”, per il Centro-Sud (il caso della Sardegna è da considerarsi a parte) parlerei di “relativa discrepanza” fra i due

43 La recente scoperta – per questo ambito repertoriale – di un “filone femminile” pone nuovi problemi in ordine al rapporto fra le forme vocali paraliturgiche e l’istituzione confraternale: non sempre infatti si possono far derivare i canti di donne, che siano su testi in latino (lo *Stabat*, in particolare) o in italiano (parafrasi dal latino o “originali”, alcuni risalenti alla fine del XVIII sec. e la maggior parte piuttosto databili non prima della metà del secolo successivo), da modelli “maschili”. A questo proposito, cfr. il nostro articolo “Le Confraternite: materiali di una indagine. Vocalità “maschile” e “femminile” nei canti di Blera e di Villa S. Giovanni in Tuscia”, in *Informazioni* (supplemento a), Dicembre 1986, a cura del Centro di Catalogazione dei Beni Culturali dell’Amministrazione Provinciale di Viterbo.

Pur dovendosi ipotizzare, dunque, una tradizione di canti “penitenziali” destinati ad una devozione “al femminile”, relativamente autonoma ed eventualmente parallela al repertorio confraternale, va tuttavia ribadito che (non costituendo eccezione un fenomeno che interessa l’intero dominio della trasmissione orale) anche in questo ambito si può verificare che un canto “maschile”, caduto in disuso, venga “rilevato” e conservato dalla memoria delle donne, in certi casi per essere rimesso in circolazione, sia pure in forme variate ed a volte con funzioni diverse, da parte di gruppi e/o soggetti femminili.

repertori. In particolare per il Viterbese, non si può non rilevare come le forme paraliturgiche siano le ultime ed uniche (oggi) a conservare spazio alla polivocalità, mentre per l'Umbria è comunque evidente che la “accordalità” del canto del *Miserere* non ha nulla in comune con quella del *canto a vatocco*, ad esempio, mentre una certa affinità di fondo con il canto contadino è riconoscibile quanto al modo di impostare la voce e alla stessa gamma vocale, il che vale per le donne ancor più che per gli uomini. In quanto alla funzione-occasione dei canti, di fatto essa ovunque in Umbria e nel Lazio è strettamente legata alla processione del Cristo morto, che si tiene di norma la sera del Venerdì Santo, con l'eccezione di Gubbio, dove si sviluppa già dal tramonto, e dove pure il canto del *Miserere* viene anticipato in forma itinerante dalle due Confraternite separate nelle notti precedenti di Venerdì, ma senza alcun carattere di ritualità, eminentemente allo scopo di provarne l'esecuzione.

Non si può escludere tuttavia che tale usanza segnali un sincretismo (o solo un più o meno confuso incrocio) di funzioni: infatti nella campagna di Gubbio – come nei vicini territori di Gualdo Tadino e di Nocera Umbra, a Colfiorito come in molte altre località del Folignate, dello Spoletino, della Valnerina, etc. – era ed è ancora “in funzione” la , che – analogamente al , alla e ad altri rituali di questua – viene eseguita in forma itinerante e prevalentemente di notte. Ancora una volta va rilevato come questi canti propiziatori di segno “pagano” (che al fondo rimangono tali anche quando il testo verbale narra le “ventiquattr'ore” della “passion di Cristo”, ovviamente) sopravvivono spesso nell'uso alle forme popolari della *devotio* cristiana, ed è segnalato il caso di cantori che partecipano ad ambedue gli eventi, tenendone però ben distinte le rispettive modalità di stile in rapporto alle differenti occasioni-funzioni.

Nelle località considerate – in cui è diverso ma per tutte significativo il grado di isolamento e conseguentemente di conservatività culturale –, le modalità di svolgimento della processione sono abbastanza simili e così pure gli aspetti iconografico-drammatici di essa, che si strutturano in forme rituali “sobrie”, ma non prive di suggestione spettacolare.

Nel quadro della comune compostezza in cui viene ricondotta e partecipata l'emozione religiosa popolare, almeno nella nostra area storico-geografica, sono anche molteplici le “significazioni” e le varianti interpretative locali.

Per fare solo alcuni esempi: a Gubbio fa da bordone al suono delle voci quello delle “battistràngole”, una parola che sembra fondere funzione ed onomatopea ad indicare lo strumento cui viene affidato il compito di battistrada, appunto, e che è fatto di una tavoletta di legno – sulle cui facce sono incernierate delle maniglie di ferro – impugnata verticalmente e fatta oscillare intorno al suo asse dai quattro incappucciati in saio di canapa bianca che aprono la processione eugubina.

(Battistràngole e strumenti analoghi – idiofoni capaci più di espressivo strepito che di suono, eredi dei pagani – appartengono anche alla tradizione ufficiale della Chiesa cattolica, che li impiegava appunto nei “sacri strepiti” durante la Settimana Santa in sostituzione delle campane, in questo periodo “legate”, o dei campanelli durante la liturgia).

Segue un altro incappucciato con un teschio in mano, simbolo del Golgota, e poi altri portatori di simboli e strumenti della Passione: la croce del Cristo e quelle dei due ladroni, la corona di spine e il flagello, la canna con la spugna imbevuta di fiele, il mantello rosso e i dadi, le tenaglie e i chiodi, la “sacra sindone”, il sudario, etc. Il catafalco ligneo del Cristo morto, portato a spalla sotto un baldacchino, esce dalla chiesa confraternale della Croce seguito da un gruppo di cantori, quelli appunto con i segni della Confraternita del Crocifisso, che intonano il *Miserere*; analogamente la statua lignea dell’Addolorata è seguita dai cantori dell’altra Confraternita, quella della Madonna, ed il canto oggi è il medesimo, sia pure con alcune varianti interpretative. Nel 1956, nel corso della prima campagna sistematica di rilevamento etnomusicologico in Umbria, dei cantori intervistati non “in funzione” da Diego Carpitella e Tullio Seppilli cantarono gli monodici di due *Miserere*: uno di “intonazione contadina” e l’altro di “intonazione artigiana”: dei due, è ovviamente il secondo quello che oggi viene eseguito dai due cori di Gubbio, mentre l’altro presenta forti analogie con il *Miserere* di Torrealta (pure registrato la prima volta nel ‘56), una minuscola frazione rurale dello stesso comune, nella quale la tradizione del canto è stata di recente ripresa, dopo molti anni di interruzione.

La processione attraversa le vie del centro storico di Gubbio e nelle piazzette incontra dei falò (che vengono accesi anche sulla montagna), si ferma in alcuni luoghi “deputati” del borgo ed entra anche nel cortile dell’ospedale – dove una delle Confraternite canta il versetto *Cor mundum* – ed infine rientra a Santa Croce, per il “battifondo” finale, cioè l’esecuzione alternata “a gara” del *Miserere*, in cui la prima confraternita canta i versetti dispari del Salmo 50 e l’altra i versetti pari, alternandosi, ma procedendo a ritroso, dall’ultimo al secondo, e terminando di solito insieme con il canto del primo versetto, “Miserere mei...”.

La processione di Colfiorito (una località della montagna folignate, a 25 km dal capoluogo, quasi al confine con le Marche) è arricchita dalla presenza di ventitacinque penitenti incappucciati in saio scuro, detti anche “cirenei”, che portano in spalla pesanti croci e procedono scalzi (a Pasqua spesso c’è ancora la neve a Colfiorito, a 800 metri circa s.l.m.) e con grosse catene ai piedi; da grandi croci cave rivestite di carta colorata e illuminate all’interno da candele; da un cavaliere armato di lancia

in divisa di centurione romano (che però i colfioritani chiamano “il Giuda”) e da una schiera di bambine di età pre-puberale (fino alla 5ª elementare), nell'abito bianco della prima comunione, con una splendente stella in fronte (oggi illuminata per mezzo di pile), recanti le insegne e gli strumenti della Passione. La processione, che esce dal piccolo paese per scendere sulla strada statale, termina in chiesa, o meglio in sagrestia, dove ai partecipanti infreddoliti (ma i penitenti eventualmente raffreddati si ritrovano regolarmente guariti dopo la processione) vengono distribuiti pani con pesce e formaggio e vino.

Anche a Colfiorito – dove della Confraternita di fatto estinta rimangono solo i contrassegni esteriori – i gruppi di cantori sono due, uno che segue il simulacro del “Cristo morto” e l'altro la statua della “Vergine dolente”, ma questo secondo è formato da giovani nubili, velate e vestite a lutto, che cantano uno *Stabat Mater* monodico e dall'impianto “modale”. Le più anziane del paese ricordano che lo *Stabat* “è stato sempre cantato”, anche se – da una testimonianza vocale isolata ma attendibile – si capisce che molto deve essersi perduto della sua originaria “arcaicità espressiva”.

Comunque, sapendo che l'uso ufficiale della sequenza jacobonica (che, insieme alla maggior parte delle altre sequenze, era stata interdetta dopo il Concilio tridentino) venne ripristinato da Benedetto XIII nel 1727, ci si può spiegare la ragione della sua minore “vetustà” e dell'attuale carattere monodico del canto. È facile anche spiegare come fatto recente la maggiore presenza di ruolo delle donne in alcune processioni; quando non si tratta di una vera e propria sostituzione di funzione – com'è accaduto probabilmente nel Viterbese, almeno in qualche caso – resa necessaria (le vie della tradizione...) dal degrado o dalla sparizione della locale Confraternita maschile.

Oltre alla presenza “obbligata” dell'effigie del Cristo morto, in legno o in altro materiale povero, che in qualche caso si può far risalire anche alla fine del Cinquecento o al primo Seicento, nelle processioni umbro-laziali (non diversamente da quelle marchigiane e abruzzesi) è frequente la presenza della statua dell'Addolorata, mentre sono piuttosto rari i gruppi lignei (i “misteri”) delle processioni del Sud, in particolare quello della Deposizione. Più frequenti vi si rintracciano le tradizionali vestigia delle medievali “sacre rappresentazioni”, nei “quadri viventi” di qualche *Via Crucis* dell'Italia centrale, come a Latera e a Blera, per rimanere nella Tuscia viterbese. Così i segni della Passione sono sempre presenti in processione (magari recati dai “classici” bambini-angioletti); ma in definitiva, se non per i particolari, la “regia” e l'impianto processionale nelle sette località che ci interessano non si discostano molto rispetto alle decine di processioni che si tengono il Venerdì di Passione un po' dovunque nelle regioni centrali. Almeno rispetto a quelle che non hanno subito un netto e rapido decadimento (rapido quanto l'incremento quantitativo

delle “manifestazioni” negli ultimi anni), spesso a causa dell’iniziativa “turistica” delle Pro-loco o di volenterosi gruppi di parrocchiani, quando non direttamente dei loro “moderni” parroci, mediante le sempre più frequenti innovazioni nella spettacolarizzazione della morte del Cristo. A chi scrive è capitato anche di assistere al laborioso innalzamento di un crocifisso vivo e parlante, in *playback*, con tanto di “colonna sonora” amplificata da gracchianti altoparlanti, tratta dal disco del *Gesù* di Zeffirelli, si può immaginare con quale edificante risultato.

Certo non è un caso che, laddove è ancora viva la tradizione del canto, il livello di autenticità complessiva della celebrazione è rimasto più integro; e non per niente, in queste stesse località troviamo spesso le Confraternite ad assolvere ad un compito di presidio e di “tutela storica”. Oppure si tratta di organismi non più oggi giuridicamente e tecnicamente configurabili come Confraternite, ma di aggregati sociali a carattere effimero, spesso motivati soltanto dalla continuazione della “festa” e in essa soprattutto dei canti tradizionali, e tuttavia legittimi eredi – limitatamente a tale ruolo – degli antichi sodalizi.

A noi, per ora e per l’area esaminata, non resta che prendere atto di una graduazione di varianti tipologiche – nella presenza, nel ruolo sociale e nel repertorio dei cantori – da Gubbio (considerabile come la situazione più “urbana”) a Tessennano, che così può essere schematizzata:

LOCALITA'	note	REPERTORIO	CONFRATERNITE (o ex confraternite) MASCHILI	GRUPPI FEMMINILI	GRUPPI MISTI
GUBBIO		<i>Miserere</i>	2 gruppi, con varianti		
TORREALTA		<i>Miserere</i>			1 gruppo
COLFIORITO	* **	<i>Miserere Stabat</i> <i>Mater</i> (monodico)	1 gruppo	1 gruppo	
LATERA	** ** **	<i>Miserere</i> <i>Christus factus est</i> <i>Stabat Mater</i>	3 gruppi, ma solo due eseguono i canti, con lievi varianti		

BLERA	+	<i>Miserere</i>	1 gruppo, ma in crisi e attualmente non in funzione
	+	<i>Stava la madre</i> (modello simile a quello di Villa San Giovanni)	1 gruppo
	+	<i>Stabat Mater</i> (modello diverso)	lo stesso gruppo, ma più ristretto
VILLA SAN GIOVANNI IN TUSCIA	+	<i>Stava la madre</i> (modello simile a quello di Blera)	1 gruppo
TESSENNANO	++	<i>Stava la madre</i> (modello diverso) <i>Gesu mori</i> (e altri canti in italiano)	1 gruppo  lo stesso gruppo

\* Esempio presente in questa antologia (Colfiorito brano 23).

\*\* Esempi presenti in questa antologia (Colfiorito 23; Latera 28, 29,30) con trascrizione (vedi a p. 111 e pp. 113-115).

+ Per la trascrizione e l'analisi di questi esempi, cfr. **P. G. Arcangeli**, *Le Confraternite: materiali di una indagine. Vocalità "maschile" e "femminile" nei canti di Blera e di Villa S. Giovanni in Tuscia*, in *Informazioni* (supplemento a *Viterbo la Provincia*), CCBC, Dicembre 1986, nn. 2-3 (pp. 57-64).

++ Per la trascrizione e l'analisi dell'intero repertorio, cfr. **P. G. ARCANGELI**, *I canti diafonici del Venerdì di Passione a Tessennano: un esempio di paraliturgia femminile e "volgare"*, in *Informazioni* (suppl. a *Viterbo la Provincia*), CCBC, Maggio 1987/88, nn. 4-5 (pp. 42-50).

*Piero G. Arcangeli*

## TESTI

**Miserere e Stabat Mater (ad esecuzione alternata)**

*Miserere*                    Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.

*Stabat Mater*                Stabat Mater dolorosa  
                                   Juxta crucem lacrimosa  
                                   Dum pendeat Filius

*Miserere*                    Et secundum multitudinem miserationum tuarum,  
                                   dele iniquitatem meam.

*Stabat Mater*                Cujus animam gementem,  
                                   Contristatam et dolentem  
                                   Pertransivit gladius.

**24 (CD1/24 - 3:30) Vexilla regis**

MONTEORO (CALTANISSETTA)

REGISTRAZIONE: IGNAZIO MACCHIARELLA / 17 APRILE 1984

ESECUZIONE: 5 VOCI MASCHILI (GAETANO E CALOGERO GENCO, GIUSEPPE PACE, ANGELO E ROSARIO RANDAZZO).

Montedoro è un paese di circa duemila abitanti situato nel cuore della Sicilia, in provincia di Caltanissetta. Di origini agricole (il paese fu ufficialmente fondato nel 1635 sul luogo dove già sorgevano alcuni caseruggini abitati da contadini), Montedoro ha vissuto un periodo di grande sviluppo a partire dalla seconda metà del XIX secolo, quando nel suo territorio furono aperte alcune miniere per l'estrazione dello zolfo. A partire ai primi anni del nostro secolo, però, ebbe inizio una lenta ma inesorabile crisi del settore che portò alla definitiva chiusura delle miniere attorno agli anni sessanta, provocando di conseguenza una grande ondata di emigrazione che ben presto svuotò il paese.

Attualmente Montedoro vive di una povera agricoltura (le colture principali sono il grano e la vite), e di terziario. Molti giovani scelgono di trasferirsi verso le grandi città della costa, mentre parallelamente si verifica un parziale ritorno degli emigranti

al termine dell'attività lavorativa. Da alcuni anni Montedoro è amministrata da una attiva giunta comunale che ha promosso una serie di iniziative molto importanti e sicuramente insolite da ritrovare in altri paesi con simili caratteristiche. Tra queste la costituzione di una biblioteca che ha rivolto particolare attenzione alla valorizzazione della cultura tradizionale del paese.

Al fine di offrire un quadro sommario del contesto nel quale ha luogo l'esecuzione dei *lamenti* (tra i quali il brano *Vexilla regis*, contenuto in questa antologia) è necessario descrivere, sia pur brevemente, lo svolgimento delle celebrazioni rituali della Settimana Santa.

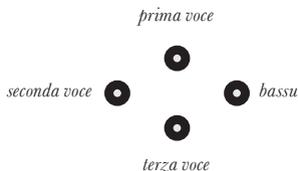
Nella mattinata della Domenica delle Palme si svolge per le vie del paese una processione, secondo le modalità previste dalla liturgia ufficiale. Durante lo svolgimento di questa, i cantori, o meglio i *lamentatori*, si riuniscono in chiesa disponendosi a ridosso della porta d'ingresso, che viene sbarrata. All'arrivo della processione sul sagrato, il prete si stacca al corteo e bussa tre volte alla porta della chiesa. A questo punto i cantori danno inizio all'esecuzione di una parte dei *lamenti* (il *Gloria*) che viene ripetuta tre volte. Quindi si aprono le porte e la processione fa il suo ingresso in chiesa per lo svolgimento della Messa. Dalla Domenica delle Palme al Giovedì successivo non hanno luogo altri eventi rituali particolari se non le cosiddette *misciute*. I *lamentatori* si riuniscono le sere e si muovono in gruppo lungo la *Strata di li Santi* (il percorso attraverso cui si svolgono tutte le processioni di Montedoro eseguendo diverse *parti*).

Il Giovedì Santo, dopo lo svolgimento in chiesa delle celebrazioni previste dalla liturgia, ha luogo la cerimonia della *tavula*. Nei locali dell'oratorio viene imbandita una tavola con dodici posti, con cibi di particolare valore rituale, come arance e finocchi. Questo cibo viene distribuito dal prete agli  $\pm$  dodici fra ragazzi ed anziani in abiti rituali. I *lamentatori* si dispongono ai lati della *tavula* ed eseguono alcune *parti*, tra le quali *Giuda* e *Pange lingua*. Successivamente, in chiesa, ha luogo l'Adorazione: il prete legge ad alta voce alcuni passi tratti dai Vangeli che riguardano la Passione, intervallati da alcune *parti* dei *lamenti* eseguiti dai cantori che sono disposti in fondo alla chiesa, lateralmente rispetto all'altare maggiore.

Il Venerdì Santo è il giorno in cui si svolgono gli eventi rituali più importanti. Nel primo pomeriggio sul sagrato della chiesa vengono preparate le *vare*: una grossa urna di vetro contenente un'effigie che rappresenta Gesù morto e una statua raffigurante la Madonna Addolorata, con il mantello nero. Ad una certa ora, i *lamentatori*, divisi in gruppi, o *squadre*, intonano il *Popilu me* che segna l'inizio della processione. Due diversi cortei si muovono per le vie del paese, in ognuno dei quali viene trasportata una (cioè un corteo con il Cristo morto, l'altro con l'Addolorata). I *lamentatori*, una *squadra*

per corteo, precedono i fedeli, eseguendo diverse *parti*. I due cortei convergono in un punto, dove il prete tiene una breve omelia. Quindi si fondono in uno che muove in direzione del Calvario, luogo sacrificale della comunità posto fuori dal paese, dove la statua di Gesù viene crocifissa, mentre quella della Madonna viene portata all'interno di una cappella dove riceve l'omaggio delle donne del paese che recitano rosari e cantano brani tradizionali in dialetto. Per tutto il resto del pomeriggio i montedoresi si recano in forma privata al Calvario a rendere omaggio alle due statue. Intorno alle venti, la gente si ritrova davanti alla chiesa per dar vita ad una nuova processione. Ancora una volta è l'esecuzione di una *parte* (il *Popilu me*) che dà inizio al corteo. Questo si muove subito in direzione del Calvario trasportando l'urna di vetro vuota. Al passaggio, sui balconi delle case, vengono accese delle luci, mentre molti fedeli portano delle torce accese. All'arrivo al Calvario ha luogo la *scinienza*. La statua di Gesù viene schiodata dalla croce, cosparsa di profumi e nuovamente esposta dentro l'urna, mentre la statua dell'Addolorata viene portata all'esterno. Ha inizio così una nuova azione processionale: le due statue vengono trasportate l'una accanto all'altra per le vie del paese, fino al sagrato della chiesa. Tutta la lunga processione è accompagnata dai lamenti, eseguiti questa volta da una sola *squadra*. All'arrivo davanti alla chiesa il prete tiene una breve omelia e quindi i *lamentatori* intonano una *parte* (generalmente *Voi che versati lacrime*) che segna la fine della processione.

La cerimonia dell'*incontru* che si svolge la Domenica di Pasqua conclude tutte le celebrazioni. Ai lati della piazza si dispongono, l'una di fronte all'altra, due nuove statue, quella di Gesù Risorto e quella della *Madonna dell'incontru* (quest'ultima è una grande icona di legno tenuta in custodia da due famiglie del paese). Le due statue hanno davanti al viso un telo rosso in maniera che, nonostante si fronteggino, non si "vedano". Ad un certo punto un bambino, che impersona San Giovanni, percorre tre volte la piazza muovendo dalla statua di Gesù a quella della Madonna, e viceversa. Quindi, abbassati i teli, le due statue vengono condotte, a spalla, l'una verso l'altra fino al centro della piazza dove vengono avvicinate fino a toccarsi, azione questa che



rappresenta *u baciù*. Successivamente una nuova processione si snoda per le vie del paese con le due statue condotte insieme fino alla chiesa dove vengono ritualmente

introdotte e disposte ai piedi dell'altare maggiore per lo svolgimento della messa conclusiva. Nel corso delle celebrazioni della Domenica di Pasqua non vengono eseguiti i lamenti né altre forme di canto se non quelle previste dalla liturgia, da eseguirsi dentro la chiesa.

Come si può evincere dalla descrizione dei riti, i sono una componente di fondamentale importanza delle azioni rituali in quanto svolgono funzioni di individuazione e segnalazione della situazione festiva, sonorizzazione degli spazi processionali e commento della situazione narrativa rappresentata attraverso il rito. Essi, inoltre, rappresentano un elemento catalizzatore dell'attenzione della comunità per tutto il periodo festivo.

Complessivamente i *lamenti* costituiscono un corpus omogeneo che, in rapporto al testo verbale, viene suddiviso in *parti*.

In totale abbiamo rilevato l'esistenza, oggi, di tredici *parti*, ma sappiamo che in passato esse erano sedici.

Le parti attualmente in uso sono: *Stabat Mater*, *Vexilla regis*, *Gloria*, *Popule meue*, *Pange lingua*, *O vos omnes*, e, in dialetto siciliano, *Sacri scale*, *O crocefisso*, *Sede la matre*, *È cunnannatu il figlio*, *Voi che versati lacrime*, *Maria Passa*, *Giuda*.

Ogni parte è prevista all'interno di uno specifico momento del complesso generale della festa in cui può e deve comparire.

L'esecuzione è realizzata da un gruppo di voci esclusivamente maschili, disposte in cerchio secondo il seguente schema

Tutte le voci possono essere raddoppiate, tranne la prima. Il numero dei cantori non è quindi rigidamente prestabilito: si va da un minimo di quattro fino a otto-nove cantori durante le processioni, quando è necessaria un'elevata intensità di suono.

L'impianto generale dell'organizzazione polivocale si articola secondo una fondamentale dicotomia; soltanto la voce solista svolge un'autonoma linea melodica, mentre le altre risultano nel complesso indipendenti fra di loro concorrendo a realizzare una sequenza di accordi che integra e sostiene la prima. La melodia solista presenta un andamento fondamentalmente discendente, quasi sempre per gradi congiunti ed è caratterizzata da elaborate fioriture melismatiche. L'ambito non si estende oltre una sesta minore e, comunque, il settimo grado non è mai presente. Tra le voci del coro la seconda si muove esclusivamente per gradi congiunti all'interno di ambito molto ristretto, raramente più esteso di una terza; la terza voce si muove anch'essa per gradi congiunti e all'interno di un ambito ancor più ristretto; il basso è l'unica voce del coro che realizzi salti melodici (tra cui quello fondamentale di quinta ascendente), all'interno di un ambito generalmente di una sesta. La prima voce è l'unica a svolgere il testo verbale, mentre il coro ribatte in alcuni casi quelle sillabe che

nella dinamica dell'esecuzione musicale assumono particolare rilevanza. Per quanto riguarda i processi generali di formalizzazione che presidono il corpus, nell'impossibilità di svolgere in questa sede un'analisi esaustiva, osserveremo semplicemente che, confrontando fra di loro i diversi brani si nota che essi sono dati dalla frequente riproposizione di un ristretto insieme di sequenze melodico-armonico. È possibile, cioè, ridurre la molteplicità delle *parti* in rapporto ad alcune formule base che si combinano diversamente. Si tratta di meccanismi di organizzazione del materiale musicale diversi da quelli melodico-lineari propri della musica d'arte scritta occidentali, ma molto frequenti nell'ambito della musica di tradizione orale. Ogni parte, quindi, viene così ad essere definita dal numero e dal tipo di formule melodiche utilizzate e dalla combinazione di queste. In ogni esecuzione i cantori hanno la possibilità di variare la durata aggiungendo o sottraendo le ripetizioni dei moduli. L'esecuzione dei richiede particolari competenze che si acquisiscono attraverso precisi iter di apprendistato. Fare parte del gruppo dei è un tratto distintivo alquanto marcato all'interno della comunità: ogni montedorese, infatti, non solo sa indicare senza esitazione i nomi di coloro i quali eseguono i *lamenti*, ma anche la voce che ciascuno di questi svolge, se, cioè, "fa da primo", "bassu", ecc. Come accennato in precedenza, i *lamentatori* si dividono in *squadre*, ognuna delle quali viene denominata con il nome della prima voce. In passato sono esistite contemporaneamente più *squadre*, spesso in antagonismo reciproco. Da alcuni anni, però, è in attività una sola *squadra* che, comunque, si presenta ben nutrita di componenti da poter dar vita a due diverse formazioni quando le esigenze del rito lo richiedono.

La *squadra* attuale, che raggruppa cantori anziani e giovani in una formazione poco omogenea, è costituita da zi Tano (Gaetano) Genco, nato nel 1918 ex-minatore e contadino, prima voce "ufficiale" e il fratello zi Caluzzo (Calogero) Genco, nato nel 1920, anch'egli ex-minatore e contadino, "bassu", che hanno fatto parte di quella che la memoria orale del paese considera la più grande del passato, quella di zi Caluzzo Tappu (v. oltre); Angelo Randazzo, nato nel 1930, impiegato delle Poste, terza voce, ex-capobanda; Rosario Randazzo, nato nel 1962, pianista, seconda voce e, da alcuni anni, anche prima, in sostituzione di zi Vincienzu di Liddru, voce solista, recentemente scomparso (v. oltre); Calogero Randazzo, nato nel 1964, flautista, seconda voce; Mario Lombardo, nato nel 1963, operaio, "bassu"; Giuseppe Pace, nato nel 1963, operaio, "bassu", ma all'occorrenza terza voce e in alcune occasioni anche prima; Giovanni Milazzo, nato nel 1959, operaio, "bassu"; Pietro Mendola, nato nel 1960, operaio, "bassu".

Oltre i componenti, diremo, "ufficiali" della vi sono altri montedoresi che

occasionalmente partecipano all'esecuzione dei *lamenti*, rinforzando le voci del coro. Nel passato l'attività delle costituiva un momento di aggregazione sociale di rilievo nell'ambito delle dinamiche comunitarie e rifletteva rapporti di amicizia, di comparatico, ecc. Le testimonianze dei montedoresi tendono, come è logico aspettarsi, ad esaltare quelle formazioni. Due in particolare vengono definite le più grandi in assoluto, la *squadra* di zi Sidoru Callari u Sinnacu (Isidoro Callari, 1869-1942) e quella del già citato zi Caluzzu Tappu (Calogero Mantione, 1886-1951) di cui, purtroppo, non restano documenti sonori. Abbiamo invece alcune registrazioni delle esecuzioni di zi Vincienzu di Liddru (Vincenzo Moreale, 1905-1979).

La registrazione di *Vexilla regis* pubblicata in questa antologia è stata effettuata durante la Settimana Santa del 1984, ma non in situazione contestuale (nella sacrestia della Chiesa del SS. Rosario).

*Ignazio Macchiarella*

TESTO

## Vexilla regis

- 1 Vexilla Regis prodeunt:  
Fulget Crucis mysterium,  
Qua vita mortem pertulit,  
Et morte vitam protulit.
  
- 2 Quae vulnerata lanceae  
Mucrone diro, crimum  
Ut nos lavaret sordibus  
Manavit unda et sanguine.

### Bibliografia

- I. Macchiarella, *La Settimana Santa a Montedoro*. Tesi di laurea. Università degli Studi di Bologna. Facoltà di lettere e Filosofia - DAMS. 1985, Relatore prof. R. Leydi.
- , *I "lamenti" della Settimana Santa a Montedoro*. Montedoro. 1986
- , Booklet allegato al disco ALBATROS VPA 8490, 1987
- , "Sacri scali". Analisi di un brano dei lamenti di Montedoro", in Atti del Convegno "Musica e Liturgia". Firenze, Olschki, 1988

## 25 (CD2/01 - 4:45) **Vexilla regis**

BARCELLONA (MESSINA)

REGISTRAZIONE: RENATO MORELLI / 16 SETTEMBRE 1983

ESECUZIONE: 10 VOCI MASCHILI (CARMELO CALARCO, PIETRO CAMPO, FORTUNATO STRACUZZI, PLACIDO CUTROPIA, GIUSEPPE CALARCO, CARMELO TRIMBOLI, DOMENICO LA ROCCA, SANTO VALENTI, MODESTO LONGO, VITTORIO GIUNTA).

Barcellona Pozzo di Gotto è un comune della provincia di Messina che riunisce i due paesi di Barcellona e di Pozzo di Gotto, ormai contigui. Si tratta di due paesi relativamente moderni, risalendo Pozzo di Gotto all'inizio del XV secolo e Barcellona a cent'anni dopo. L'unificazione risale al 1836. Nel corso del XIX secolo i due paesi divengono un centro importante per la concentrazione e lo smistamento dei prodotti agricoli dei territori di Castoreale, Patti e Milazzo e quale centro di servizi per i nuclei abitati posti a valle di Castoreale. Con la costruzione della ferrovia che pone il suo scalo a Barcellona, l'importanza di Pozzo di Gotto va diminuendo. Pur unificati e ormai fra loro saldati dall'edificazione, Pozzo di Gotto e Barcellona conservano forti caratteri di autonomia, separati dal torrente Longano (oggi in parte ricoperto). Un elemento economico importante nella vita di Barcellona Pozzo di Gotto è stata l'attività di estrazione dell'olio essenziale dagli agrumi, molto attiva dall'inizio del secolo alla seconda Guerra Mondiale, perché richiestissima dall'industria profumiera. Il Nicotra, nel suo *Dizionario illustrato dei Comuni siciliani* (Palermo, 1907) annota a proposito di questo comune :

*Le sue fertili e vaste pianure sono sparse di estesi vigneti che danno vini rinomati; e gli ortaggi, gli aranci, gli ulivi e molti alberi fruttiferi danno alla campagna un'idea ricca di un giardino ubertoso ed abbondante di ogni sorta di frutta squisite e di verdure. Il continuo concorso dei trafficanti già da un secolo in qua ne ha moltiplicato lo sviluppo delle industrie; mentre il paese, a poco a poco, più per bisogno naturale che per cura proprio dei cittadini si è ingrandito in strade e discreti edifici. E sorsero fabbriche di agrolimoni, di tartaro, di essenze, di tintorie, di stampe per tessuti, sorsero concerie per pelli, mulinelli per i bachi da seta, ed altre manifatture utili all'attività commerciale del paese. L'estesa coltivazione dei limoni ha fatto sorgere numerosi edifici, in cui si fabbrica l'agro cotto, il citrato di calce ed essenze. Specialmente in Pozzo di Gotto si lavorano vinacce e si prepara alcol e cremor di tartaro.*

L'attività degli *spiritara* (gli operai addetti all'estrazione dell'olio essenziale - lo "spirito" - dagli agrumi) ha avuto un'importanza notevole nella formazione del repertorio di canto a Barcellona Pozzo di Gotto. Durante le lunghe notti di lavoro (testimonianza di Francesco Raimondo) il canto era l'attività ricreativa che si svolgeva parallela a quella

dell'estrazione dello "spirito". Pare che durante le ore notturne, la zona di Barcellona dove erano concentrati i *maiazzeni* (magazzini, edifici nei quali avveniva la lavorazione degli agrumi), risuonasse di grida, di esclamazioni, di canti. Si dice che tra *maiazzeni* vicini si facesse a gara in esibizioni vocali. Il repertorio degli "spiritara" era quello della tradizione locale: stornelli, canti "a nota", serenate e, da dicembre in poi, il canto del *Vexilla regis* che, nella deformazione dialettale, diventa *Visilla*. Lo stile di canto dei *maiazzeni* era contrassegnato da un'emissione molto forte e dalla marcatura degli attacchi a "lanciare il suono". Questa costante pratica del canto al di fuori della sua specifica funzione e occasione religiosa ha finito per influenzare lo stile esecutivo dei diversi gruppi barcellonesi e caratterizzarne l'esecuzione anche all'interno dei riti della Settimana Santa. Tale caratterizzazione stilistica non è presente, invece, nei gruppi di Pozzo di Gotto.

Il cantore Santi Di Bartola mi ha riferito che Carmine Italiano, una delle più apprezzate prime voci di Pozzo di Gotto, vietava espressamente ai componenti il suo gruppo l'uso di intonare la *Visilla* "c'a manu a' 'ricchi" (con la mano all'orecchio) perché secondo lui questo gesto porta a un'emissione vocale violenta, simile a quella dei cantori barcellonesi.

A Barcellona è opinione diffusa che la *Visilla* sia nata fra gli *spiritara* e che dai *maiazzeni* sia passata ai riti della Settimana Santa. Ciò, tuttavia, non è credibile perché esistono precise testimonianze della pratica di intonare il *Vexilla regis* già nel 1880, quando, cioè, i *maiazzeni* non erano ancora in attività. Certo gli *spiritara*, assumendo il canto e collocandolo in un contesto del tutto differente da quello liturgico, facendone un canto di *sciampagnata*, lo hanno modificato in modo sensibile. La *Visilla* di Barcellona a' *spiritara* diventa un canto molto più ricco di ornamentazioni, di abbellimenti, di vibrato, di procedimenti cromatici, di colorazioni timbriche, di colpi di voce e di coloriture, assai diverso da quello di Pozzo di Gotto.

La collocazione propria della *Visilla* è, dunque, la Settimana Santa.

Fino agli anni Cinquanta del Novecento a Pozzo di Gotto i riti avevano inizio il Mercoledì Santo, alla sera, con la cerimonia della *Predica 'o scuru* (al buio). A Barcellona, invece, le celebrazioni per la Settimana Santa avevano inizio il Giovedì Santo con la tradizionale *Cena* - una rievocazione dell'Ultima Cena di Gesù in cui viene allestita una tavola imbandita di ogni sorta di primizie - seguita dalla predica agli Apostoli, dalla lavanda e dal bacio dei piedi. A Pozzo di Gotto questa sequenza di eventi rituali è ancora in uso, mentre a Barcellona la cerimonia si è andata man mano impoverendo, fino a diventare poco più che simbolica. A Pozzo di Gotto gli Apostoli (dodici uomini con costumi che ricordano quelli degli Apostoli), dopo aver

preso parte alle usuali funzioni in Chiesa (Eucarestia e Lavanda dei piedi), girano fino a tarda sera per il paese “alla ricerca di Cristo preso prigioniero”. Sono accompagnati dai cantori di *Visilla* e cantano essi stessi nel coro. Ad ogni Chiesa che incontrano nel loro tragitto entrano per onorare il Sepolcro lì approntato, innanzi il quale cantano le ultime quattro strofe della *Visilla* e il *Miserere*. Mute le campane delle Chiese, l'unico elemento sonoro presente è la *troccola* che sottolinea i momenti del cerimoniale liturgico. Riprendendo il loro cammino, gli Apostoli riprendono la *Visilla* dal punto in cui l'avevano interrotta per l'ingresso nella Chiesa. Far parte degli Apostoli è segno d'onore e la composizione del gruppo è legata a tradizioni familiari.<sup>44</sup>

Il Mercoledì Santo non è, tuttavia, il primo giorno nel quale viene intonata, sia a Pozzo di Gotto che a Barcellona, la *Visilla*: essa viene eseguita, infatti, per tutto il periodo della Quaresima. L'occasione principale si ha, però, il Venerdì Santo, nell'ambito della processione delle *varelle*.<sup>45</sup>

L'origine di questa processione, probabilmente di derivazione spagnola, si fa risalire al XVI secolo, il momento, del resto, in cui si sviluppano tutte le grandi processioni “teatrali” e spettacolari. La processione di Pozzo di Gotto si vuole assai più antica di quella di Barcellona, che sarebbe stata introdotta per emulazione. Le *vare* di Pozzo di Gotto recano antiche sculture lignee, mentre quelle di Barcellona sono di cartapesta e la più antica, opera di Matteo Trovato, è del periodo 1870/71.

Le due processioni sono entrambe composte da tredici gruppi statuari, anticamente portati a spalla ed oggi posti su carri, rappresentanti ciascuno un episodio della Passione e Morte di Cristo.

Qui di seguito la successione delle *vare* e la composizione schematica delle due processioni:

---

44 La *Visilla* deve sempre essere cantata per intero. Di qui l'obbligo di riprendere il canto dal punto in cui è stato interrotto per la visita al Sepolcro, in ogni Chiesa. L'unica deroga a quest'obbligo di completezza è appunto durante la visita al Sepolcro, nel corso della quale il canto è eseguito dall'undicesima strofa (“*O crux, ave spes unica*”). A Pozzo di Gotto i cantori accompagnavano anche le confraternite che nella notte fra giovedì e venerdì effettuavano la visita ai Sepolcri allestiti nelle diverse Chiese.

45 A Pozzo di Gotto la *Visilla* viene cantata ogni venerdì di Quaresima nella chiesa dell'Ecce Homo. Ogni venerdì è patrocinato da una confraternita o da un'associazione di mestiere. I cantori accompagnavano, con il canto, il trasferimento della confraternita o dell'associazione dalle proprie sedi alla chiesa. A Barcellona, oggi, la prima apparizione della *Visilla* si ha la Domenica delle Palme, nella chiesa del Crocifisso e l'ultima esecuzione è quella del venerdì santo durante la processione. A Pozzo di Gotto, invece, come richiesto dall'antica liturgia, la *Visilla* è rieseguita nel rito del Lunedì di Pasqua. In questa occasione l'undicesima strofa del canto, come è indicato nel Liber Usualis, viene modificata da “*Hoc passionis tempore*” in “*Trionfa in gloria*”.

	<b>Pozzo di Gotto</b>	<b>Barcellona</b>
1.	'A cena Fedeli	'A cena Fedeli
2.	<i>U Signuri all'ottu</i> Fedeli	<i>U Signuri all'ottu</i> Visillanti Fedeli
3.	<i>U Signuri a' culonna</i> Fedeli	<i>Pretorio di Pilato</i> Visillanti Fedeli
4.	<i>L'acciaomu</i> Visillanti Fedeli	<i>U Signuri a' culonna</i> Fedeli
5.	<i>U Signuri c'a cruci</i> Fedeli	<i>L'acciaomu</i> Visillanti Fedeli
6.	<i>L'incontru cu Marta, Maria e Maddalena</i> Fedeli	<i>U signuri a ' cascata</i> Visillanti Fedeli
7.	<i>U Signuri a' cascata</i> Fedeli	<i>Cristo incontra la Veronica</i> Fedeli
8.	<i>U Signuri spugghiatu d'i giudei</i> Fedeli	<i>U Crucifissu</i> Visillanti Fedeli
9.	<i>U Signuri a' cruci</i> Fedeli	'A scesa Visillanti Fedeli
10.	'A pietà Veroniche Fedeli	'A pietà Fedeli
11.	<i>I simboli della passione</i> Devoti e penitenti con certi votivi	<i>Cristo posto al sepolcro</i> Fedeli
12.	Capo giudeo Giudei <i>U Signuri mottu</i> Giudei Fedeli	Capo giudeo Giudei <i>U Signuri mottu</i> Visillanti Fedeli Giudei

	<i>Babbaluci</i> (confrati incappucciati)	'A 'ddolorata
13.	'A 'ddolorata Fedeli Arciprete Autorità Banda di Pozzo di Gotto	Fedeli Arciprete Autorità Banda di Barcellona

Com'è facile rilevare, a Barcellona vi sono, nella processione, sette gruppi di cantori, mentre a Pozzo di Gotto vi è, tradizionalmente, un solo gruppo, al seguito della *varetta* dell'Ecce Homo (n. 4). Da qualche anno, tuttavia, si registra l'occasionale presenza di un secondo gruppo di visillanti, al seguito della *varetta U Signuri a' cascata* (n. 7).<sup>46</sup>

I Giudei che precedono e seguono la vara di *U Signuri moltu* impersonano, in realtà, i soldati romani. Sono in numero di trentuno, indossano costumi rossi che ricordano gli antichi soldati romani ed elmi che, a Pozzo di Gotto, sono sormontati da alte e iridescenti piume di pavone. La loro teatrale presenza è sottolineata da improvvisi cambi della guardia alla *vara* effettuati in corsa, da continui battiti delle lance sul terreno, da grida e sguainamenti delle spade. Far parte dei Giudei era molto ambito in quanto collocazione di prestigio. L'incarico si trasmetteva di padre in figlio e, se non vi erano eredi diretti, passava ai collaterali, ma nella stessa famiglia.

Le *varette* delle due processioni si radunano nel primo pomeriggio del Venerdì Santo: quella di Pozzo di Gotto nella Chiesa di S. Maria Assunta, quella di Barcellona nella Chiesa di S. Giovanni Battista. Da qui partono verso le ore 16.

Dopo aver percorso, ciascuna, le strade del proprio paese, si incontrano, subito dopo il tramonto, sulla strada che divide Pozzo di Gotto da Barcellona, ottenuta dalla copertura del torrente Longano. E' quello il momento cruciale. Vi è una grande folla per vedere entrambe le processioni che sfilano ciascuna sul proprio lato della strada.

La processione di Barcellona rientra, quindi, e si scioglie, mentre quella di Pozzo di Gotto prosegue per le vie del paese per altre due o tre ore.

La conclusione è nelle rispettive Chiese con la benedizione. Poi ogni *vara* è riportata nella Chiesa in cui è custodita per tutto l'anno. Vi è un preciso ordine di "rientro" delle *vare* e ciascuna è accompagnata dalla banda. L'intera cerimonia conclusiva dura, in tal modo, alcune ore nel cuore della notte.

<sup>46</sup> Tutta la processione barcellonese appare oggi molto più ricca e addirittura sontuosa, rispetto a quella più povera e raccolta di Pozzo di Gotto. Barcellona è, attualmente e da qualche tempo, più ricca di Pozzo di Gotto e la ricchezza è meglio distribuita. Le associazioni di mestiere (eredi delle antiche corporazioni) e le tre confraternite (dell'Immacolata, del Ss. Crocifisso e di S. Giovanni Battista) fanno a gara ad esprimere, nella processione, la loro "potenza" e il loro prestigio. Ogni *varetta* ha a Barcellona una perfetta organizzazione alle spalle. Abbastanza impressionante, nella processione barcellonese, è l'effetto sonoro di più gruppi di cantori che intonano contemporaneamente la *Visilla*, procedendo a pochi metri di distanza.

Il gruppo dei visillanti è composto da una decina di persone. Il cantore che “fa di prima” intona la prima parola di ciascun versetto, quello che “fa di seconda” intona la seconda parola; la terza viene ripresa dal “primo” e dal “secondo” e subito entra il coro. Il testo viene cantato dal primo fino alla fine, con gli accordi del coro. Sull’ultima parola si inserisce la terza voce “*u iautu*” che raddoppia la melodia all’ottava superiore.

A Pozzo di Gotto, in chiesa, il canto è talora eseguito con l’accompagnamento dell’organo.

Nell’antologia è rappresentata la *Visilla* secondo l’uso di Barcellona. A titolo di confronto diamo, qui di seguito, la trascrizione di un’esecuzione dello stesso canto secondo l’uso di Pozzo di Gotto.

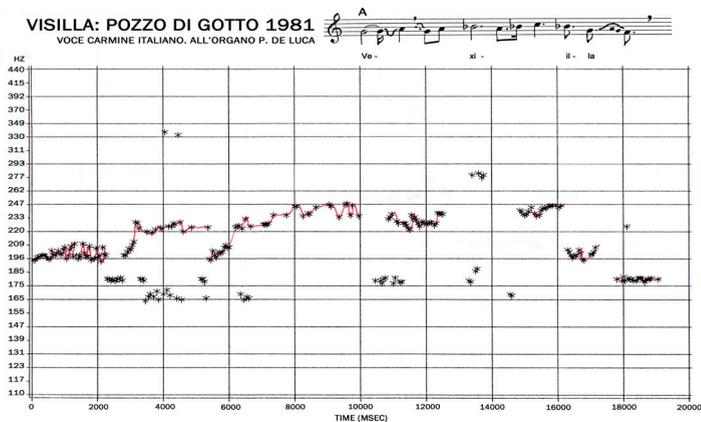
Visilla. Pozzo di Gotto, Chiesa di S. Maria Assunta, 1981

durata 1a strofa 1'15"

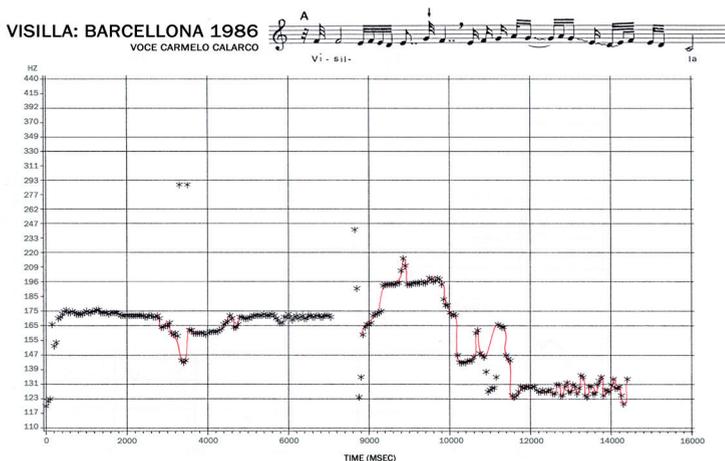
The musical score is written on five systems. The first system shows the vocal line starting with a tempo marking of quarter note = 168. The lyrics are: Ve - xi - il - la. The second system continues the vocal line with: Re - gis. The third system shows the organ accompaniment with the lyrics: Pro - de - unt. The fourth system continues the organ accompaniment with the lyrics: Ful - get. The fifth system shows the organ accompaniment with the lyrics: oh cru - ci mi - ste - ri - u. A dashed line labeled 'C' indicates the entry of the third voice on the word 'mi'.

A prima voce; B seconda voce; C "u iautu"

Com'è facile rilevare l'esecuzione barcellonese è, come del resto già ricordato, assai più decorata ed elaborata. La differenza (in riferimento alla prima voce) risulta ancor più chiara attraverso la trascrizione computerizzata della parola *visilla* (*vexilla*):<sup>47</sup>



CENTRO DI SONOLOGIA COMPUTAZIONALE 1986



CENTRO DI SONOLOGIA COMPUTAZIONALE 1986

*Giuliana Fugazzotto*

<sup>47</sup> Lo studio computazionale della *Visilla* è stato realizzato presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova sotto la guida dell'ing. Graziano Tisato.

TESTO

**Vexilla regis**

Vexilla Regis prodeunt,  
 Fulget Crucis mysterium  
 Qua vita mortem pertulit  
 Et morte vitam protulit.

Quae vulnerata lanceae  
 Mucrone diro, criminum  
 Ut nos lavaret sordibus  
 Manavit unda et sanguine.

## Bibliografia

- O. Corsaro e M. Sarica, *Aspetti della musica popolare in provincia di Messina*. Messina, Quaderni dell'Accademia. 1983
- G. Fugazzotto, *Il canto della "Visilla" a Barcellona e a Pozzo di Gotto*. Tesi di Laurea. Università degli Studi di Bologna. Facoltà di Lettere e Filosofia - DAMS. Relatore prof. R. Leydi. 1986
- , *Una metodologia di analisi computerizzata del canto popolare*. Università degli Studi di Bologna. Dipartimento di Musica e Spettacolo. Preprint 9. 1987

**26 (CD2/02 - 4:27) Miserere (Salmo 50)**  
**27 (CD2/03 - 5:30) Lamentatio Jeremiae**  
**Prophetae**

SESSA AURUNCA (CASERTA)

REGISTRAZIONE: RENATO MORELLI / 16 SETTEMBRE 1983

ESECUZIONE: (26) 3 VOCI MASCHILI (ANTONIO AUROLA, VINCENZO AGO, EMILIO GALLETTA); (27) EMILIO GALLETTA (CANTO) VINCENZO AGO (ARMONIUM).

La città di Sessa Aurunca (circa 25.000 abitanti) ha avuto in passato una posizione di rilievo nella vita economica, sociale, religiosa e culturale della Terra di Lavoro. Le

sue origini sono preistoriche; centro importante degli Aurunci cadde in possesso dei Romani nel IV secolo a.C. ed è sede diocesana fin dai primi tempi del cristianesimo. È nel periodo spagnolo (centoquarant'anni a partire dal 1507) che prendono corpo le manifestazioni religiose pubbliche che ancor oggi trovano nei riti della Settimana Santa un momento di particolare espressione. È nei primi vent'anni del XVI secolo che incominciano a formarsi quelle confraternite che, in parte, sono ancor oggi attive e che sono al centro delle celebrazioni religiose pasquali. Attualmente operano, nel corso della Settimana Santa, sei confraternite (Arciconfraternita di San Biagio, Confraternita della Vergine del Rifugio, Confraternita di San Carlo Borromeo, Arciconfraternita dell'Immacolata Concezione, Arciconfraternita della SS. Vergine del Rosario, Arciconfraternita del SS. Crocifisso), con ruoli particolari e specifiche presenze nell'intenso calendario della Settimana Santa.

Le celebrazioni della Settimana Santa si aprono, a Sessa Aurunca, con l'esposizione dei "misteri" (costruzioni in parte lignee e in parte di cartapesta che raffigurano i Misteri dolorosi) nella chiesa di San Giovanni a Villa ogni venerdì di marzo. I cinque gruppi dei "misteri" sono esposti a turno (uno ogni venerdì) e il rito prevede il canto del *Miserere* ad opera dei cantori dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso (che ha la sua sede appunto nella chiesa di San Giovanni a Villa).

Dal lunedì al sabato, nella Settimana Santa, si svolgono le processioni e le celebrazioni secondo il seguente calendario:

lunedì	mattino	Processione penitenziale dell'Arciconfraternita di San Biagio
	pomeriggio	Processione penitenziale della Confraternita della Vergine del Rifugio
martedì	mattino	Processione penitenziale dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso
	pomeriggio	Processione penitenziale della Confraternita dell'Immacolata Concezione
mercoledì	mattino	Processione penitenziale della Confraternita di San Carlo Borromeo
	pomeriggio	Processione penitenziale dell'Arciconfraternita del S. Rosario
	sera	Celebrazione dell'Ufficio delle Tenebre, nella chiesa di San Giovanni a Villa (Arciconfraternita del SS. Crocifisso)
giovedì		Visita ai "sepolcri" nelle varie chiese
venerdì	sera	Processione dei "misteri"
sabato	mattina	Processione dei "misteri" di San Carlo (Deposizione del Cristo) e dell'Addolorata (La Addolorata)

È l’Arciconfraternita del SS. Crocifisso ad occupare il posto centrale per quanto riguarda il canto. Il *Miserere* viene infatti intonato da tre cantori di questa Arciconfraternita ogni venerdì di marzo (come già ricordato), il mercoledì alle Tenebre e nelle processioni. Le *Lamentationes Jeremiae Prophetae* sono cantate da un cantore di questa Arciconfraternita, con accompagnamento di organo, nel corso dell’Ufficio delle Tenebre, la sera del Mercoledì Santo.

Il rito delle Tenebre ha inizio non appena la Arciconfraternita del S. Rosario ha terminato la sua processione. Nella chiesa di San Giovanni a Villa (detta “la chiesa dei frati” perché annessa al convento francescano) i confratelli del SS. Crocifisso assisi sui loro scranni, con la tunica nera che copre anche il volto, nella semi-oscurità (la luce è data dal candelabro triangolare acceso nel presbitero). Ha quindi inizio il Mattutino delle Tenebre (Feria V, In cena Domini), composto di tre Notturmi, con nove Letture. Ad ogni salmo viene spenta una delle quindici candele disposte sul candeliere triangolare. Il momento musicalmente più intenso e caratterizzato è quello delle Lezioni, intercalate dai Responsori. Sono le prime tre Lezioni (primo Notturmo) che sono di particolare rilievo (*Lamentationes Jeremiae Prophetae*). La prima di queste Letture è documentata nella nostra antologia.

Al termine dell’Ufficio i ceri sono tutti spenti, tranne uno che simboleggia il Cristo crocifisso. Poi anche questo viene tolto dal candelabro e nascosto sotto l’altare. Nel buio quasi assoluto viene allora intonato, da tre cantori dell’Arciconfraternita del SS. Crocifisso, il *Miserere*.

Ciò che colpisce è la differenza profonda che, musicalmente, separa il *Miserere* dalle *Lamentationes*.

Queste ultime, infatti, sono intonate su un impianto melodico che immediatamente evoca una situazione operistica ottocentesca. La melodia è molto bella e per nulla banale, ma le sue radici sono, senza alcun dubbio, moderne. Di contro il suggerisce, sia per il suo impianto, sia per il modo davvero straordinario con il quale è cantato, impressioni di grande “arcaicità”. Le descrizioni e i tentativi di analisi a proposito di questo brano che conosciamo<sup>48</sup>, non soltanto non suggeriscono fondate ipotesi sulla sua origine ma, anzi, propongono elementi di forte problematicità. Non c’è dubbio che si tratti di uno dei documenti più intensi della tradizione liturgica e che il modo con il quale è realizzato dai cantori di Sessa Aurunca influisce in modo determinante a proporre ascendenze forse più antiche di quanto in realtà questo *Miserere* abbia. L’intervento popolare è stato certamente molto forte se la matrice del canto fosse, poniamo, cinquecentesca.

---

48 vedi Bibliografia

A questo proposito ha scritto Roberto De Simone (che per primo ha fatto conoscere il *Miserere* di Sessa Aurunca<sup>49</sup>):

*Dal punto di vista storico-musicale ed etnomusicologico, questo pone una serie di interrogativi sui rapporti fra musica d'arte e musica popolare. Infatti è qui particolarmente interessante l'uso continuo dei "ritardi" armonici, il che mette in luce una pratica popolare che sembrerebbe senz'altro partita in tal modo dal basso ed aver influenzato l'arte musicale.*

*D'altra parte le brevi cadenze modulanti sembrerebbero essere di origine colta ed entrate poi nell'uso popolare di tale musica religiosa. Eppure, poi, il tutto, nei movimenti melodici delle voci, viene condotto con uno stile che comprende passaggi con quarti di tono, effetti di suono strisciato, attacchi e conclusioni particolari: e ciò non è sicuramente di derivazione belcantistica né risente della storica scuola musicale. L'armonia, infine, sembrerebbe far capo a semplici strutture di cinquecentesche, sebbene l'uso parallelo di accordi di secondo rivolto (quarta e sesta) non è riscontrabile in nessun documento scritto pervenutoci. A meno che tale pratica non si riferisca al movimento parallelo di accordi in quinte consecutive (sebbene in rivolto), che allo stile della popolareggiante si riferiscono, ma che in tal modo non ci sono mai presentate dalla cultura musicale scritta.*

*È, insomma, questo, un pezzo che apre degli orizzonti all'indagine sullo stile armonico popolare e sulla storia della musica nei suoi rapporti con la musica popolare.*

L'esecuzione del *Miserere* è strettamente "professionale". L'Arciconfraternita del SS.

Crocifisso è "depositaria" del canto ed ogni cantore si incarica di insegnare la sua parte ad un allievo, per assicurare la trasmissione in modo corretto.

Ciò è evidentemente richiesto anche dalla specificità esecutiva che impone una competenza assoluta e una forte immedesimazione nel particolare modo con il quale sono articolate le parole (il testo verbale viene quasi completamente "inglobato" nelle soluzioni sonore, fino a diventare pressoché incomprensibile) e si realizza l'emissione della voce.

TESTI

## Miserere

- 1 Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam
- 2 Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

---

<sup>49</sup> vedi Bibliografia

- 3 Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.  
 4 Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est  
 semper  
 5 Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ...

## Lamentatio Jeremiae Prophetae

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae. ALEPH

Quomodo sedet sola civitas plena populo:

facta est quasi vidua domina Gentium:

princeps provinciarum facta est sub tributo. BETH

Plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in maxillis ejus:

non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus:

omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

### Bibliografia

R. De Simone, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side 1979

S. Biagiola, "Un Miserere polivocale a Sessa Aurunca", in *Studia sessuana*, vol. 2,

Scauri, 1980

P.L. Gallo, *Le confraternite laicali a Sessa Aurunca: la Settimana Santa e il Miserere polivocale*.

Tesi di laurea. Università di Roma (relatore prof. D. Carpitella) 1986

**28 (CD2/04 - 3:20) Christus factus est**

**29 (CD2/05 - 1:54) Miserere (Salmo 50)**

**30 (CD2/06 - 2:16) Stabat Mater**

Latera (Viterbo)

REGISTRAZIONE DI PIERO G. ARCANGELI / 5 OTTOBRE 1985

ESECUZIONE: VOCI MASCHILI (CANTORI DELLE CONFRATERNITE DELLA MADONNA, DEL SS.

SACRAMENTO E DELLA MISERICORDIA)

Per le note informative relative a questi brani vedi la nota al brano 23 (Colfiorito di Foligno)

TESTI

## Christus factus est

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucia  
 Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen quod est super omne nomen.

## Miserere (Salmo 50)

- 1 Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam.
- 2 Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo manda me.

## Stabat Mater

- 1 Stabat Mater dolorosa  
 Juxta crucem lacrimosa,  
 Dum pendebat Filius.
- 2 Cujus animam gementem  
 Contristatam et dolentem  
 Pertransivit gladius.

## La Sardegna

*Sono riunite in quest'unico saggio che illustra la situazione e i caratteri della musica liturgica tradizionale in Sardegna le note informative relative ai documenti sardi dei CD 2 e 3.*

La larga presenza di canti religiosi della Sardegna è una testimonianza soltanto parziale di una tradizione cospicua nonostante sia stata, negli ultimi trenta-quaranta anni, fortemente ridimensionata in conseguenza dell'estinzione di molte confraternite e dell'ostilità di vescovi e di parroci.

In quasi tutte le località agricole e nei centri con struttura urbana vi erano confraternite (assenti, invece, nei paesi di economia pastorale, come la Barbagia, ad esempio). E del resto, quasi sempre se in paese c'era una seconda chiesa, essa era intitolata alla Santa Croce, trattandosi di una sede confraternale. Ovviamente, a Cagliari, a Sassari e nei centri più importanti i sodalizi devozionali erano più d'uno e

potevano essere intitolati, oltre che alla Santa Croce, al Rosario, all'Addolorata, alla Buona Morte, e simili. Non potendo dar conto di tutto il patrimonio musicale religioso ancora praticato nell'isola, si sono scelte alcune situazioni esemplari. Castelsardo, innanzitutto, trattandosi della tradizione più vistosa e più ricca dal punto di vista dei repertori, anche se già pubblicate in disco in altre edizioni, ma per lo più in modo molto parziale e spesso con brevi esemplificazione<sup>50</sup>.

Poi Aggius, con alle spalle una notorietà ampiamente accreditata dalla lunga militanza musicale non soltanto di Matteo Peru, ma anche di Salvatore Stangoni, meglio conosciuto come "Galletto di Gallura". Del gruppo vocale di Aggius, in questa antologia dedicata a tutto il repertorio italiano del canto liturgico di tradizione orale, viene inserito soltanto l'Ordinarium Missae.

L'esecuzione della Messa a quattro voci, con accompagnamento di organo o armonium, era presente in diversi paesi della Sardegna. Anche a Castelsardo se ne ha lontana memoria, benché sia scomparso dall'uso. Le ricerche condotte negli ultimi anni in Sardegna hanno attestato l'uso della Messa con canto tradizionale sardo soltanto ad Aggius. La Messa sarda di Aggius è documentata, nei nostri dischi, completa, così come è stata in funzione fin quando (pochi anni fa) Matteo Peru e i componenti del suo gruppo di cantori sono stati pienamente attivi. Era riservata alle occasioni solenni.

La documentazione qui presentata prosegue con materiali di Santu Lussurgiu, Bosa e Cuglieri. Località comprese in un'area culturale, il Montiferru, ubicata verso la costa centro occidentale. Tre diverse comunità con alcuni caratteri affini e, naturalmente, diversità.

Va ricordato che il repertorio penitenziale della Settimana Santa e gran parte dei testi latini erano e restano appannaggio delle Confraternite. Fa eccezione soltanto Aggius, dove i cantori erano una sorta di corale parrocchiale, formata da elementi selezionati all'interno della comunità, e così abili da offuscare altre presenze e da aver reso difficile (e forse improbabile) il ricambio generazionale. Se, comunque, accade oggi in Sardegna di imbattersi in esecutori di canti religiosi liturgici estranei alle Confraternite, si tratta di solito di giovani che hanno riattivato la tradizione, mentre l'antico sodalizio declinava, o era già scomparso.

Le giornate decisive per i canti della settimana Santa sono il Giovedì e il Venerdì. Il Venerdì soprattutto, con la processione del Cristo morto effettuata dopo la rappresentazione de *s'iscravamentu* (letteralmente "schiodamento"), mimata da due confratelli - a volte travestiti da "giudei" - che impersonano Nicodemo e Giuseppe

---

50 D. Carpitella, L. Sole e P. Sassu, Musica sarda. Udine, 2010

d'Arimatea, compiendo i gesti necessari in concomitanza con la rievocazione della passione e morte di Cristo, pronunciata da un predicatore con meditazioni e atti di costrizione.

L'omelia de *s'iscravamentu* è quasi un genere letterario. Non a caso - benché si configuri come libera esposizione - ripropone moduli verbali e immagini ricorrenti. Pesa, insomma, una solida tradizione e vi sono, tra i fedeli, attese che non possono venir deluse. Tra le carte di don Giovanni Dore, parroco di Tradasuni e studioso di organologia sarda, vi sono testi manoscritti per *s'iscravamentu* provenienti da diversi centri dell'isola e, talvolta, redatti in lingua sarda. E, del resto, non mancano neppure testimonianze molto elaborate di drammi in versi incentrati sulla Passione. Notevole esempio di questo genere letterario è la *Tragedia de su iscravamentu de su corpu de Nostro Sennore Jesu Christu*, scritta in sardo logudorese da Giovanni Antonio Ibba. Venne pubblicata nel 1736 a Villanova Monteone dal tipografo sassarese Centolari, come parte di un zibaldone poetico intitolato *Index vitae* che oltre alla *Tragedia*, comprende testi in latino, *gosos* in logudorese e sestine in spagnolo, tutti di carattere religioso e devozionale. L'operetta di Ibba era effettivamente destinata alla rappresentazione secondo moduli correnti molto diffusi anche in altre regioni. Analoga destinazione aveva il componimento più tardo (1788) di Maurizio Carrus, intitolato *Passione et morte del Nostru Signore Jesu Christu segundu sos battor evangelistas*. Sorprendente, infine, il manoscritto (finora inedito) rinvenuto da Gianpaolo Mele ad Oristano, *La Passion de Nuestro Senor Iesu Christo*, probabilmente seicentesco<sup>51</sup>.

Si tratta di un agile poemetto in quartine logudoresi ciascuna delle quali dedicata alla Passione e morte, con disegni di forte gusto popolare che illustrano lo svolgimento dei fatti<sup>52</sup>. Gli attori sono confratelli in camice e cappuccio. Le modalità della deposizione corrispondono perfettamente, nei disegni, a quelle del rito del *s'iscravamentu* (salvo, forse, la presenza dei due ladroni), tanto da sembrare colti “dal vero”.

Resta ancora, in alcune località (per citarne alcune: Oliena, Dorgali, Nulvi) la processione domenicale del Cristo risorto, mentre soltanto a Castelsardo si celebra il Lunedì Santo una processione di notevole rilievo. Questa processione è l'elemento festivo più celebrato e atteso di tutto l'anno, più ancora della festa patronale di Sant'Antonio Abate<sup>53</sup>.

Nelle processioni i gruppi statuari dei Misteri (scene della Passione) non sono frequenti:

51 G. Mele, “Un manoscritto di canto liturgico contenente “gosos” e una Passione inedita in sardo logudorese”, in *Biblioteca francescana sarda*, a. I, n. 1, Oristano, 1987

52 Alcuni disegni da questo manoscritto sono stati ripresi per illustrare questo volume (vedi copertina)

53 P. Sassu, “La settimana Santa a Castelsardo”, in *Atti del VI Convegno di studi sul teatro medievale e rinascimentale*. Viterbo, 1981

è, questa, una tradizione che riguarda Sassari (il Martedì Santo) e pochissime altre località. Più frequente la presenza dei simboli della Passione, di legno verniciato, di solito disposti su una croce nera, che apre la processione. L'esposizione di questi attributi (colonna, flagelli, tenaglie, martello, spugna), secondo un modulo drammatico-rappresentativo, è propria soltanto di Castelsardo. E in questo paese, del resto, si ha il caso di una precisa funzionalità drammatica dei brani musicali. La processione è aperta dal cappellano della Confraternita della Santa Croce che espone un calice; attualmente questo compito è affidato ad un confratello. Subito dopo giunge il coro, accompagnato da un portatore che reca un teschio adagiato su un cuscino. Segue il primo gruppo di attributi, esposti da cinque fratelli incappucciati (l'abito è bianco per tutti, stretto in vita da una corda): calice, guanto (schiaffo a Cristo), fune e catene, flagelli, corone di spine. Il primo troncone rappresenta la flagellazione e culmina con una statua dell'Ecce Homo, abbinata al coro dello *Stabat Mater*. Il secondo troncone narrativo si incentra sulla crocifissione: quattro confratelli con croce, scala, martello e tenaglie, spugna e lancia. Chiude la rappresentazione il coro dello *Jesu*, accompagnato da un crocifisso sormontato da un piccolo baldacchino ad arco. Si canta da fermi e i tre cori, ben distanziati, eseguono i rispettivi brani simultaneamente. È interessante osservare che il testo del terzo coro (*Jesu*) integra i momenti della Passione che non sono "narrati" dagli attributi e che altrove possono, invece, essere presenti (il gallo, il velo della Veronica, i dadi, ecc.). Questa processione, detta *Luni Santi*, è definita anche "degli Apostoli": vi partecipano infatti dodici cantori e dodici portatori dei simboli.

Come già ricordato, Bosa, Santu Lussurgiu e Cuglieri appartengono ad una comune area culturale, il Montiferru. Nell'ordinamento dello Stato Sardo pre-unitario, i tre paesi erano nella provincia di Cuglieri, il cui territorio coincideva, infatti, con l'antico dipartimento di Montiferru. Si tratta di tre località che dal punto di vista edilizio (specialmente Bosa e Cuglieri), della stratificazione sociale e dell'assetto economico e amministrativo si configuravano come piccole città. Del resto, ciascuna di esse era capoluogo di uno dei quattro distretti amministrativi - il quarto era Bortigiari - che formavano la provincia di Cuglieri. Oggi appartengono alla provincia di Oristano. Notevole anche il rilievo delle istituzioni ecclesiastiche. Tutta l'area apparteneva alla diocesi di Bosa, sede di una facoltà di teologia. A Cuglieri la chiesa parrocchiale era stata elevata a Collegiata nel 1810 ed era servita da un arciprete, otto canonici e otto beneficiari; vi era, inoltre, dal 1645, un convento di Serviti e, già dal 1610, uno di Cappuccini. Delle altre sei chiese di Cuglieri, almeno due (sino agli inizi del Novecento) erano gestite da sodalizi laicali. Fino agli inizi degli anni Settanta ha resistito la Confraternita della Santa Croce, ma oggi la si può considerare estinta e il repertorio

dei canti è stato trasmesso ad alcuni giovani da un anziano cantore.

A Bosa, oltre alla cattedrale, si contano tre chiese confraternali (il Rosario, la Santa Croce, la Buona Morte) e due conventi: uno di Carmelitani e uno di Cappuccini.

Anche la Confraternita di Santu Lussurgiu ha una chiesa e, forse già dal secolo XIV, si erano insediati i frati Minori Osservanti.

Le Confraternite, dunque, in questa regione, organizzavano la vita sociale dei laici, ripartiti per censo e attività economica. Il prestigio e il considerevole numero delle istituzioni ecclesiastiche imponevano, per i consueti motivi di “decoro”, un adeguato servizio musicale. Qualche testimonianza sparsa sembra assegnare ai conventi un ruolo importante nella vita musicale, ma da tempo sono estinti e molti in paese ricordano (ancora nel dopoguerra) grandiosi falò di carte, libri e musiche, rastrellate negli edifici conventuali abbandonati.

In questo senso l'evento più rovinoso è stato senz'altro la distruzione dei fondi librari e archivistici del convento di Santu Lussurgiu, probabilmente il più antico della zona. Il repertorio di canti liturgici che giunge fino a noi, dunque, coincide sempre con la presenza di importanti istituzioni ecclesiastiche, soprattutto centri monastici, dal primo insediamento bizantino di Basiliani e Studiti nel IX secolo, progressivamente soppiantati - a partire dall'XI secolo - da Benedettini cassinesi e Vittoriani di Marsiglia, che seppero instaurare con la popolazione circostante rapporti molto intensi. E del resto anche oggi i conventi ancora attivi risultano essere socialmente ben insediati.

Questa fitta trama di relazioni può spiegare la forte presenza di musiche religiose popolari di complessa articolazione e certamente debitrici di modelli colti. Se è vano cercare fonti musicali documentarie (tutti i tentativi per ora hanno dato esiti scoraggianti) per dimostrare l'incontro tra musica popolare colta e tradizioni popolari locali, allo stesso tempo vale la pena di soffermare l'attenzione su alcuni dati che le fonti sonore in uso propongono.

Va ricordato che i canti sono riservati ad esecutori specializzati, di norma attivi nelle Confraternite. Ebbene, se si trattasse di una semplice divulgazione di componimenti colti, poco per volta penetrati nelle numerosissime comunità isolate, non avremmo la forte varietà che, anche in questa antologia è agevole valutare. Che vi sia una presenza molto incisiva delle tradizioni musicali etniche è testimoniato ovunque dalla varietà stessa degli stili vocali di emissione, dalla diversa articolazione del tessuto armonico, dal carattere dei profili melodici.

Esemplare, in questo senso, è il Montiferru, dove le tre località qui rappresentate si configurano secondo una sorprendente varietà di accenti. Una diversità che non contraddice affinità non meno marcate: intervallo preferenziale di quinta tra le due

voci gravi (impennate su alcune note di pedale), con lievi spostamenti per gradi congiunti che favoriscono accostamenti armonici imprevedibili, e fanno da supporto ad appoggiature e ritardi effettuati dalle due voci più acute; ruolo conduttore delle *boghe* (la seconda voce) e di fioritura della *mesa 'oghe* (la più acuta).

Procedimenti del tutto analoghi a quelli di Castelsardo e, ed è ciò che più conta, del tutto coincidenti col *tenore* barbaricino, la forma più arcaica di vocalità profana.

Del resto non si ha notizia di istituzione di cori parrocchiali (almeno fino a tempi recenti): in Sardegna il cantare “in coro” (nel senso di più esecutori per ciascuna parte) era quasi un nonsenso. Il termine “coro”, talvolta adottato, indica sempre e comunque una somma di solisti.

Non è detto che il clero e i monaci fossero impegnati su tutto il territorio regionale ad insegnare complesse polifonie ecclesiastiche, da intrecciare con la tradizione locale. In questi casi è sufficiente aver raggiunto anche soltanto in alcuni luoghi un efficace incontro tra polifonie popolari e colte per produrre un processo di imitazione ed emulazione e imprevedibili riverberazioni, facili da supporre proprio perché i canti venivano tramandati all'interno di Confraternite, certamente non prive di contatti e forse di scambi. Soltanto così si spiega la frequente presenza di componimenti esclusivamente religiosi che, casomai con adattamenti e parodie, potevano fare da supporto a testi profani (Aggius, Santu Lussurgiu, Bosa). Per quanto riguarda l'occasione-funzione, fatte salve le peculiarità di Castelsardo, i giorni per i canti penitenziali sono, ovunque, Giovedì e Venerdì nelle processioni della Settimana Santa; i testi più ricorrenti il Salmo 50 e la sequenza *Stabat Mater*. È rara l'esecuzione a cori alternati, presente - a nostra conoscenza attuale - soltanto a Castelsardo, col *Miserere* della processione del Venerdì Santo e a Cuglieri, durante le solenni celebrazioni in chiesa.

*Pietro Sassu*

**31 (CD3/1 - 11:00)**

**Miserere quaresimale (Salmo 50)**

**32 (CD3/2 - 7:00) Stabat Mater**

**33 (CD3/3 - 2:40)**

**Miserere processionale (Salmo 50)**

**34 (CD3/4 - 7:52) Jesu**

CASTELSARDO (SASSARI)

REGISTRAZIONE: RENATO MORELLI E PIETRO SASSU / APRILE 1985

ESECUZIONE: 4 VOCI MASCHILI: (31) SALVATORE TUGULU, GIOVANNI PINNA, GIOVANNI PINTUS, GIOVANNI LUCCIA. (32) ANGELO SATTÀ, GIOVANNI PINNA, GIOVANNI PINTUS, ANTONIO BUSCEDDU. (33) ANGELO SATTÀ, SALVATORE TUGULU, GIOVANNI PINTUS, GIOVANNI LUCCIA. (34) ANGELO GARRUCCIU, SALVATORE TUGULU, GIOVANNI PINTUS, NICOLA BRUTTU.

TESTI

Miserere (quaresimale)

- 1 Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam
- 2 Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.
- 3 Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.
- 4 Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.
- 5 Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: un justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.
- 6 Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Dominus vobiscum Et cum spiritu tuo

Vere languorem nostrum ipse tulit et dolorem nostrum in se portavit

Domine exaudi orationem meam et clamor meus ad te veniat. Amen.

## Stabat Mater

1 Stabat Mater dolorosa  
 Juxta crucem lacrimosa  
 Dum pendebat Filius

## Miserere (processionale)

1 Miserere mei, Deus,  
 2 Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

## Jesu (\*)

1 Jesu a Petro ter negato  
 Miserere nobis  
 Christe exaudi nos

2 Jesu aine (\*\*\*) Caifa presentato  
 Miserere nobis  
 Christe exaudi nos

3 Jesu ab angelo confortato  
 Miserere nobis  
 Christe exaudi nos

4 Jesu in oratione prostato  
 Miserere nobis  
 Christe axaudi nos

5 Jesu in monumento novo tumulato  
 Miserere nobis  
 Christe exaudi nos

(\*) Di questo canto non abbiamo trovato riscontro nei testi liturgici

(\*\*) “Aine” significa, in sardo, “presso”

**35** (CD3/6 - 4:45) **Miserere (Salmo 50)**

**36** (CD3/7 - 3:05) **Gloria**

SANTU LUSSURGIU (ORISTANO)

REGISTRAZIONE: RENATO MORELLI / 22 SETTEMBRE 1984

ESECUZIONE: 4 VOCI MASCHILI (SU CONCORDU E SU ROSARIU: GIOVANNI ARDU, MARIO CORONA, ANTONIO MIGHELI, ROBERTO IRRIU)

TESTI

**Miserere (Salmo 50)**

- 1 Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam
- 2 Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.
- 19 Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Jerusalem.
- 20 Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.

**Gloria**

(Gloria in excelsis Deo)

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, suscipe precationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus.

Tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.

Amen.

**37 (CD3/8 - 2:40) Miserere (Salmo 50)**

**38 (CD3/9 - 2:40) Stabat Mater**

BOSA (ORISTANO)

REGISTRAZIONE: PIETRO SASSU / 6 APRILE 1966

ESECUZIONE: 5 VOCI MASCHILI (GIOVANNI SIMONE SEDRI, ANTONIO RUGGIU, PEPPINO RUGGIU, ANTONIO ADDIS, FERDINANDO PISCETTA)

TESTI

Miserere (Salmo 50)

- 1 Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam
- 2 Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

Stabat Mater

- 1 Stabat Mater dolorosa  
Juxta crucem lacrimosa  
Dum pendeat Filius

**34 (CD3/1 - 4:24) Stabat Mater (Sequentia / Festum Septem Dolorum B.M.V.)**

**35 (CD3/2 - 9:43) Stabat Mater (Simples / Tempore quadragesime)**

**36 (CD3/3 - 8:40) Miserere (Salmo 50) (a due cori)**

CUGLIERI (ORISTANO)

REGISTRAZIONE: RENATO MORELLI E PIETRO SASSU / 14 LUGLIO 1985

ESECUZIONE: 9 VOCI MASCHILI (FRANCESCO NURTIS, ANTONIO IDRA, DOMENICO MURCIA, GIANNI DEGOSOS, FILIPPO CASULE, GIOVANNI ARCA, GIANNI CARRONICA, FILIPPO IDDA)

TESTI

Stabat Mater (sequentia)

- 1 Stabat Mater dolorosa  
Juxta crucem lacrimosa  
Dum pendebat Filius

Stabat Mater (semplice/quaresimale)

- 1 Stabat Mater dolorosa  
Juxta crucem lacrimosa  
Dum pendebat Filius

Miserere

- 1 Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam
- 2 Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

- 39** (CD3/4 - 2:34) **Kyrie**  
**40** (CD3/5 - 5:10) **Gloria**  
**41** (CD3/6 - 8:50) **Credo**  
**42** (CD3/7 - 2:10) **Sanctus e Benedictus**  
**43** (CD3/8 - 1:34) **Agnus Dei**

AGGIUS (OLBIA-TEMPIO, GIÀ PROVINCIA DI SASSARI)

REGISTRAZIONE: RENATO MORELLI / 18 SETTEMBRE 1983

ESECUZIONE: 5 VOCI MASCHILI (MATTEO PERU, ANDREA PERU, IVO CARLO BIANCAREDDU, VITTORIO CUBAU, ANDREA GIOVANNI BIANCAREDDU) E ARMONIUM

TESTI

## Kyrie

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Christe eleison.

## Gloria

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sede in dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus.

Tu solus Dominus.  
 Tu solus Altissimus, Jesu Christe.  
 Cum Sancto Spiritu, in gloriam Dei Patris.  
 Amen.

## Credo

Credo in unum Deum,  
 Pater omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.  
 Et in unum Dominum Jesum Christum, Filius Dei unigenitum.  
 Et ex Patre natum ante omnia saecula.  
 Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.  
 Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quam omnia facta sunt.  
 Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Vergine: et homo factus est.  
 Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus.  
 Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.  
 Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.  
 Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filoque procedit.  
 Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.  
 Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.  
 Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.  
 Et expecto resurrectionem mortuorum.  
 Et vitam venturi saeculi.  
 Amen.

## Sanctus e Benedictus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.  
 Pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
 Hosanna in excelsis.  
 Benedictus qui venit in nomine Domini.  
 Hosanna in excelsis.

## Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.

tormenta, ut secum perve-

niunt, ad palmam martyrij

Beatus Vir &c.

The image shows three staves of handwritten musical notation. Each staff contains square notes on a five-line staff. The first staff is followed by the lyrics 'tormenta, ut secum perve-'. The second staff is followed by 'niunt, ad palmam martyrij'. The third staff is followed by 'Beatus Vir &c.'. The notation is simple and appears to be a sketch or a personal manuscript.

## Le Confraternite

La storia delle confraternite in Italia è ancora per larga parte una storia da scrivere. Il tema ha risvegliato l'interesse di molti studiosi perché è questione ricca di implicazioni e, per conseguenza, sono diverse le aree disciplinari che alle confraternite fanno riferimento per i loro studi. Ma esse meritano tutta questa attenzione?

Dalla prima età medievale sino al nostro secolo, le confraternite sono state la forma più organizzata, più diffusa di esperienza religiosa, quella più importante di associazionismo tra i laici, uno dei veicoli più significativi per la formazione di una piccola proprietà immobiliare, un centro fondamentale per la raccolta e la riproposta di modelli culturali, di usi e costumi del vivere quotidiano.

Sino al Concilio di Trento e in alcuni casi sino alla fine del secolo XVII, le confraternite rappresentarono una esperienza laicale non soggetta all'autorità ecclesiastica (parroci e vescovi) ma profondamente ed autenticamente cristiana e, soprattutto, fulcro di iniziative e attività che assorbivano la maggior parte dell'esperienza religiosa dei fedeli del tempo. Nel periodo successivo queste caratteristiche hanno perso gradualmente di importanza. Dapprima il controllo dell'autorità ecclesiastica ne ha limitato l'autonomia e ne ha spento, in parte, l'attivismo. Contemporaneo è stato il depauperamento del loro matrimonio e maggiore è divenuta la difficoltà a raccogliere offerte sufficienti per quelle che vivevano di elemosine mentre, d'altra parte, cresceva e diveniva centrale il ruolo delle parrocchie. Infine, il mutare del clima culturale e i radicali cambiamenti del governo politico con l'Unità d'Italia (le leggi che attribuivano all'Esecutivo sempre più vasti poteri di controllo sulle confraternite, varate tra il 1862 e il 1896) hanno dato loro il colpo finale fino al punto che, con l'inizio di questo secolo, ciò che sopravvive del sistema confraternale è una sfocatissima immagine della loro vitalità e importanza precedente.

Dall'Unità al secondo dopoguerra di confraternite si è parlato talvolta, ma quasi sempre per polemizzare del ruolo assunto dallo Stato nella loro vita. Un programma di laicizzazione di quelle che erano ancora ritenute cellule vive nel tessuto organizzativo della Chiesa italiana: così era visto dai cattolici. La trasformazione delle confraternite e l'utilizzazione di ciò che rimaneva dei loro patrimoni per destinarli ad operare esclusivamente nel campo dell'assistenza sotto un più rigido controllo pubblico che quel settore aveva riorganizzato e reso più moderno: così era voluto dalla classe dirigente liberale.

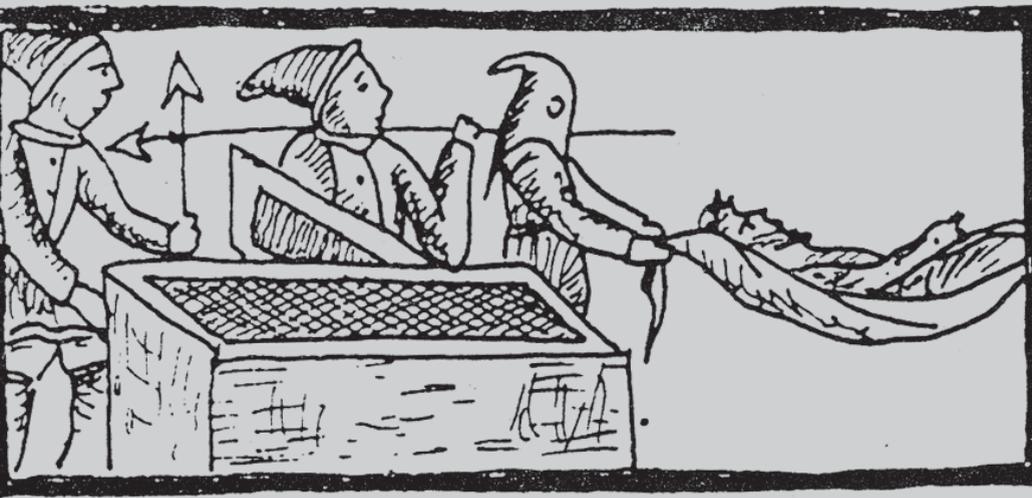
È negli ultimi trent'anni che assistiamo all'avvio di studi sul fenomeno

confraternale che escono del tutto dal clima polemico del periodo precedente e sono mossi da interessi scientifici.

La confraternita come esperienza di culto, come veicolo di acculturazione, come momento di socializzazione, come garanzia di assistenza: questi sono i momenti più frequentemente studiati. Ma elementi di importanza non minore riguardano la loro funzione di attori economici e di committenti d'opera d'arte, come l'attenta consultazione delle carte dei loro archivi oggi consente di vedere con chiarezza.

*Luciano Osbat*

# Appendici



# Trascrizioni

Sono qui pubblicate alcune trascrizioni dei canti contenuti nell'antologia. Le trascrizioni sono state realizzate dai diversi collaboratori, anche con criteri fra loro differenti. Va anche avvertito l'ascoltatore che una parte di queste trascrizioni è stata condotta su esecuzioni differenti da quelle contenute nei dischi contenuti in questa antologia, ma con gli stessi esecutori.

## Indice delle trascrizioni musicali

### CD1

1	Ayas	Dominus regnavit (trascr. E.Lagnier)
2	Viganella	Miserere : a . Antifona (trascr .C.Oltolina) b . Salmo 50 (id.)
3		Magnificat (id .)
4	Bienno	Parce mihi (trascr . P. Sassu)
6	Palù	Puer natus (trascr .R. Morelli)
7	Fierozzo S .Felice	Puer natus (id .)
8		Magnificat (id .)
9a	Fierozzo S.Felice	Introito (id.)
9b		Sanctus (id .)
9c		Miserere (id .)
10	Cercivento	Miserere (trascr. R. Starec)
11d		Magnificat (id .)
13	Piano d'Arta	Puer natus (trascr. P . Arcangeli e P. Sassu)
14	Marano Lagunare	Litanie della Madonna) (trascr . P.Sassu)
15	Dignano	Epistola (trascr. I. Macchiarella)
16		Vangelo (id.) .
17	Barbana	Lamentatio Jeremiae Prophetae (id.)
19a	Fabbrica Curone	Taedet animam meam (trascr. I. Macchiarella)
19 b		Manus tuae fecerunt me (id.)
20	Lucinasco	Vexilla regis (trascr.M.Balma)
21	Ceriana	Quasi cedrus (id .)
22	Sassello	Spiritus meus attenuabitur (id .)
23	Monchio delle Corti	Magnificat (trascr .M.Conati)

### CD2

1	Collorito di Foligno	Stabat Mater (trascr.di P .Arcangeli)
2	Montedoro	Vexilla regis (trascr. I. Macchiarella)
3	Barcellona Pozzo di Gotto	Vexilla regi s (trascr. G. Fugazzotto)
4	Sessa Aurunca	Miserere (trascr. P.L. Gallo)
6	Latera	Christus factus est (trascr .P .Arcangeli)
7		Miserere (id .)
8		Stabat Mater : a. Confraternita SS. Sacramento (id.) b . Confraternita della Madonna (id .)
9	Castelsardo	Miserere (trascr. P. Sassu)

**1**

Do - mi - nus regnavit decorum in - du - sus est  
 in - dultus est Dominus fortis -  
 tu - di non et prae - cin - xit se  
 Et enim fir - ma - vit orbem ter -  
 rae qui non clau - no - vo - ni - tur

**2a**

Mi - se - re - re - re no - stri Do -  
 mi - ne mi - se - re - re no - stri

**2b**

Mi - se - re - re in - i De - us Se - cum dum  
 ma - gram mi - se - ri - cor - diam tu - am  
 Ti - bi so - lu pecca - vi et ma - lum co - ram te fe - ci

et jus ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - is et vin - cas  
 cum ju - di - ca - ris Glo - ri - a Pa - tri  
 et fi - li - o et Spi - ri - tu i - ni - ter - ni San - cto

**3**

Ma - gni - fi - ca - tu - ma me - a  
 Do - mi - num Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus  
 me - us in De - o  
 sa - lu - ta - ri me - o Qui - a re - pe - rit

hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae  
 ec - ce e - nim ex hoc ho - die tam fu - di - cent  
 om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes Qui - a



fe - cit mi - hi mas - gna qui po - tens est  
 et sanc - tum no - men e - ius  
 Et mi - se - ri - cor - dia e - ius pro - ge - ni - e in -  
 pro - ge - ni - es si - men - ti - bus  
 e - um Fe - cit po - ten - tiam in  
 bra - chio suo di - aper - tu -  
 so per - bos men - te cor - dis su - ia  
 Gio - ri - a Pa - tri et Fi - li - o  
 , et Spi - ri - tu i - Sa - cto Si - cut e - rit  
 in prin - ci - pio et nunc et sem - per



et in as - ce - n - su cu - la - rum A - men  
 Par - ce mi - hi Do - mi - ne Par - ce mi - hi Do - mi - ne  
 Ni - hil e - rum ni - hil e - rum sunt di - ces me - i  
 1.º coro Qui re - gnat in bo - nae fi - dei  
 2.º coro in de - sa - ber - de - ro - sa - lum - bo - nae - ni - gi -  
 rubato hic ja - cet in Pa - re - so - ci - o - si - ti -  
 rubato Bo - ni - no no - vo an - no  
 Qui re - gnat





Et exiit de templo et ait: Quis me edificavit? Qui se circum se habet? Non est circum se habet? Non est circum se habet?

Non est circum se habet? Non est circum se habet? Non est circum se habet? Non est circum se habet?

Et exiit de templo et ait: Quis me edificavit? Qui se circum se habet? Non est circum se habet? Non est circum se habet?

Et exiit de templo et ait: Quis me edificavit? Qui se circum se habet? Non est circum se habet? Non est circum se habet?

A - - - - -  
A - - - - -

6

DOMINE  
DOMINE

Tur - ris e - nur - ne - a o - ra pro - no - bis  
Do - mus au - te - a o - ra pro no - bis

7

LE - - - - - - - - - - -  
Et a - - - - - - - - - - -

(41,3)

(5,4)

(3,1)

CA - - - - - - - - - - -

(6,1)

A - - - - - - - - - - -  
A - - - - - - - - - - -

8

DO - - - - - - - - - - -  
Et - - - - - - - - - - -

(44,6) 35

VO BI - - - - - - - - - - -  
Et - - - - - - - - - - -

MI - - - - - - - - - - -  
Et - - - - - - - - - - -

... .. segue alle strom-  
ento

10

LE - - - - - - - - - - -  
Et - - - - - - - - - - -

(41)

(5,1)

A - - - - - - - - - - -

1a

LE - - - - - - - - - - -  
Et - - - - - - - - - - -

(15,4)

LO - - - - - - - - - - -

















## CD 1

1. **Dominus regnavit (Salmo 92)** 2:55  
Ayas (Valle d'Aosta) 1969 (a)
2. **Miserere (Antifona e Salmo 50)** 3:46
3. **Magnificat** 4:32  
Viganella (Valle Antrona, Novara) 1978 (b)
4. **Parce mihi (Lezione I, Ufficio dei Defunti)** 2:05  
Bienno (Valcamonica, Brescia) 1974 (c)
5. **Dies irae** 3:48  
Cavergno (Val Bavona, Canton Ticino) 1984 (d)
6. **Puer natus (canto di questua)** 1:52  
Palà (Val dei Mocheni, Trento) 1984 (e)
7. **Puer natus (Canto di questua)** 2:33  
Fierozzo San Felice (Val dei Mocheni, Trento) 1984 (e)
8. **Magnificat** 3:12  
Fierozzo San Felice (Val dei Mocheni, Trento) 1987 (e)
9. **Dalla Messa dei Defunti** 2:39
  - a) Introito
  - b) Sanctus
  - c) Miserere (Salmo 50)  
Fierozzo San Felice (Val dei Mocheni, Trento) 1987 (e)
10. **Miserere (Salmo 50)** 1:11
11. **Dai Vespri** 5:10
  - a) Deus in auditorium
  - b) Confitebor tibi (Salmo 110)
  - c) Laudate Dominum (Salmo 116)
  - d) Magnificat  
Cercivento (Carnia, Udine) 1986 (f)
12. **Stabat Mater** 1:19
13. **Puer natus / Lusive la lune (Canto di questua)** 1:41  
Piano d'Arta (Carnia, Udine) 1975 (g)
14. **Litanie della Madonna** 1:10  
Marano Lagunare (Udine) 1975 (g)
15. **Messa di Natale "in aurora"** 4:08
  - a) Lectio Epistolae
  - b) Sequentia sancti Evangelii  
Dignano (Istria, Croazia) 1969 (h)

- 16. Miserere (Salmo 50)** 3:00
- 17. Lamentatio Jeremiae Prophetae (Lezione I, Feria V in Cena Domini)** 2:23  
Barbana (Istria, Croazia) 1969 (h)
- 18. Dall'Ufficio dei Defunti** 2:39  
a) Taedet animam meam (Lezione II)  
b) Manus tuae fecerunt me (Lezione III)  
Fabbrica Curone (Alessandria) 1973 (i)
- 19. Vexilla regis** 2:37  
Lucinasco (Imperia) 1982 (l)
- 20. Quasi cedrus (Lezione III, Ufficio della Beata Vergine Maria)** 3:01  
Ceriana (Imperia) 1985 (m)
- 21. Spiritus meus attenuabitur (Lezione VII, Ufficio dei Defunti)** 3:02  
Sassello (Savona) 1978 (m)
- 22. Magnificat solenne** 3:09  
Monchio delle Corti (Parma) 1975 (n)

## CD 2

- 1. Miserere (Salmo 50) e Stabat Mater** 5:36  
Colfiorito di Foligno (Perugia) 1984 (e)
- 2. Vexilla regis** 3:28  
Montedoro (Caltanissetta) 1984 (o)
- 3. Vexilla regis** 4:48  
Barcellona Pozzo di Gotto (Messina) 1983 (e)
- 4. Miserere (Salmo 50)** 4:31
- 5. Lamentatio Jeremiae Prophetae (Lezione I, Feria V in Cena Domini)** 5:36  
Sessa Aurunca (Caserta) 1983 (e)
- 6. Christus factus est** 3:24
- 7. Miserere (Salmo 50)** 1:55
- 8. Stabat Mater** 2:20  
Latera (Viterbo) 1985 (p)
- 9. Miserere quaresimale (Salmo 50)** 11:04
- 10. Stabat Mater** 8:00
- 11. Miserere processionale (Salmo 50)** 2:43

## CD 3

1. **Jesu** 7:54  
Castelsardo (Sassari) 1985 (q-e)
2. **Miserere (salmo 50)** 4:48
3. **Gloria** 3:08  
Santu Lussurgiu (Oristano) 1984 (e)
4. **Miserere (Salmo 50)** 2:45
5. **Stabat Mater** 2:40  
Bosa (Oristano) 1966 (r)
6. **Stabat Mater (sequentia)** 4:27
7. **Stabat Mater (simplex)** 9:48
8. **Miserere a due cori (Salmo 50)** 8:44  
Cuglieri (Oristano) 1985 (q-e)
9. **Kyrie** 2:39
10. **Gloria** 5:13
11. **Credo** 8:50
12. **Sanctus e Benedictus** 2:13
13. **Agnus Dei** 1:36  
Aggius (Olbia-Tempio, già Sassari) 1983 (e)

**Registrazioni di**

- |   |                                    |
|---|------------------------------------|
| (a) Odon-Evald Obert (Archives Historiques Régionales di Aosta) | (i) Italo Sordi e Paola Ghidoli    |
| (b) Roberto Leydi e Carlo Oltolina                              | (l) Edward Neill                   |
| (c) Pietro Sassu  | (m) Mauro Balma                    |
| (d) Pietro Bianchi  | (n) Marcello Conati                |
| (e) Renato Morelli  | (o) Ignazio Macchiarella           |
| (f) Roberto Starec  | (p) Piero Arcangeli                |
| (g) Piero G. Arcangeli e Pietro Sassu                           | (q) Renato Morelli e Pietro Sassua |
| (h) Roberto Leydi e Leo Levi                                    | (r) Pietro Sassu                   |


**Località documentate nell'antologia**

- |  |                                    |
|--|------------------------------------|
| 1. Viganella (Val Antrona, NO)               | 13. Sassello (SV)                  |
| 2. Bienna (Valcamonica, BS)                  | 14. Lucinasco (IM)                 |
| 3. Cavergnò (Val Bavona, TI)                 | 15. Colfiorito di Foligno (PG)     |
| 4. Fierozzo San Felice (Val dei Mocheni, TN) | 16. Latera (VT)                    |
| 5. Palù (Val dei Mocheni, TN)                | 17. Sessa Aurunca (CE)             |
| 6. Cercivento (Carnia, UD)                   | 18. Barcellona Pozzo di Gotto (ME) |
| 7. Piano d'Arta (Carnia, UD)                 | 19. Montedoro (CL)                 |
| 8. Marano Lagunare (UD)                      | 20. Aggius (OT)                    |
| 9. Dignano (Istria, Croazia)                 | 21. Bosa (OR)                      |
| 10. Barbana (Istria, Croazia)                | 22. Cuglieri (OR)                  |
| 11. Monchio delle Corti (PR)                 | 23. Santu Lussurgiu (OR)           |
| 12. Ceriana (IM)                             | 24. Castelsardo (SS)               |
|  | 25. Fabbrica Curone (AL)           |
|  | 26. Ayas (Val d'Ayas, AO)          |