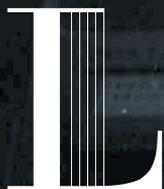
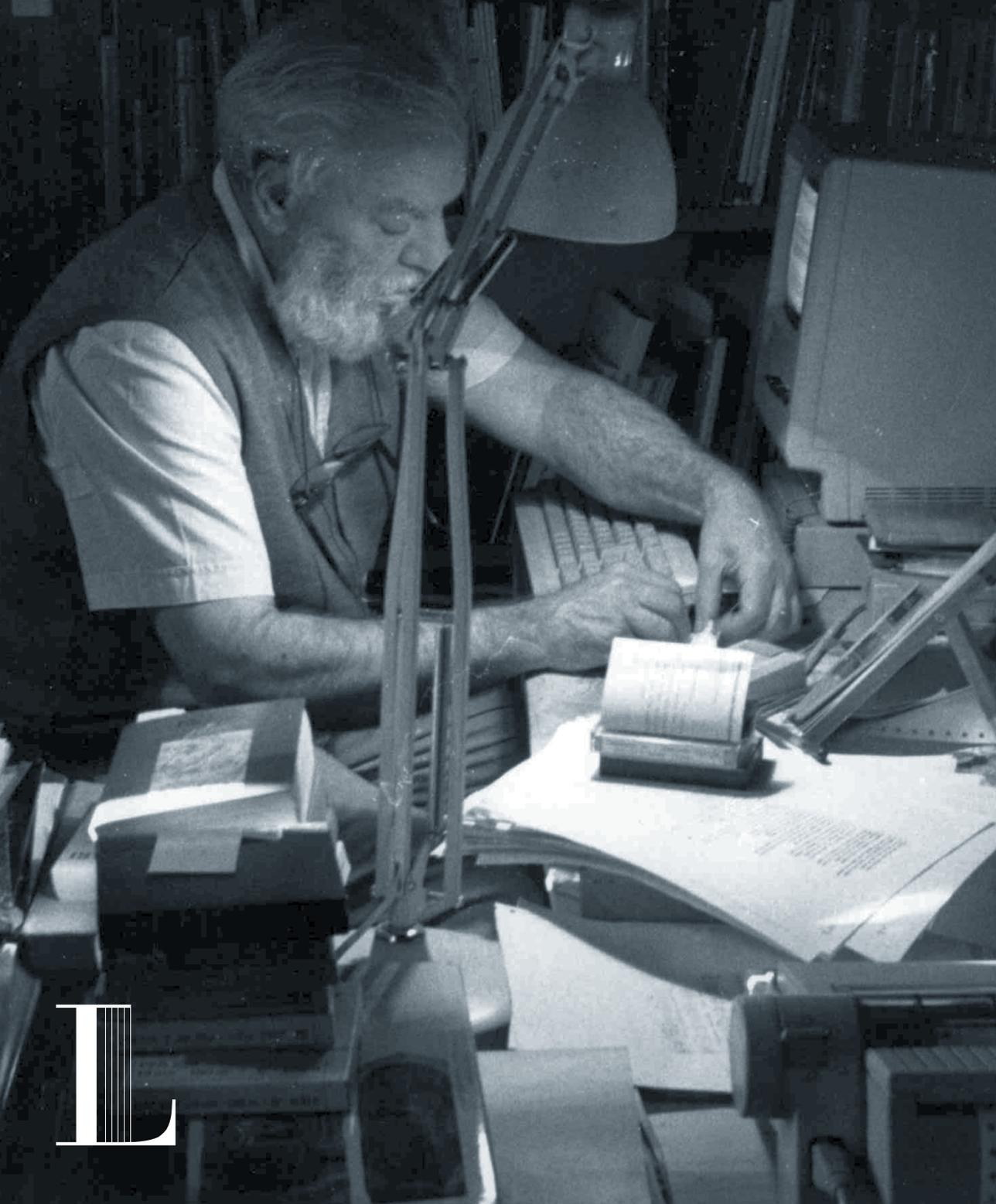


CANTI LITURGICI DI TRADIZIONE ORALE

Le ricerche dell'ultimo decennio

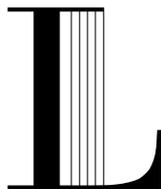
Per Roberto Leydi



Canti liturgici di tradizione orale
Le ricerche dell'ultimo decennio

Per Roberto Leydi

a cura di Maurizio Agamennone



**Fondazione Ugo e Olga Levi onlus
per gli studi musicali**

Consiglio di Amministrazione

Davide Croff, *Presidente*
Giampaolo Vianello, *Vicepresidente*
Cristiano Chiarot
Roberto Ellero
Giovanni Giol
Nicola Greco
Giancarlo Tomasin

Collegio dei revisori dei conti

Raffaello Martelli, *Presidente*
Chiara Boldrin
Maurizio Messina

Comitato scientifico

Luisa Zanoncelli, *Presidente*
Massimo Contiero
Massimo Gentili Tedeschi
Jacopo Gianninoto
Susan Rankin
Matthias Schneider

Giorgio Busetto, *Direttore
e Direttore della Biblioteca*

Staff

Ilaria Campanella
Claudia Canella
Fabio Naccari
Margherita Olivieri
Alberto Polo
Anna Rosa Scarpa
Pasquale Spinelli

Redazione a cura di
Cristina Ghiradini

Composizioni esempi musicali
Gino Del Col

Coordinamento editoriale
Claudia Canella

Impaginazione
Karin Pulejo

Copyright 2017 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line:
<http://www.fondazionelevi.it/canti-liturgici-tradizione-orale-le-ricerche-dellultimo-decennio/>

ISBN 978-88-7552-059-5



9 788875 520595

Per Roberto Leydi

Canti liturgici di tradizione orale
Le ricerche dell'ultimo decennio

- 7 Presentazione
Luisa M. Zanoncelli
- 9 Introduzione
Maurizio Agammenone
- 17 La musica nell'esperienza religiosa: la percezione di Roberto Leydi
Piero G. Arcangeli
- 29 Studi di storia sociale e ricerche di interesse musicale:
la percezione di Roberto Leydi
Glauco Sanga
- 33 Fonti d'archivio e fonti etnografiche nello studio delle musiche
liturgiche e devozionali: la percezione di Roberto Leydi
Giacomo Baroffio
- 43 Il canto sacro di tradizione orale nell'area delle Quattro province
Mauro Balma
- 55 Il canto liturgico di tradizione orale nella diocesi ambrosiana.
Primi risultati di un'indagine in corso
Angelo Rusconi
- 95 «Sulle strade del patriarchino». Ancora in viaggio
Paola Barzan
- 107 Tradizioni musicali liturgiche e paraliturgiche in Sicilia:
acquisizioni recenti e prospettive future
Giuseppe Giordano
- 131 Pratiche di canto religioso a più parti in Sardegna e Corsica: ricerche recenti
Ignazio Macchiarella
- 151 Verso i cent'anni dell'eparchia di Lungro (1919-2019). Pratiche musicali,
devozioni religiose e identità linguistica nella chiesa cattolica di rito bizantino
Nicola Scaldaferrì
- 171 La documentazione audiovisuale della musica nelle pratiche religiose
Renato Morelli
- 187 *Masmūdi e sūssiā*: le 'confraternite' femminili a Meknes (Marocco)
Nico Staiti, Silvia Bruni
- 217 Roberto Leydi alla Fondazione Ugo e Olga Levi
Giorgio Busetto
- 239 Indice dei nomi e dei luoghi

Luisa M. Zanoncelli

Presentazione

La musica liturgica di tradizione orale è una presenza costante nelle attività della Fondazione Levi da quando, negli ultimi decenni del Novecento, si è evidenziato l'imprescindibile contributo dell'etnomusicologia e dell'antropologia musicale alla comprensione dello sviluppo della musica sacra e delle sue modalità di interpretazione. Nel primo importante convegno sul tema tenutosi a Palazzo Giustinian-Lolin nel 1996, *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, gli interventi sulla liturgia popolare di Roberto Leydi per l'arco alpino e di Giampaolo Mele per la Sardegna hanno dato conto di lunghe indagini etnomusicologiche sul campo e messo in luce complessi intrecci fra tradizione scritta e orale. Il convegno dell'anno dopo, 1997, sul canto patriarchino in area istriana e veneto-friulana ha confermato come solo grazie alle metodologie integrate dei due settori di ricerca sia possibile affrontare lo studio di repertori ampiamente attestati ma privi di antiche fonti scritte dirette. Con i seminari sulla musica delle isole del Mediterraneo, dal 2004 in poi, il percorso è proseguito in varie direzioni, sicché nel 2006 è stato possibile a Giovanni Morelli organizzare il consueto concerto del mercoledì delle Ceneri attorno alle esecuzioni dei Cantori ed Monc, Monchio delle Corti (Parma); della Compagnia Sacco di Ceriana (Imperia), e dei Lamentatori di Montedoro (Caltanissetta) che hanno offerto un significativo spaccato del panorama dei riti popolari del periodo quaresimale in Italia, anche attraverso specifiche varianti degli stessi brani. Nel 2014 con la pubblicazione del volume di Renato Morelli, *Voci alte. Tre giorni a Premana*, si sono disseminati in una sintesi originale gli esiti di lavori sulle cerimonie e le rappresentazioni dell'arco alpino connesse all'Epifania e sulla loro origine rintracciata nelle decisioni del concilio di Trento e nelle esperienze del teatro dei gesuiti.

La proposta di Maurizio Agamennone di onorare, a dieci anni dalla morte, la memoria di Roberto Leydi con due giornate di studio e due concerti dedicati alle ricerche condotte in quel periodo sull'argomento era dunque in piena sintonia con l'orientamento della Fondazione e con le sue intenzioni di tenerne vivo l'interesse e la tutela: le tradizioni popolari sono soggette da un lato al pericolo del declino, per la definitiva perdita della memoria storica conseguente alla scomparsa di testimoni in indagini sul campo non ancora adeguatamente approfondite; dall'altro alla cristallizzazione filologica dovuta a restaurazioni slegate dalla prospettiva storica, nell'aspirazione di recuperare l'improbabile attualità di una identità locale in dissoluzione. Nel contempo, nuovi impensati compiti si aprono nell'incontro di culture anche molto lontane, proprio della nostra epoca.

Introduzione

Si forniscono in questa sede gli atti del convegno di studi promosso dalla Fondazione Ugo e Olga Levi e tenutosi a Venezia nei giorni 1 e 2 dicembre 2013. L'occasione era il decennale della scomparsa di Roberto Leydi (Ivrea, 21 febbraio 1928 - Milano, 15 febbraio 2003), una ricorrenza rilevante che ha suscitato anche altre opportunità di incontro e riflessione.¹

Nella progettazione del convegno si ragionò con una certa prudenza su quale potesse essere la via migliore per incontrarsi a discutere intorno al magistero e le ricerche di Leydi, considerate le sue dense, complesse e multiformi attività di giornalista, critico e operatore musicale, operatore teatrale, autore e creatore di spettacoli memorabili, programmatista e conduttore radiofonico e televisivo, studioso, ricercatore e professore universitario, fondatore di archivi, di collane discografiche ed editoriali; si tratta di esperienze iniziate in giovanissima età, e subito con ruoli da protagonista, al centro della migliore intellettualità italiana, e in sempre più stretta relazione e fecondo dialogo con alcune tra le personalità più rilevanti della cultura europea, con le quali Leydi ha contribuito a plasmare tratti importanti della nostra storia culturale recente, in una prospettiva nazionale ma, anche, ampiamente e 'nobilmente' europea.² Ferdinando Ballo, Luciano Berio, Alan Lomax, Bruno Maderna, Tullio Kezich, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Louis Armstrong, Fiorenzo Carpi, Cathy Berberian, Luigi Rognoni, Gino Negri, Julijan Strajnar, Diego Carpitella, Ferdinando Scianna, Filippo Crivelli, Guido Crepax, Elio Vittorini, Dario Fo, Umberto Eco e tanti altri nomi potrebbero essere posti in lista [Ferraro 2015].

Perciò, si ritenne più opportuno 'specializzare' strettamente la riflessione e soffermarsi soprattutto su una sola delle numerose piste di ricerca aperte dallo studioso: quindi, in eco alla lunga frequentazione della Levi che Roberto Leydi ha sperimentato insieme con Franco Alberto Gallo e Giulio Cattin (se ne occupa ampiamente Giorgio Busetto in questa sede) nella comune indagine intorno alle diverse manifestazioni della musica nell'esperienza religiosa, e anche in continuità con uno dei campi di rilevazione etnografica e valutazione

1. Segnalo, in particolare: a) *Roberto Leydi. O la poetica dell'inatteso*, Settimo Milanese, Amministrazione Provinciale di Milano, 17 febbraio 2015, con la partecipazione di Moni Ovadia, Umberto Eco, Ferdinando Scianna, Febo Guizzi; b) *Roberto Leydi. L'eredità scientifica e culturale in area lombarda*, Museo etnografico Alta Brianza, Galbiate, 1 giugno 2015, in collaborazione con il festival Voces, l'Archivio di etnografia e storia sociale della Regione Lombardia e il Centro di dialettologia e di etnografia di Bellinzona, con la partecipazione di Andrea A Marca, Cesare Bermani, Valter Colle, Giorgio Foti, Febo Guizzi, Alessandra Litta Modignani, Renata Meazza, Massimo Pirovano, Angelo Rusconi, Glauco Sanga, Riccardo Schwamenthal, Roberto Valota, Paolo Vinati, dei cantori della Compagnia Sacco di Ceriana (Imperia) e di Cantà Proman di Premana (Lecco); c) *La Milano di Roberto Leydi, sei incontri con testimoni e protagonisti diversi*, a cura di Nicola Scaldaferrì, promossi dal Dipartimento di beni culturali e ambientali dell'Università statale di Milano, Milano, 9 aprile-21 ottobre 2015, con la partecipazione di Ferdinando Scianna, Renata Meazza, Bruno Pianta, Glauco Sanga, Filippo Crivelli, Luigi Pestalozza, Febo Guizzi, Emilio Sala, Maurizio Franco, Veniero Rizzardi, Angela Ida De Benedictis, Umberto Eco, famiglia Leydi, Andrea A Marca, Aurelio Citelli, Italo Sordi, Nico Staiti.

2. Sulla formidabile densità dell'opera leydiana – davvero stupefacente a leggerne le complesse vicende – si propone in un volume recente [Ferraro 2015] la più completa ricognizione attualmente disponibile sulle molteplici e multiformi attività di Leydi, che sarebbe ben limitante ridurre alle sole sue attività di studioso e al magistero universitario; vi è pure accessibile la più estesa bibliografia dei suoi scritti, nei diversi suoi settori di impegno culturale, scientifico e giornalistico.

critica più fertili tra i numerosi coltivati dal grande studioso, si decise, infine, di orientare, nel convegno veneziano, il confronto intorno alle pratiche liturgiche e devozionali tradizionali: *Per Roberto Leydi. Canti liturgici di tradizione orale: le ricerche dell'ultimo decennio*.

Pure, nel titolo si propone la citazione di un opus importante, quel cofanetto di quattro dischi lp denominato *Canti liturgici di tradizione orale*, pubblicato nel 1987 [Arcangeli *et al.* 2011] e riconducibile al suo magistero, che segnò una importante messa a punto di ricerche che potevano apparire ancora pionieristiche, all'epoca, e indicò quali potessero essere le vie da seguire per estendere ulteriormente l'indagine e la consapevolezza intorno alle numerose forme che assume la musica nell'assecondare la prassi e sensibilità religiosa. E il carattere fondativo di quella opera discografica – da cui, ormai, ci separano poco meno di trenta anni – è sancito dalla valutazione che ne forniscono quasi tutti i saggi che qui si propongono, indicandola come una delle fonti più rilevanti, sicuramente la più citata. Il medesimo cofanetto di dischi lp seguiva da vicino un'altra occasione fondativa: il convegno *Musica e liturgia nella cultura mediterranea* [Arcangeli 1988], tenutosi nel 1985, anno europeo della musica, ancora a Venezia (che evidentemente si configura come un luogo privilegiato per riflettere su questi argomenti) ideato e curato da Leydi e Giacomo Baroffio, a loro volta profondamente ispirati da Leo Levi, cui si devono i primi e remoti impulsi di studio sulle musiche liturgiche tradizionali, già nei lontani anni cinquanta del secolo scorso: con questo, Leydi e Baroffio riuscirono a recuperare e ricostituire una fluida e fertile linea di continuità nel farsi della ricerca [Levi 2002].

Al convegno veneziano su Roberto Leydi sono stati invitati a partecipare studiosi che gli furono 'compagni di strada' e 'di avventura', e non solo nelle seminali ricerche sulle musiche devozionali e liturgiche tradizionali: a quattro di questi 'vecchi sodali' si è chiesto di fornire una valutazione generale sulla sua opera, la sensibilità e le sue percezioni, da diversi punti di vista e ascolto, per un utile affiancamento critico alla prospettiva monografica indicata. In apertura dei lavori, Piero G. Arcangeli si è cimentato in una operazione difficile (*La musica nell'esperienza religiosa: la percezione di Roberto Leydi*): descrivere il fare di Leydi nelle vicende della ricerca etnomusicologica, in riferimento comparativo con l'opera e la personalità di Diego Carpitella, e riflettere su una prospettiva singolare ma ricorrente nella storia degli studi, vale a dire le modalità dell'approccio laico alle forme musicali del religioso, da parte di osservatori spesso non credenti.

Renato Morelli ha acutamente ragionato sui modi della documentazione sonora e visuale – un campo di cui è specialista pluripremiato – nell'indagine intorno all'esperienza religiosa, a partire dalle prime ricerche realizzate insieme con Leydi, anch'egli molto attento e sensibile alle necessità di una adeguata registrazione sonora delle pratiche musicali, fino a rilevazioni assai più recenti condotte ancora a Premana, luogo simbolico dell'opera di Leydi, di Pietro Sassu e delle imprese del Servizio per la cultura del mondo popolare della Regione Lombardia; pure, retrospettivamente, Morelli evidenzia alcune criticità delle pregresse ricerche sui canti devozionali e liturgici di tradizione orale (*La documentazione audiovisuale della musica nelle pratiche religiose*).

Glauco Sanga è stato un compagno di strada precoce, fin dalle prime attività di quell'allora neo-costituito e appena citato Servizio – un'altra delle invenzioni di Leydi –, oggi divenuto Archivio di etnografia e storia sociale della Regione Lombardia: è proprio Sanga a individuare in questa sede una originale sensibilità critica e metodologica nell'opera di Roberto Leydi, laddove ne definisce il profilo scientifico apparentandolo a quello di uno storico, oltre e più che un etnomusicologo, il cui orizzonte di studi primario va individuato

in una prospettiva di «storia sociale della musica» (*Studi di storia sociale e ricerche di interesse musicale: la percezione di Roberto Leydi*).

Nell'insieme delle quattro *key lecture*, si pone ancora il contributo di Giacomo Baroffio, tra i compagni di avventure di Leydi forse il più emozionante nel ricordarne l'opera, in occasione dell'incontro veneziano: a lui è stata affidata la riflessione conclusiva del convegno, sulla interpretazione delle fonti d'archivio sostenuta dal possibile e auspicato conforto delle fonti etnografiche, all'interno del permanente e fluido dialogo tra oralità e scrittura, nel farsi della storia culturale (*Fonti d'archivio e fonti etnografiche nello studio delle musiche liturgiche e devozionali: la percezione di Roberto Leydi*).

A queste proposte critiche si affiancano le esperienze di ricerca realizzate da una generazione di studiosi più giovani, alcuni dei quali sono in diretta continuità con il magistero di Leydi, mentre altri hanno mosso i loro primi passi dopo la sua scomparsa: si tratta, quindi, di messe a punto su vicende di ricerca ancora 'fresche' di terreno, o ancora in corso, oppure costantemente in fieri, su pratiche già censite e citate nel cofanetto faticoso, oppure del tutto nuove, su piste aperte proprio nell'ultimo decennio.

Tra queste ultime si pongono le indagini sulle musiche liturgiche e devozionali di alcune minoranze, in particolare degli italo-albanesi, caratterizzate da esiti parzialmente diversi negli approdi linguistici: i calabro-lucani hanno sostituito la parlata albanese locale al greco della liturgia, diversamente dagli albanesi siciliani che tendono, piuttosto, a conservare la lingua sacra del rito; se ne occupa in questa sede Nicola Scaldaferrì (*Verso i cent'anni dell'eparchia di Lungro, 1919-2019. Pratiche musicali, devozioni religiose e identità linguistica nella chiesa cattolica di rito bizantino*), pure in relazione a una occasione celebrativa che si avvicina: il centenario dalla costituzione dell'eparchia di Lungro (1919-2019), che riunisce e rappresenta le consuetudini religiose degli albanesi di Calabria e Basilicata. La liturgia degli italo-albanesi di Sicilia è stata invece acutamente descritta e analizzata da Gigi Garofalo [Garofalo 2001; 2002; 2006; Garofalo e Troelsgaard 2015] che, pur invitato al convegno veneziano, non poté prendervi parte.

Una pratica musicale che sicuramente Leydi e i suoi primi compagni di strada avevano già ampiamente individuato è la polifonia devozionale e liturgica della Sardegna: dalle prime ricerche di Pietro Sassu e da quella opera discografica già citata, il canto a più voci è letteralmente 'esploso' nella Sardegna di oggi, qualificandosi come una delle principali marche identitarie, nonché efficace vettore di attrazione turistica, nel canto profano ma anche, e con esiti crescenti, nel canto religioso: ne rende qui conto Ignazio Macchiarella (*Pratiche di canto religioso a più parti in Sardegna e Corsica: ricerche recenti*) che conosce come pochi quelle procedure di *multipart singing*, fornendo una lunga e articolata interpretazione delle ultime acquisizioni critiche e documentali, e vi aggiunge una valutazione comparativa di esperienze simili in Corsica, un altro teatro di fioritura impetuosa del canto di gruppo, soprattutto negli ultimi due decenni.

Pure in continuità con il magistero di Leydi è il contributo di Paola Barzan («*Sulle strade del patriarcato*». *Ancora in viaggio*), che riprende un precedente titolo di Roberto Leydi a commento della pubblicazione del *Sacramentarium patriarchale* di Como, realizzata in seguito a un convegno promosso dalla Fondazione Levi nel 1997 e organizzato dallo stesso Leydi e Giulio Cattin, una delle imprese condotte da Leydi presso la Levi di cui qui rende conto Giorgio Busetto: Barzan descrive le ricerche più recenti e rileva anch'essa i processi

di conservazione o declino del patriarchino; individua inoltre nel Friuli uno scenario favorevole per la tenuta del repertorio e gli studi relativi, dove emergono forti istanze locali che assumono anche un robusto rilievo linguistico, e risultano particolarmente attente alla conservazione di pratiche favorevolmente qualificabili in una prospettiva di auto-definizione identitaria.

A questi contributi, che esplorano gli sviluppi recenti di ricerche condotte su repertori in parte noti, si aggiungono proposte di indagine su pratiche ancora poco esplorate, oppure del tutto marginali nella bibliografia disponibile, con esiti assai interessanti nei testi e processi individuati, e anche nelle metodiche di rilevazione e valutazione critica.

Ancora in continuità con ricerche seminali avviate da Roberto Leydi, l'indagine di Mauro Balma (*Il canto sacro di tradizione orale nell'area delle Quattro province*) percorre territori già frequentati – al confine tra Emilia, Lombardia, Piemonte e Liguria – per lo studio di balli e musiche strumentali, ma concentra la sua attenzione sul repertorio legato al versante religioso della tradizione locale, quasi del tutto negletto nelle rilevazioni precedenti, per motivi e resistenze diverse che lo stesso Balma descrive; rileva altresì i processi di persistenza o declino, conservazione o trasformazione delle pratiche osservate, anche in riferimento ai luoghi, alla composizione dei gruppi e all'età degli esecutori; aggiunge una attenta descrizione dei principali tratti stilistici presenti nei repertori e testi oggetto d'indagine, ampiamente proposti in notazione musicale.

Pure 'fresche' di terreno sono le rilevazioni operate da Giuseppe Giordano *Tradizioni musicali liturgiche e paraliturgiche in Sicilia: acquisizioni recenti e prospettive future* in aree della Sicilia altrimenti poco esplorate in relazione ai repertori processati: perciò, si privilegiano episodi e testi specifici (*Passio* e *compieta*), con una profonda penetrazione etnografica condotta in località circoscritte, protratta in un tempo piuttosto lungo di osservazione, realizzata mediante la comparazione incisiva di fonti appartenenti a tradizioni diverse (intonazione gregoriana; intonazioni locali; adattamenti per cantorie di parrocchia o di paese); la valutazione critica è proposta con ampio e costante ricorso alla documentazione audio-visuale raccolta sul terreno, oppure prelevata da archivi privati, con esiti interessanti per una possibile analisi delle eventuali trasformazioni occorse nei modi performativi: anche in questa esperienza di ricerca si osserva come i repertori rilevati non rappresentino mere testimonianze del passato, ma facciano ancora parte – largamente, oggi – «del corredo musicale liturgico di molte *scholae cantorum* parrocchiali o di gruppi corali facenti capo a confraternite laicali presenti sul territorio siciliano».

Nico Staiti e Silvia Bruni (*Masmūdi e sūssīa: le 'confraternite' femminili a Meknes*) propongono gli esiti della loro lunga e articolata indagine su diversi riti femminili, e sul ruolo dei suonatori e danzatori effeminati come officianti dei medesimi rituali, soprattutto nell'area di Meknes, una città del Marocco settentrionale. Insieme, rilevano una forte soggettività e progettualità femminile, probabile esito di remote matrici berbere ed ebraiche, ed effetti densi e stratificati di combinazioni sincretiche che attingono all'islam, al cristianesimo e a non pochi «culti animistici importati dall'Africa sub-sahariana e variamente rimodellati». Pure colgono la complessità delle diverse azioni condotte dalle confraternite locali, nella evocazione di molteplici entità sovranaturali, i *ḡinn*, e nella conduzione della possessione, di cui sono attori prevalenti gli adepti e i celebranti stessi dei culti.

Un contributo esteso e denso che qui inoltre si propone è frutto delle ricerche di Angelo

Rusconi e concerne repertori che sono ancora oggetto di costante ed estesa osservazione (*Il canto liturgico di tradizione orale nella diocesi ambrosiana. Primi risultati di un'indagine in corso*): si tratta di un impegno assai prezioso che rappresenta «il primo sondaggio a spettro ampio per i territori di rito ambrosiano»; l'indagine si qualifica altresì per aver scelto di «documentare il canto liturgico popolare nella sua quotidianità, come si dispiegava normalmente nelle parrocchie ambrosiane», piuttosto che nelle grandi occasioni del calendario liturgico, come è accaduto sovente in ricerche effettuate in altre aree e per altri repertori. Pure è emersa una partecipazione largamente condivisa all'esecuzione del canto liturgico nella diocesi ambrosiana, non affidato o delegato strettamente alla competenza di gruppi specialistici (*schola* o confraternita). Ancora, con grande passione e solido conforto di fonti e testimonianze dirette, vi si conferma come l'intonazione della preghiera cantata potesse essere, fino a un passato assai recente nell'area oggetto di indagine, un'occasione formidabile per vivere esperienze di grande intensità emotiva, che univa e armonizzava la presenza individuale e la partecipazione del gruppo, in «una ritualità densa di segni e simboli (alla quale concorrevano esteriormente le vesti, l'incenso, le suppellettili, l'apparato della chiesa), esperienza che si costituiva come una vera e propria 'festa della fede'». E forse è proprio questa condizione, vale a dire la profonda emozione che si manifesta nel canto di gruppo – talmente intensa da sollecitare le ghiandole lacrimali di devoti e fedeli, e impegnare profondamente lo spazio e la fonosfera del rito –, ad aver attratto numerosi osservatori, favorendo l'affiorare di qualche lacrima eloquente anche sul volto di studiosi orgogliosamente laici e titolari di altri progetti di vita e visioni del mondo: l'esecuzione costituisce allora, soprattutto, un'esperienza di grande emozione e piacere – *absit iniuria verbis* – non sensazione momentanea, bensì stato emotivo di durata prolungata e intensità elevata, come pure aveva ben intuito Agostino, vescovo berbero di Ippona, che nello *iubilus* individuava la preghiera più efficace proprio perché «si canta col cuore», *sine verbis*: lo ricorda efficacemente Piero G. Arcangeli, in questa sede.

Il convegno dedicato a Roberto Leydi offrì due occasioni memorabili per verificare ulteriormente quanto si procedeva ad analizzare e discutere durante le sedute dell'incontro veneziano. Nel primo pomeriggio di domenica 1 dicembre 2013, presso la chiesa di Santa Maria del Carmelo (Carmini), in apertura dei lavori del convegno, furono intonanti i vespri ambrosiani della terza domenica di avvento, celebrazione solenne in rito ambrosiano antico presieduta da Marco Navoni, pro-presidente della Congregazione del rito ambrosiano, con i Cantori di Premana diretti da Dionigi Gianola: nuovamente i premanesi, dunque, che avevano così profondamente attratto la sensibilità e l'interesse di Pietro Sassu negli ormai lontani anni settanta del secolo scorso, impegnati in una azione liturgica che è apparsa ai numerosi presenti molto emozionante, ancora, e assai connotata, per esempio nella predilezione dell'intervallo di quarta discendente per l'intonazione di alcune formule di sanzione (*Dominus vobiscum*), comparata con l'intervallo di terza o quinta preferito nella intonazione gregoriana (esempio AV 1).⁵

La sera del 2 dicembre 2013, a chiusura dei lavori del convegno, presso la chiesa dei Santi Gervasio e Protasio martiri (San Trovaso), i cantori della chiesa di Sant'Anna da Zoppè di Cadore diretti da Renzo Bortolot hanno eseguito lezioni, inni e salmi della tradizione orale, canti liturgici in rito patriarchino presentati da Giuseppe Camilotto, arciprete della basilica di San Marco (esempio AV 2).⁴

3. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Agamennone_AV_1_Vespri_ambrosiani_1_12_2013.mp4 (428Mb)

4. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Agamennone_AV_2_Lezioni_inni_e_salmi_2_12_2013.mp4 (217Mb)



Venezia, chiesa dei Carmini, 1 dicembre 2015.
Vesperi ambrosiani della III domenica di Avvento,
I Cantori di Premana, direttore Dionigi Gianola

Venezia, chiesa di S. Trovaso, 2 dicembre 2015.
Lezioni, inni e salmi di tradizione orale. Canti liturgici in rito patriarchino,
I Cantori della chiesa di Sant'Anna di Zoppè di Cadore (Belluno),
direttore Renzo Bortolot

Dunque, il convegno veneziano si è aperto e chiuso con due importanti occasioni di partecipazione e ascolto, condotte nei modi della liturgia guidata dal celebrante, in stretta conformità verso uno degli insegnamenti di Roberto Leydi: le pratiche della musica vanno ascoltate e osservate – e documentate – nel loro farsi, nei modi che i protagonisti hanno definito e consolidato nel tempo, nella storia culturale, con il rispetto e la discrezione propri di chi si trovi a osservare, e documentare, dall'esterno, senza rinunciare a rilevare problemi e porre domande anche insistenti e complesse, e cercare risposte, pur effimere ma sempre nuovamente affioranti e disponibili nel dialogo con i protagonisti delle musiche osservate e nell'intelligenza critica dello studioso.

Infine, anche in conseguenza della riflessione maturata in quella occasione convegnoistica, con la Fondazione Ugo e Olga Levi si è ritenuto opportuno valorizzare e sostenere ancora le attività di documentazione e la riflessione critica, con l'istituzione di un osservatorio permanente sulle musiche liturgiche tradizionali. Le attività dell'osservatorio si porranno in stretta continuità con la tradizione di ricerca rappresentata dagli studiosi convenuti, ampiamente convergenti nel delineare uno scenario complesso e dinamico, ed estenderanno l'indagine alle intonazioni della preghiera praticate dalle nuove comunità di migranti che si insediano, e si muovono, nelle città e nei territori diversi della penisola italiana e delle isole: crediamo che questa nuova opportunità si possa collocare, anch'essa, nel solco del magistero di Roberto Leydi.

Testi citati

- ARCANGELI Piero G. ed., 1988, *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del convegno (Venezia 2-5 ottobre 1985), Firenze, Olschki (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 20).
- ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. 1987, *Canti liturgici di tradizione orale*, Milano, Albatros (Alb 21).
- FERRARO Domenico, 2015, *Roberto Leydi e il «Sentite buona gente». Musiche e cultura nel secondo dopoguerra*, Roma, Squilibri (Archivio di etnografia e storia sociale 4).
- GAROFALO Girolamo, 2002, *Music and Identity of Albanians in Sicily. Liturgical-Byzantine Chant and Devotional Musical Tradition*, in Ursula HEMETEK - Gerda LECHLEITNER - Inna NARODITSKAYA - Anna CZEKANOWSKA eds., 2002, *Manifold Identities. Studies on Music and Minorities*, London, Cambridge Scholar Press, pp. 271-288.
- 2006, *I canti bizantini degli arbëreshë di Sicilia. Le registrazioni di Ottavio Tiby (Piana degli Albanesi 1952-53) e l'odierna tradizione*, in «EM Annuario degli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia», 1/2, pp. 11-65.
- GAROFALO Girolamo ed., 2001, *Canti bizantini di Mezzojuso*, 2 voll., Palermo, Regione siciliana, Assessorato ai beni culturali e ambientali e alla pubblica istruzione, vol I: PERNICIANO Lorenzo, *I manoscritti*; vol. II: DI GRIGOLI Salvatore, *Rielaborazioni per voci liriche e banda*.

GAROFALO Girolamo - TROELSGAARD Christian eds., 2015, *Bartolomeo Di Salvo. Chants of the Byzantine Rite. The Italo-Albanian Tradition in Sicily*, University of Copenhagen, Museum Tusulanum Press (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia).

LEVI Leo, 2002, *Canti tradizionali e tradizioni liturgiche. Ricerche e studi sulle tradizioni musicali ebraiche e sui loro rapporti con il canto cristiano, 1954-1971*, eds. Roberto Leydi e Giacomo Baroffio, Lucca, LIM, 2002.

La musica nell'esperienza religiosa: la percezione di Roberto Leydi

Ma noi, che nella Chiesa abbiamo imparato
a cantare parole divine,
dobbiamo fare in modo
che si realizzi ciò che sta scritto:
Beato il popolo che ha comprensione del suo giubilo.
(Agostino, *In psalm. 18, sermo 2, 1*)¹

Nell'accogliere l'invito di Maurizio Agamennone come un segno di stima, cui tengo davvero molto, non ho potuto evitare un dubbio (ad auto-tutela): al di là degli scarsi miei meriti scientifici, quale competenza da parte mia suppone l'amicale committenza in merito allo specifico oggetto dell'intervento? Mi sono risposto – e dalla risposta deriva il taglio che ho inteso dare al testo – che deve aver agito la sua percezione di quel tanto di 'discretamente' empatico che mi ha legato negli anni alla persona di Roberto Leydi, in grazia di una frequentazione informale, se non francamente in-disciplinare.

Senza cedere – di conseguenza – all'insidiosa tentazione di tracciare un ritratto tridimensionale dell'uomo, dello studioso-ricercatore e del didatta-promotore, proverò invece a metterne in luce un aspetto che ritengo preliminare ai fini del nostro assunto: il suo laicismo o, meglio, la sua verace laicità, il suo modo speciale di essere laico, prima che di porsi come tale.

So bene che – almeno i qui presenti – siamo tutti laici (compreso il professor Baroffio). E tutti critici. Ed essendo laici-e-critici, lo siamo un po' tutti a modo nostro e in modo diverso: tutti 'diversamente laici'. Ma il modo di Roberto mi stava (mi sta) oltremodo simpatico; perché era di quelli che non evitava di entrare nel merito, che non si schermiva dietro l'alibi un po' tanto qualunquista (e il relativismo culturale qui non c'entra) per cui «noi siamo noi, loro sono loro, e ognuno si regoli come vuole». Manteneva un rispetto curioso (una curiosità rispettosa, se volete), che esigeva altrettanto rispetto, nel mentre era capace di smontare e devastar sorridendo le certezze altrui, ma sempre muovendo dai propri dubbi, dichiarati e militanti; dal controllo costante, vivacemente critico-autocritico, esercitato sugli oggetti della ricerca; detto altrimenti: dalla propria effervescente 'sceptsi'.

Potrei dire, infine, che il laicismo di Roberto Leydi gli stava come qualità etica; quasi un tratto caratteriale, prima ancora che intellettuale, il quale volentieri si traduceva (in privato come in pubblico) in attitudine ironico-giocosa: quel tipo di superiore disposizione dell'animo che solo chi è capace di non prendersi troppo sul serio si può permettere. Ma

1. Traduzione italiana di Carlo Borgogno [Agostino di Ippona 1986, 23]. Sermone tenuto da Agostino a Ippona al popolo tra la fine del 411 e l'inizio del 412: «Nos autem qui in ecclesia divina eloquia cantare didicimus, simul etiam instare debemus esse quod scriptum est, *Beatus populus qui intellegit iubilationem*» [Agostino di Ippona 1865, 157].

(e qui mi scappa un primo raffronto con Diego Carpitella, e altri me ne concederete nel corso di questa chiacchierata) se l'Uomo del profondo sud sapeva essere sarcastico, d'una arguzia tagliente e spietata, l'ironia dell'Uomo del profondo nord era piuttosto impastata di tollerante bonomia, d'uno humour della miglior fattura, quella sorniona. Del pari – quanto alle rispettive inclinazioni intellettuali – alla tendenziale intransigenza selettiva di Diego corrispondeva in Roberto un certo pragmatismo inclusivo; Diego tendeva a procedere per sintesi sottrattive (anche in virtù dell'innata accidia), mentre Roberto – da infaticabile collezionista – per continue, sorprendenti aggiunzioni.

Considerazioni caratteriali (e risvolti ideologici) a parte, converrà riflettere sul fatto che le diverse attitudini dei nostri due padri fondatori derivano dai loro itinerari formativi, ben diversi, pur entro le medesime coordinate culturali. Per rendersene conto, è utile riandare al contesto italico fra i quaranta e i cinquanta di quel lontano Novecento, agli eroici furori di quegli anni e in particolare allo scontro acceso dall'uscita del saggio di De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* [1949]. Per i nostri due è ancora presto per figurare fra i campioni delle opposte fazioni in seno alla sinistra (intesa in senso ampio, dalla sinistra crociana all'ala leninista, passando per gli 'organici' neofiti di un Gramsci in verità ancora poco letto e meno studiato): Diego ha ventisei anni, Roberto ventidue – oggi sarebbero dei postadolescenti –, mentre fa in tempo a schierarsi il ventinovenne Alberto Mario Cirese; ma quel serrato dibattito (che poi ambedue avranno modo di ricordare) è un eloquente indicatore del terreno di coltura degli studi demo-etno-antropologici italiani, quando da noi l'etnomusicologia era di là da venire (a parte Giorgio Nataletti e pochi, dispersi, altri). E dunque, se al giovane Carpitella toccò attraversare per intero l'esteso e accidentato terreno del contendere, per successivi e più o meno decisivi superamenti (dei lasciti romantico-crepuscolari, delle suggestioni evolucionistiche dei positivisti, dello storicismo di stretta osservanza idealistico-borghese ecc.), per porsi infine come punta di lancia del campo progressista e della stessa 'sinistra di classe' – anche grazie ai freschi risultati delle prime ricerche sul campo –, l'auto-iniziazione dell'ancor più giovane Leydi si compie altrove e altrimenti (è un aspetto, questo, delle nostre origini fondative un poco trascurato e invece a mio parere degno di attenzione): la sua propensione illuministico-enciclopedica lo rende ben presto consapevole delle doppie pastoie che impacciavano fin dagli esordi la nuova disciplina.

Mentre infatti, e Leydi lo dirà con chiarezza in un paragrafo del volume *L'altra musica* intitolato *Ci sono molte musiche, ma una sola è la MUSICA* [1991, 92], «la musicologia comparata [...] si condannava a un *destino sistematico contrario alla natura del suo oggetto di ricerca e di studio*» [ivi, 93],² cammin facendo, ed «uscendo dalla tutela della Musikwissenschaft», la disciplina che si chiamerà poi etnomusicologia finirà per istituzionalizzare «la sua separatezza e la separatezza delle musiche *altre* dalla *musica*», quando invece era nata come «esteso movimento di intenzioni, stimoli, propositi e anche interessi non coincidenti». Non potrebbe essere più netta l'esaltazione della «ricchezza di posizioni e di matrici» a fronte della ufficialità accademica che «si preoccupa di normalizzare [...] queste turbanti differenze», pretendendo di «porsi innanzi agli *altri* con mentalità scientifica, per non dover mettere in crisi (come invece ben sentiva Jean-Jacques Rousseau) la coscienza culturale (e gli interessi) delle egemonie occidentali» [ivi, 94].

Una pagina peraltro rivelatrice delle predilezioni originarie dello stesso Leydi, il quale

2. Corsivo mio, come i successivi.

– mentre Carpitella si produceva nell'impegno obbligato di mettere al riparo la neonata disciplina dai lazzi della musicologia 'colta' di osservanza crociana,⁵ contribuendo in qualche modo e suo malgrado a distanziare la ricerca etnomusicologica da quella storico-musicale – rispetto a tali 'quistioni' è più libero di smarcarsi; e lo fa con una qual divertita e divertente disinvoltura, politicamente (ma a volte anche scientificamente) scorretta, pur di non rinunciare al diritto di andare e venire a piacimento dalla cultura 'alta' a quella 'bassa' e viceversa. Ed anche di muoversi fra gli opposti versanti del razionalismo e dell'esecrato (inflexibilmente da Carpitella) irrazionalismo, senza eccessivi scrupoli reverenziali.

Con la pubblicazione – magari un poco pretenziosa, ma senza dubbio tempestiva – del volume *La musica dei primitivi. Manuale di etnologia musicale*, nel 1961,⁴ Roberto Leydi si pone subito in una inedita prospettiva 'plagale' rispetto alle schermaglie ideologiche nazionali, tanto aspre quanto – a volte – asfittiche e provinciali.

Certo, anche Carpitella aveva dichiarato la necessità di liberarsi dalla duplice morsa del naturalismo positivistico e della astrazione tecnicistica, ma pensava a un processo condotto pur sempre entro i binari dialettici di una metodologia storicistica; e senza dare troppo nell'occhio; così come, dopo le trenta pagine della sua *Introduzione agli Scritti* di Bartók [1955], per la famosa 'serie viola', aveva consegnato le sue riflessioni più incisive a una nota di due paginette in corpo minuscolo: precauzione che tuttavia non lo scampò dall'ira dei 'dotti'.

Lessere rimasto ai bordi del campo di battaglia consentirà invece a Roberto, il *freelance*, di ascrivere addirittura a merito dell'esigua etnomusicologia italiana il fatto che essa non sembrasse «trovare (o cercare) un suo riconoscibile riferimento nei moduli categoriali ancor oggi in uso da noi e soprattutto nella partizione formale» [1975, 43] delle discipline accademiche – «moduli categoriali» che più avanti giudica «non soltanto inefficaci sul piano operativo, ma anche *molto pericolosi* a livello ideologico» [ivi, 45]. Pur di porsi senza remore «sul piano dei problemi», non esiterà a ricorrere al «lucido insegnamento» di un grande 'perdente', Carlo Cattaneo, brandito in nome dell'*utilità sociale della scienza* contro la sorda «Italia burocratica e idealistica». E lo farà proprio al convegno fondativo del 1973, tracciando un quadro della nascente disciplina in Italia che è, a guardar bene oggi, un perfetto autoritratto in forma di patente *excusatio non petita*: «mancando di una solida tradizione nazionale [la ricerca etnomusicologica italiana] è costretta a cercare subito i suoi punti di riferimento nelle più avanzate esperienze straniere», appunto traendo i suoi esili quadri «dalla realtà attiva della vita musicale». E aggiunge: «Nessuno, sia chiaro, vuol nascondere i pericoli insiti in questo sostanziale 'autodidattismo' [altrove detto 'vizio d'origine'], ma si può certo convenire che il 'taglio' che gli etnomusicologi italiani hanno dovuto (e, io credo, *voluto*) dare al loro impegno ha contribuito non poco» alla rinnovata attenzione per la stessa ricerca demologica,

5. Mi riferisco in particolare alla polemica di Diego con Massimo Mila [Carpitella e Mila 1956].

4. Il volume di Leydi esce nel novembre 1961; anticiperà di tre mesi la pubblicazione del saggio di Marius Schneider, *La musica primitiva* [1962], che apre il primo volume della 'mitica' Oxford-Feltrinelli. Stralcio dalla terza di copertina della prima edizione del volume di Leydi: «Sulle basi offertegli dalla scuola antropologico-culturale americana [...], [Roberto Leydi] ha cercato di allargarsi la prospettiva con l'apporto delle tradizioni culturali europee. Ha poi innestato, col massimo scrupolo di evitare ogni eclettismo, alcuni schemi derivati dalla filosofia post-esistenzialista e dal materialismo dialettico. [...] Si intende che un simile atteggiamento non è scevro di pericoli». Personalmente (lessi il libro nel 1965, dopo aver letto Schneider e contemporaneamente agli *Scritti* di Bartók, quando ancora non immaginavo di dovermi occupare di ricerca etnomusicologica) rimasi impressionato dalla sterminata discografia in appendice, costituita soprattutto da collezioni antologiche di ogni parte del mondo, che più tardi avrei scoperto far tutte parte del patrimonio personale del giovane autore; era anche il primo libro (almeno per me) che avesse in allegato un disco, sia pure con solo otto esempi musicali, ricavati da incisioni comprese nella collana *The Columbia World Library of Folk and Primitive Music*, curata da Alan Lomax.

altrimenti segnata dallo «scadimento della pratica di studio». Insomma: si faccia largo ai giovani più o meno (etno)musicologi, che – affrancati da dogmatiche sudditanze ideologiche – giungono fra l'altro a provvidenziale salvataggio della sfiorita zitella demologia, «in un contatto non casuale con il fervore della musica contemporanea» [ivi, 44-45]. Nel mentre provvedono alla sùbita 'rottamazione' di quei vecchi arnesi dei compositori *modernisti* della generazione *ante/post-bellum*, a favore dei coetanei (di Roberto e di Diego) – e, *ça va sans dire*, si pensa ai Maderna, Nono, Berio, Donatoni, ma pure ai più radicali fra i compositori romani –, in definitiva: ai fieri alfieri della irruente *neue Musik* nostrana.

Cambiando tono, credo davvero che il comune legame con le cosiddette avanguardie musicali (nonché teatrali, artistiche, letterarie ecc.)⁵ abbia fornito le basi per un autentico 'incontro in avanti' fra Carpitella e Leydi. Così come mi pare di poter vedere che, nel disegno del primo di attacco alla cittadella universitaria, il ruolo del secondo dovesse appunto essere quello di guastatore, capace – muovendo 'da destra' – di coprire spazi sull'estrema sinistra non-comunista,⁶ come colui che, non avendo granché da perdere in credibilità accademica, aveva invece tutto da guadagnare nell'aprire varchi nuovi, in anni di movimento, perché no anche in termini di carriera: aveva trovato infatti proprio in quel periodo accoglienza fra quei brillanti e disincantati eterodossi, quella gloriosa congregazione di gaudenti 'dissonanti'⁷ che è stato il primo DAMS bolognese.

Questo è un po' il punto: due studiosi inquieti, due ingegni di formazione e d'indole piuttosto differente, trovano una forte intesa nella mission di render di pubblico dominio tesori carsici di musica e di poesia ancora vitali, per vari motivi sottostimati se non schifati, e di dare a tale sapere dignità scientifica, come del resto s'era fatto in ogni paese civile. Per farlo devono liberarsi di una massa ormai ingombrante di ipoteche filosofiche, ma con qualche cautela, poiché hanno comunque bisogno di alleati e di notai. Poi, certo, mi viene da pensare che – nonostante l'urgenza (o proprio per suo effetto) e la stessa loro lungimiranza pionieristica – i nostri due non potessero badare più di tanto al dato reale che tutto andava cambiando rapidamente e rovinosamente già nei primi anni settanta. E non dico della naturale e tutto sommato lenta consunzione delle tradizioni orali, contadine-urbane ecc., quanto del fatto che alle epocali contraddizioni strutturali non riuscissero a corrispondere trasformazioni 'sovrastrutturali' all'altezza dello scontro in atto; e che le utopie sessantottine – almeno le spinte non spente sul nascere – venissero sfruttate non già per cambiare alle radici, ad esempio la scuola, l'università e gli studi, ma per disperderne le potenzialità nella proliferazione scriteriata di contenitori fai da te, destinati di lì a poco – come ci è dato constatare – a sempre più spaesati creditori/debitori senza un'idea di futuro che non sia stabilmente precaria. Analogo è lo stato dell'arte: la stessa euforica allusione al «fervore della musica contemporanea», nell'anno di grazia 1973, mi suona oggi quasi beffarda, oltre

5. In particolare, vorrei perlomeno ricordare la collaborazione di Diego Carpitella – con Vittorio Gelmetti, per la sezione *Musica* – con «Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea» edito da Lerici nei primi anni sessanta del secolo scorso, ai tempi del Gruppo 63, per intenderci (oltre all'immancabile Sanguineti, in redazione c'era gente come Eco, Dorflès, Portoghesi, Pandolfi, ecc.). Quanto a Roberto (che non perdeva occasione per avvertirci che la musica di tradizione è musica contemporanea), si dovrà almeno ricordare la sua assiduità con gli ambienti – e non solo artistici e musicali – più all'avanguardia, nella Milano di Paolo Grassi e del Piccolo Teatro; ma anche del futuro Nobel Dario Fo e di Mike Bongiorno (cui Roberto presentò il 'micologo' John Cage).

6. Correva l'anno 1969, quando – nell'introdurre il *Dizionario della musica popolare europea*, curato con Sandra Mantovani per le *Guide culturali* di Bompiani – a Roberto riuscì di citare il Marcuse del *Saggio sulla liberazione*, appena uscito da Einaudi: «gli oppressi rifiutano la Nona Sinfonia e danno all'arte una forma desublimata, sensuale, di spaventevole immediatezza, mobilitando, elettrizzando il corpo, e l'anima in esso materializzata» [Marcuse 1969, 60].

7. Si allude al madrigalista Adriano Banchieri, il monaco fondatore della bolognese Accademia de' Floridi (1615, poi, dal 1623, dei Filomusi), noto anche come Il Dissonante.

che imbarazzarmi non poco. Al convegno – a parte un quarantenne De Simone in maglietta sdrucita, memorabile nella sua lezione ai signori professori accompagnata dal ritmo satiresco della ‘tammorra’ – i più giovani (e senza alcun dubbio ‘esigui’) etnomusicologi-musicisti invitati a parlare delle proprie ricerche erano Pietro Sassu (che aveva 34 anni) e il ventinovenne qui presente, sul quale in particolare – in quanto compositore – si appuntavano le generose speranze prima di Carpitella e poi di Leydi. Ebbene, si consideri che i *Folk Songs* circolavano felicemente per l'etere sulla voce della Cathy già da sette-otto anni (e *Le Marteau sans maître* da quasi venti) per capire che non c'era posto per alcun novello Bartók sulla soglia del postmoderno – tanto meno per l'inadeguatezza di un artigianato assai poco ‘furioso’ come il mio –, quando di contro tutto volgeva a poltiglia ibridata usa e getta e fast food, quando l'ascolto adorniano era ormai roba da diletteggio e la fervorosa stagione della curiosità giovanile, elusa e delusa, veniva sistematicamente punita. Soltanto ora, una quarantina di velocissimi anni dopo, mi sembra di cogliere tutto il significato della presenza silente di Pier Paolo Pasolini in fondo alla sala di quell'affollato convegno romano. Per come la vedo oggi, solo per cinismo potremmo leggere in modo molto diverso la ‘foto ufficiale’ del nostro battezzo. E per i ritardi storici, si sa, non sono previsti risarcimenti. Da tale (o nonostante tale) temperie, neppure una decina d'anni dopo prende forza l'intuizione leydiana delle potenzialità ancora inesprese della liturgia di tradizione orale (più o meno popolare e/o trasversale) e delle opportunità di iniziativa che si offrivano nell'immediato alla ricerca, al confronto, alla pubblicazione. Fu un po' una scoperta, per noi (e comunque un evento abbastanza inatteso, che ci permise di indirizzare il filo dei ragionamenti verso inedite riaperture di senso), di come l'oralità musicale si estenda e ramifichi dal folclorico al tradizionale, di come quindi le comuni modalità di trasmissione ci consentissero non solo di ampliare il campo d'interesse e d'indagine, ma – forse soprattutto – di invadere l'orto storico-musicologico (per incursioni di cui Leydi per primo sommamente si e ci rallegrava), provando a ‘sgomentarlo’ degli sgomenti dell'etnomusicologo.

Va tutto a merito di Roberto – nel nome e nel ricordo di Leo Levi, cui si riconosce una lungimirante visione ‘laicamente ecumenica’, che con ogni evidenza Roberto Leydi sente come propria – l'aver subito iscritto la questione nell'orizzonte sconfinato delle tre grandi religioni abramiche, con le loro fascinose e intricate propaggini: in questo, nell'acutezza spregiudicata del suo sguardo, è più che lecito sospettare anche un certo intento provocatorio nei confronti delle apodittiche certezze – invero alquanto oscure e sorde – che i medievalisti, i gregorianisti ecc. sembravano vantare. L'intesa con Giacomo Bonifacio Baroffio (ma anche con don Carlo Oltolina) si traduceva così in un elegante lancio parabolico, un provvidenziale *assist* al severo quanto eretico (musicalmente, s'intende) studioso benedettino. Sotto le insegne, ancora una volta, di un'invocata concordia interdisciplinare (e interculturale), in realtà Leydi spiazzava questi e quelli, spostandosi – e invitando a seguirlo – per l'inesplorato *mare magnum* della ‘sacra oralità’ (ove le prassi e le esperienze rituali s'intrecciano in una più o meno comune sensibilità), i cui confini tendono naturalmente a coincidere con quelli del *Mare nostrum*: e mi piace riconoscere nell'ampiezza grandangolare del Nostro una manifestazione del nordico ‘demone meridiano’.

Sarà perché io stesso ho avuto l'opportunità di seguire da vicino il paziente lavoro del sartore, dalle imbastiture preliminari (fra Como e Venezia, con una puntata ticinese) alla confezione finale degli atti, che il convegno veneziano del 1985 ora mi appare come un accadimento magico (per di più con lo stigma dell'anno europeo della musica):⁸ comunque

8. Ricordo che non era ancora terminato il convegno quando mi venne la richiesta di curare gli atti veneziani da un ‘duo

una delle punte alte nella lunga e pur variegata attività dello stesso Leydi, proprio perché vi entrarono in gioco tutti i suoi talenti, oltre che trovarvi concretezza la sua spericolata idea di messa in relazione degli opposti e dei contrari, nella quale in fondo risiedeva – con buona pace dell'antropologia – il suo specialissimo relativismo. Il modo di procedere, a spirali coinvolgenti, era la sua migliore qualità intellettuale, vorrei dire la più attuale (trent'anni fa era forse più facile quel che sembra oggi prodigioso, quando ogni voglia di avventura creativa viene sistematicamente marginalizzata o peggio ignorata); la quale poi si rifletteva sulla qualità della sua comunicazione, anche di quella scritta, il cui andamento circolare e rapsodico – se non quando aneddotico – era/è la cifra più autentica, perché dettata dalla capacità di stupirsi e, strada facendo, di stupire. Perciò la sua scrittura trasmette l'idea di un processo, di un percorso in cui il lettore venga preso cortesemente per mano e guidato in avanscoperta; e non per niente, diversi suoi saggi sono 'guide' o figurano in 'collane di guide'.

Digressio comparata: se Diego scriveva come avesse sempre saputo quel che poi si decideva di consegnare alla stampa, con Roberto il lettore aveva/ha sempre la sensazione di andar scoprendo insieme all'autore quanto di più immediato (e di più singolare) valesse la pena di conoscere. È come se, per il loro viaggio 'a divergenze parallele', preoccupandosi Diego di procurare l'indispensabile, a Roberto non rimanesse che divertirsi con l'impensabile.

C'è anche da dire che quel convegno veneziano cadde grosso modo a metà del periodo più impegnato e più fertile di iniziative e di studi della 'nuova etnomusicologia italiana': il decennio dell'ottanta. E sono – guarda caso – anche gli (unici) anni di vita effettiva della Società italiana di etnomusicologia, con i suoi convegni periodici e con i Quaderni della rivista «Culture musicali», nutriti degli esercizi e dei report della prima generazione di rampolli in uscita dai corsi universitari dei professori Carpitella e Leydi: non è senza motivo se di fatto Società e Quaderni, la prima presieduta e gli altri diretti dal primo e in buona parte animati dal secondo, declineranno con la fine della 'strana coppia', per la morte di Diego: nell'anno 1990 un ciclo si è compiuto.

Torniamo dunque a quei giorni. Fanno oggi ventotto anni esatti, stando di nuovo a Venezia, quando le musiche paraliturgiche di tradizione orale, una parte specifica, consistente e in sostanza ancora inedita delle ricerche etnomusicali italiane, possono ben situarsi al centro di un rombo, ai cui angoli si collochino: in alto la storia, e quella delle religioni in subordine; in basso la demologia ecc.; a destra la storia della musica occidentale, e non solo, e a sinistra l'etnomusicologia. Una figura tanto semplice, ma non scontata, quanto capace di rimettere in gioco vecchie classificazioni, all'insegna della quale – in quelle intense giornate fra la sala del convegno alla Fenice e i luoghi dei concerti – Roberto concelebra la festa delle contraddizioni e della fallacia delle idee dominanti, certamente sul folclore musicale, religioso e devozionale, ma non di meno rispetto alle vigenti narrazioni sul canto liturgico cristiano, la 'vera arte' di Pio X e del suo *Motu proprio* del 1903, che i papi postconciliari non cambieranno di una virgola, a parte la concessione ai vescovi di introdurre cautamente nei riti, accanto al latino, l'uso delle lingue nazionali [*Sacrosanctum concilium* 1966]⁹ e quindi, nella sostanza, sulle vicende secolari della sacra liturgia. Riandando, nel volume *L'altra musica*, alla problematica relazione musica colta/musica popolare, ne avrà anche per la stessa etnomusicologia, poiché «i modi con i quali il canto liturgico e paraliturgico

bipartisan', ma assai bene assortito, costituito da Roberto Leydi e da Giovanni Morelli, che in questa occasione, in questa città, mi piace ricordare con grande simpatia e ammirazione.

9. Si vedano in particolare i paragrafi 56 e 112-121.

di tradizione orale in moltissimi casi si presenta» sono tali da mettere in discussione il processo «creazione-trasmissione-modificazione quale movimento interno e proprio della cosiddetta *fascia folklorica*» e da complicare «un paesaggio culturale che si vorrebbe condurre alla semplificazione dei rapporti socio-economici» [Leydi 1991, 180].¹⁰

Insomma, che la 'fascia folklorica' teorizzata da Carpitella gli stesse stretta – a lui che si era principalmente occupato delle espressioni dei ceti urbani-artigiani, dei suoni della 'terra di mezzo' para- o subcolta e dei suoi 'mediatori professionali' – era evidente già dal 1973. Ma ora che non si trattava più di convertire i Mila o i suoi colleghi peggio prevenuti e bacchettoni – ed era lecito acconsentire con Peter Burke che «non v'era nell'Europa moderna una tradizione popolare pura e inalterata, e forse non c'era mai stata» [Burke 1980, 25], ora finalmente il filone liturgico-popolare offriva l'imperdibile occasione di situare al centro dell'interesse le dinamiche reali (in curiosa sintonia con il lontano Fortini del 1950 [Fortini 1977],¹¹ fatte delle tensioni interculturali, dei «rapporti dialettici e anche conflittuali che hanno caratterizzato, in un lungo arco di secoli, l'incontro delle classi popolari, portatrici di una *loro* cultura o, forse meglio, di un *loro modo* di fare cultura» [Leydi 1991, 181], con le classi egemoni e con la Chiesa stessa, nonostante la compressione – sempre reiterata, da parte delle vigili gerarchie territoriali, nel corso dell'interminabile età tridentina – di quegli spazi d'incontro e di scambio che di fatto la pur passiva, ma mai sorda, partecipazione degli illetterati ai riti ufficiali, e alle laterali pratiche devozionali, finiva per alimentare.

Anzi, pur accogliendo le nostre tesi (di Pietro Sassu e mie, di Mauro Balma, di Ignazio Macchiarella e di altri) in ordine alla formazione e alla trasformazione/'ruralizzazione' delle pratiche polivocali ai margini della grande polifonia rinascimentale e barocca, principalmente per effetto di ingiunzioni sinodali ben documentate a partire dal tardo Cinquecento [Arcangeli e Sassu 2001; Arcangeli e Osbat 1993], Leydi arriva a suggerire l'ipotesi che, per uno dei tanti lampanti casi di eterogenesi dei fini che mettiamo in conto all'ironia della Storia, «quel vasto e diffuso repertorio di canti [...] che si presentano ancor oggi su impianti musicali *diversi*» rispetto al contesto folclorico-musicale, siano il «risultato distorto» [1991, 181] dello stesso zelo pastorale e dell'opera propagandistica delle diocesi locali, attraverso le parrocchie e grazie in particolare ad alcuni ordini religiosi.

Se è vero che soltanto riconoscendo il ruolo determinante dei soggetti laico-confraternali si riesce a gettare piena luce sul fenomeno della 'singolare pluralità' e insieme della trasversalità longitudinale – «Italia, quanto sei lunga!», direbbe la nostra Giovanna [Marini 2004] – degli stili esecutivi di questi repertori eccezionali ed eccezionalmente 'resistenti', nel loro complesso Leydi non ha incertezze a interpretarli come «il risultato di una sorta di compromesso fra modi tradizionali e modi acquisiti, fra cultura orale e tradizione scritta, con diversa prevalenza dei due elementi, ma con un esito che li colloca perlomeno *a lato* di quella che convenzionalmente consideriamo musica popolare vera e propria» [Leydi 1991, 182]. Il nodo che qui Leydi ha il merito di individuare – e che ci interroga nella maniera più radicale e intrigante – è quello che si stringe attorno alla parola 'conflittualità'. La quale senza dubbio riguarda tutti gli elementi testuali/contestuali che concorrono a designare il repertorio, e che appunto «operano fra loro in modo sostanzialmente conflittuale»; ma che, per di più, si rivela di forza tale da contraddire «frequentemente i principi stessi della

10. Cfr. a tal proposito tutto il paragrafo intitolato *La musica liturgica popolare ci propone un problema* (pp. 178-184).

11. Oltre quello di Franco Fortini, il volume contiene numerosi contributi, tra gli altri, di Luigi Anderlini, Ranuccio Bianchi-Bandinelli, Franco Catalano, Alberto Mario Cirese, Luciano Della Mea, Ernesto De Martino, Arturo Foresti, Cesare Luporini, Rodolfo Morandi, Cesare Pavese, Giuseppe Petronio.

liturgia ufficiale, rovesciandone il significato» [ivi, 183].

Non si spinge oltre, il Leydi che scrive *L'altra musica*, in un testo retrospettivo, direi, dell'intera gamma dei suoi interessi e della sua produzione, che licenzia con una *Premessa* tutta incentrata, ancora una volta, sul primato ermeneutico dell'osservazione diretta dei fenomeni rispetto a mediazioni che non siano improntate «a un metodo critico di integrazione (perlomeno) delle fonti diverse» e quindi – per quanto ci riguarda – precisamente entro «il contesto delle scienze antropologiche e musicologiche, assumendo, quale punto d'osservazione e quale terreno *ideologico*» [ivi, 9], quelli dell'esperienza e della competenza. Un'ennesima raccomandazione, la cui provocatoria causticità (non esente da testamentaria recriminazione) è rivolta non soltanto ai veri 'altri', ossia ai 'bianchi', «depositari delle scienze [...], in un ribaltamento prospettico» che «presume di proporre stimoli critici e propositi di discussione in un'auspicabile sovrapposizione» [ivi, 10]; «ma anche a *noi* stessi, per rafforzare un impegno critico verso il nostro lavoro», che già allora, all'inizio degli anni novanta, gli appariva «meno vivace che in alcune occasioni del passato, meno disponibile a rimettere in gioco [...] i principi stessi del suo essere e operare» [ivi, 9]. Come invece erano stati capaci di fare – l'aggiunta, ovviamente, è mia – Diego Carpitella e lui stesso in anni lontani e pure nei più recenti.

E non credo di sbagliare troppo nel pensare che Roberto vedesse uno dei momenti in tal senso più vivaci proprio in quelle in/es-cursioni 'liturgiche' di quei nostri incontri del decennio precedente.

In ogni modo, è al testo con cui nel 1987 Leydi accompagna la pubblicazione dei quattro lp del famoso 'cofanetto rosso' che vi invito a tornare [Arcangeli *et al.* 2011],¹² per aiutarmi a stringere il fuoco sui miei compiti odierni; è a quel *booklet* dall'aria dimessa che lui affida le sue riflessioni più 'essoteriche': quelle che, fra l'altro, ci permettono di cogliere appieno il senso delle sue convinzioni laiche, a guardar bene tuttavia molto prossime all'oggetto stesso della critica (quanto potevano esserlo, per capirci – da ben altro versante –, le posizioni di un Gino Stefani). È qui che Roberto si appassiona ad argomenti di squisita natura pastorale, pur di porsi 'dalla parte del torto', pur di esaltare le pratiche dei cantori popolari in funzione della più autentica partecipazione alla preghiera, proprio come è (o dovrebbe essere) «nelle intenzioni della riforma». E spende le proprie competenze per dare ai vari *Miserere*, ai *Magnificat*, agli *Stabat* la valenza di «un'interpretazione *dal basso* della ritualità» e del suo impatto «con la coscienza collettiva [...] nel contesto della cultura popolare». Ma se fino a qui le sue considerazioni si situano ancora sul piano della funzione (antropologica) dei canti, poi la stessa logica stringente dell'argomentazione lo porta a «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*» [Leydi 2011, 33].¹⁵

Da questo punto in poi, quasi dimentica dei limiti del proprio specifico territorio d'indagine, la percezione dell'osservato osservatore diventa altro, invadendo laicamente e senza più ritegno ambiti interdetti ai 'profani': imp(r)udentemente superata ogni distanza

12. Il volume contiene contributi dei curatori Piero G. Arcangeli, Roberto Leydi, Renato Morelli e Pietro Sassu, e di numerosi altri studiosi: Mauro Balma, Bonifacio Baroffio, Pietro Bianchi, Marcello Conati, Giuliana Fugazzotto, Emanuela Lagnier, Ignazio Macchiarella, Edward Neill, Carlo Ottolina, Luciano Osbat, Roberto Stareč (l'edizione originale era in cofanetto con quattro lp e booklet).

15. Tutti i corsivi sono miei.

di sicurezza, non gli resta che entrare nel cuore della contraddizione millenaria parola/musica, ormai con piglio da teologo di frontiera. Dopo aver deprecato la traduzione italiana 'riformata' dei canti – che giudica a volte decisamente infelice, oltre che lontana dalla più profonda intelligenza degli originali –, ricorda che l'assunzione popolare della scrittura liturgica «ha sempre trascorso la comprensione letterale dei testi (molti dei quali, come ogni testo *religioso* o *magico*, carichi di ambiguità e di polivalenza) [...], per ricrearli in nuovi valori significativi per nulla stravolgenti, ma anzi [...] capaci di fortissima carica interpretativa» [ivi, 31-32].

Quel che più conta è infatti (almeno per lui) l'aderenza emotiva ai significati *interni* di testi in gran parte misteriosi, «in una lingua lontana e quindi più sacra [...] base ideale per una realizzazione musicale di profonda intensità»; poiché nella stessa *misteriosità* della parola si esalta «il riconoscimento individuale (e collettivo) nei valori religiosi e soprattutto umani dei testi, nel contesto di eventi rituali fortemente emozionali» [ivi, 32].

Certo, siamo sulla sponda opposta rispetto alla controriformista reazione lefebvriana; nondimeno si tratta di ragionamenti che si presterebbero a una interpretazione per alcuni aspetti conservatrice, se non fossero motivati da tutt'altro spirito e soprattutto non si fondassero su verificabili e coerenti dati di realtà, ovvero su autentiche 'verità' (storiche, religiose) in qualche modo disvelate dalla sapienza delle culture 'subalterne'.

Del resto, non ha dubbi «che i cantori tradizionali sappiano molto bene il significato di ciò che cantano» [Leydi 2011, 34], tanto da aver provveduto per loro conto a trasferire le sacre formule latine (già greche, già ebraiche...) – al fine di assicurarne la comprensione, sebbene per una via diversa e opposta a quella della Chiesa – a un livello di codice più profondo: quello della musica. Ove per musica s'intenda nel nostro caso e innanzi tutto lo stile vocale, le sue dilatazioni verticali e orizzontali, i grumi accordali e gli esasperati melismi che distruggono letteralmente il testo verbale, ridotto a supporto di 'suono'. Taglio qui, ma solo per rimandarvi alla lettura integrale di queste incredibili pagine leydiane, chiedendovi la pazienza di un'ultima digressione, prima della cadenza finale.

La 'vera storia' è che, nell'arco dei secoli, la Chiesa, che poco si è occupata del *Verbum*, ancor meno si è preoccupata della comprensione della parola liturgica; seguitare a ripetere il contrario non solo è banale, ma sarebbe un'offesa anche al semplice buon senso delle gerarchie cattoliche, le quali (magari ipocrite, ma non stupide) non hanno mai ignorato l'ignoranza della *lettera* (e dei suoi valori simbolici e dottrinali) da parte del popolo fedele; e questo a prescindere dalle sospette tessiture mottettistiche, tutte più o meno colpevoli di tradimento a danno degli autorevoli modelli monodici. Basta ripercorrere le vicende storiche del 'canto sacro', per capire che la vera bestia nera per la Chiesa è stata sempre e comunque la musica, con la sua congenita, incontenibile 'lascivia'; tanto che ancora papa Karol J. Wojtyła (Giovanni Paolo II), nel giorno di Santa Cecilia dell'anno 2003, a un secolo dal celebrato *Motu proprio* «*Inter sollicitudines*» di papa Giuseppe M. Sarto (Pio X), pur richiamando, al solito, «la preziosa funzione e la grande importanza della musica e del canto per una partecipazione più attiva e intensa alle celebrazioni liturgiche», non manca di ribadire, la necessità di «purificare il culto da sbavature di stile, da forme trasandate di espressione» ecc., «per assicurare dignità e bontà di forme alla musica liturgica» [Wojtyła 2004, 6].¹⁴ Allora, non si disputi de gustibus,

14. Mi permetto di raccomandare la lettura del breve *Chirografo* in particolare ai laici, quindi a tutti: ne vale la pena.

né di sinodi e concili alle prese con il *diabolus in musica* o di simili supposte beghe di estetica ecclesiastica, comunque tutto men che nuove; piuttosto, sarà ora semplicemente di prender atto di essere di fronte a due opzioni di fondo inconciliabili (pur entrambe interne alla storia della Chiesa romana), una sola delle quali ha vinto, e probabilmente per sempre.

Ora non saprei dire se il nostro amico, magari agnostico ma per niente indifferente, fosse anche un devoto lettore di Agostino – e non dico dell'intellettuale manicheo poi reo confesso o del sofisticato neoplatonico che tenne in gran sospetto la potenza sovvertitrice dell'arte per eccellenza dionisiaca; bensì del vescovo di Ippona, quando gli occorre di spiegare i salmi al suo gregge di 'cafoni extracomunitari'; dovendo commentare in omelia il versetto 3 del Salmo 32, «Cantate a lui un cantico nuovo», il santo dottore non può resistere alla felice flagranza d'una drammatica contraddizione: «Ecco che egli quasi intona per te il canto: non cercare le parole come se tu potessi comporre un canto di cui Dio si compiaccia». Folgorante eco evangelica! «In iubilatione cane», poiché cantare bene a Dio significa comprendere, senza poter spiegare con le parole, quel che si canta col cuore. Difatti, quelli che cantano per la mietitura o per la vendemmia o impiegati in altre opere dapprima trovano piacere nelle parole dei canti, poi sono riempiti di tanta letizia da non poterla più esprimere con le parole fino a dimenticarsi delle sillabe, per lasciarsi andare alla musica (*sonum*) del giubilo significando che il cuore dà vita a ciò che non può dire. «Et quem decet ista iubiliatio, nisi ineffabilem Deum?» Ineffabile è appunto colui che non puoi dire; e se non puoi dirlo, ma non devi tacerlo, che ti resta se non giubilare «ut gaudeat cor sine verbis», finché la smisurata dilatazione del gaudium (*immensa latitudo gaudiorum*) si diffonda oltre i limiti delle sillabe? «*Bene cantate ei in iubilatione*» [Agostino 1865, 283].¹⁵

Dicevo che non so se Roberto Leydi conoscesse questo passo, ma certo non ignorava la portata conflittuale (direi apocalittica: ben al di là di mere controversie d'ordine musicale) della complessa dialettica infra-ecclesiale; entrare nel merito della quale – per sposare le ragioni dei 'perdenti' – riteneva con ogni evidenza suo dovere, personale e inderogabile; oltre che un'imperdibile soddisfazione. E neppure, infine, posso pretendere di aver colto nel vivo la sua percezione del significato della musica, niente meno che nell'esperienza religiosa. Ma so che, cercando un esergo per il primo capitolo del volume *L'altra musica* (quello intitolato *Vecchie e nuove strade dell'etnomusicologia*), non ha trovato di meglio e di più malizioso che convocare il gran mentore dell'Agostino summenzionato, il 'suo' sant'Ambrogio, per fargli dire che non c'è senso meno ingannevole – e più 'garantista' – del senso dell'udito.

15. La citazione è tratta dal *Commento 11, Discorso 1 sul Salmo 32* – tenuto forse nella basilica 'delle Tende', a Ippona, nel 405 (32, II, 8): «Ecce veluti modum cantandi dat tibi: noli quaerere verba, quasi explicare possis unde Deus delectatur [...] In iubilatione cane: hoc est enim bene canere Deo [...] intellegere, verbis explicare non posse quod canitur corde. Etenim illi qui cantant, sive in messe, sive in vinea, sive in aliquo opere ferventi, cum coeperint in verbis canticorum exsultare laetitia, veluti impleti tanta laetitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum iubilationis [...] significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista iubiliatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut iubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum? *Bene cantate ei in iubilatione*».

Testi citati

- AGOSTINO DI IPPONA, 1865, *Enarrationes in psalmos*, in *Opera omnia*, ed. Jacques Paul Migne, Lutetia Parisiorum, Migne, vol. IV (Patrologiae cursus completus. Series latina 36).
- 1986, *Commento ai salmi di lode*, ed. Carlo Borgogno, Milano, Paoline.
- ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. 1987, *Canti liturgici di tradizione orale*, Milano, Albatros (ALB 21).
- ARCANGELI Piero G. - OSBAT Luciano eds., 1993, *Le confraternite in Italia centrale, fra antropologia e storia*, Atti del convegno (Viterbo maggio 1989), Viterbo, Amministrazione Provinciale.
- ARCANGELI Piero G. - SASSU Pietro, 2001, *Musica 'liturgica' di tradizione orale*, in Roberto LEYDI ed., 2001, *Guida alla musica popolare in Italia*, 3 voll., Lucca, LIM, vol. II: *I repertori*, pp. 79-93; ed. or. in Roberto LEYDI ed., 1990, *Canti e musiche popolari*, Milano, Electa, pp. 85-94.
- BARTÓK Béla, 1955, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Boringhieri.
- BURKE Peter, 1980, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori; ed. or. 1978, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, New York University Press.
- CARPITELLA Diego ed., 1975, *Etnomusicologia in Italia. Primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia*, Palermo, Flaccovio.
- CARPITELLA Diego - MILA Massimo, 1956, *Esiste in Italia un fondo di musica popolare indipendente dalla tradizione colta?*, in «Notiziario Einaudi», 5, n. 1/2, pp. 7-10.
- DE MARTINO Ernesto, 1949, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, Firenze, Leonardo.
- FORTINI Franco, 1977, *Contro il mito del 'popolo'*, in Pietro ANGELINI ed., 1977, *Dibattito sulla cultura delle classi subalterne (1949-1950)*, Roma, Savelli, pp. 138-143.
- GIOVANNI PAOLO II, 2004, *Chirografo per il Centenario del Motu proprio «Tra le sollecitudini» sulla musica sacra*, Milano, Paoline.
- LEYDI Roberto, 1961, *La musica dei primitivi*, Milano, Il Saggiatore.
- 1975, *Etnomusicologia fra istituzione e problemi*, in CARPITELLA 1975, pp. 41-49.
- 1988, *Una nuova attenzione per la musica liturgica di tradizione orale*, in Piero G. ARCANGELI ed., 1988, *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del convegno (Venezia 2-5 ottobre 1985), Firenze, Olschki, pp. 19-34 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 20).

- 1991, *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Milano, Ricordi - Firenze, Giunti; nuova ed. riveduta da Febo Guizzi, 2008, Milano, Ricordi - Lucca, LIM.
- 2011², *Le ricerche, gli studi*, in ARCANGELI *et al.*, 2011², pp. 25-41.

LEYDI Roberto - MANTOVANI Sandra, 1970, *Dizionario della musica popolare europea*, Milano, Bompiani.

MARCUSE Herbert, 1969, *Saggio sulla liberazione*, Torino, Einaudi.

MARINI Giovanna, 2004, *Italia quanto sei lunga*, Palermo, L'Epos; ed. or. 1977, Milano, Mazzotta - *ivi*, Istituto Ernesto de Martino.

Sacrosanctum concilium. Costituzione conciliare sulla sacra liturgia, 1966, Roma, Paoline.

SCHNEIDER Marius, 1992, *La musica primitiva*, Milano, Adelphi; ed. or. it. in *Storia della musica*, 10 voll., 1962-1991, Milano, Feltrinelli, vol. I: WELLESZ Egon ed., 1962, *Musica antica e orientale*, pp. 3-86.

Studi di storia sociale e ricerche di interesse musicale: la percezione di Roberto Leydi

Il mio unico contatto con i canti liturgici di tradizione orale è dovuto a Roberto Leydi, che nella primavera del 1973 incaricò Italo Sordi e me di svolgere una rilevazione sul canto patriarchino in Istria. Incarico temerario, perché né io né Sordi sappiamo di musica, tanto meno di canto liturgico, e men che meno di patriarchino. Leydi si è fidato delle nostre capacità etnografiche e in qualche modo abbiamo svolto il compito, trovando il patriarchino non tanto in Istria, quanto tra le montagne bresciane, a Turano in Valvestino, dove era stato esiliato monsignor Giuricin. In Istria, oltre al patriarchino, abbiamo documentato racconti in istrioto e canti *a la longa* a Gallesano [Sanga 1979, 50], ma soprattutto abbiamo avuto quelle notizie delle colonie italiane in Bosnia, che ci hanno condotto fino alla scoperta di Štivor e della più antica versione di *Bandiera rossa* [ivi, 92].

Roberto Leydi, con la sua intelligenza e lo straordinario intuito, è stato capace di individuare nodi culturali cruciali: penso al canto sociale, al folk revival, alla cultura della piazza, e anche al canto liturgico di tradizione orale.

Roberto Leydi riconosce a Leo Levi il merito di aver individuato questo campo di studi, «territorio di confine tra discipline diverse [...] musicologiche, paleografiche, etnomusicologiche, storiche, liturgiche» e spazio elettivo del «gioco complesso» [Leydi 2011, 26]. Leo Levi, partito dalla documentazione della tradizione ebraica, si rese ben presto conto che «la questione della musica liturgica delle tre religioni monoteistiche [...] non è affrontabile se non in termini di studio globale e unitario» [ivi, 25].

Io ho sempre pensato che Roberto Leydi, oltre e più che etnomusicologo, fosse uno storico, e che il suo campo di studio fosse la storia sociale della musica e del canto popolare. Sono studi di storia sociale le sue ricerche sul canto sociale [1963], sui canti di lavoro, come il mirabile *Il gelso e la vanga* [1978], su *Bella ciao*, in particolare, *La possibile storia di una canzone*, con la collaborazione di Bruno Pianta [Leydi 1973, 1183-1197], sul folk revival [1972], dove sempre la musica appare sullo sfondo rispetto all'attenzione filologica al testo verbale. In questo il suo profilo culturale si avvicina di più a quello di storici come Gianni Bosio e Cesare Bermani o, se vogliamo, come l'Eric Hobsbawm della *Storia sociale del jazz* [1982].

Anche nel campo del canto religioso di tradizione orale vediamo che il lavoro di Roberto Leydi – al di là della fondamentale opera di organizzazione degli studi e delle ricerche – si dispone secondo le sue consuete linee di ricerca; da un lato si pone l'analisi filologica dei testi verbali: si vedano le *Osservazioni sui canti religiosi non liturgici*, scritte con Annabella Rossi [Leydi e Rossi 1965]; dall'altro, la prospettiva della storia sociale, particolarmente evidente nell'importante saggio *Le ricerche, gli studi*, [Leydi 2011] premesso al disco-libro *Canti liturgici di tradizione orale*, a cura di Piero G. Arcangeli, Roberto Leydi, Renato Morelli e Pietro Sassu, edito nel 1987 e dedicato alla memoria di Leo Levi. Questo saggio pone i nodi

storiografici essenziali dello studio antropologico dei canti liturgici di tradizione orale, che sono quelli del rapporto tra chiesa ufficiale e cattolicesimo popolare, e della «circularità» – per usare l'espressione di Carlo Ginzburg [1976] nell'introduzione al suo *Il formaggio e i vermi* – o circolazione tra i differenti livelli di cultura, temi che hanno impegnato Antonio Gramsci, Ernesto De Martino, Vittorio Lanternari, Carlo Ginzburg.

Leydi coglie «una profonda linea 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', e cita come esempio l'opposizione, che si è manifestata dopo il concilio di Trento, verso la polifonia liturgica (nella quale la 'parola' ovviamente si smarriva), mentre, argomenta Leydi, «se osserviamo la liturgia 'popolare' ci rendiamo immediatamente conto che gli elementi musicali, direi addirittura 'sonori', hanno decisamente il sopravvento [...] con esiti esattamente contrari a quelli richiesti dalla religione ufficiale» [Leydi 2011, 33], talché il mondo popolare rende intellegibile il testo latino «operando non già la banale traduzione in volgare del testo sacro [...] ma, attraverso il trasferimento ad un livello diverso di codice, quello della musica» [ivi, 34].

Secondo la sua affascinante ipotesi, la cultura popolare fa proprio il canto liturgico operando una traduzione culturale, assimilando un testo alieno mediante lo stile esecutivo – qualcosa di simile, fatte le debite distinzioni, alla costruzione della tradizione musicale zingara attraverso l'assimilazione delle musiche dei *gagé* mediante l'esecuzione in stile *romanès* [Leydi 2004, in particolare 49-55].

Leydi osserva che «il problema di fondo è, dunque, quello dei tempi e dei modi dell'introduzione del repertorio liturgico [...] nei repertori popolari», e si chiede «ad opera di chi?» [Leydi 2011, 36]. Naturalmente imputa quest'opera di acculturazione a forze 'esterne', e ricorda l'azione della Chiesa al tempo della Controriforma con la rievangelizzazione dell'Italia («le Indie di quaggiù»), che si è esplicata attraverso forme di spettacolarizzazione barocca della liturgia e con la creazione delle confraternite religiose laiche [Leydi 2011, 39]. Ma, con grande acutezza, ci invita a considerare anche il ruolo di «altre forze, persino 'interne' alla comunità», ci invita a considerare «tutta la vicenda 'storica' della comunità, anche oltre i limitati orizzonti delle inchieste 'demologiche'», ci invita a essere «consapevoli che la storia è stata interamente vissuta dal cosiddetto 'mondo popolare'. Attraverso i secoli, le classi popolari si sono 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» [ivi].

Di un qualche interesse è l'esplicita polemica con la riforma liturgica del concilio Vaticano II che, restituendo l'intellegibilità della 'parola' volgare, ha messo in crisi la liturgia popolare basata sui testi latini. La Chiesa, in questo modo, si riappropria di una pratica liturgica che le era sfuggita localmente, eliminando alla radice la possibilità stessa di sincretismi con la cultura popolare tradizionale, e però prestandosi a nuovi sincretismi con la cultura di massa.

La sensibilità estetica di Leydi si ribella a questa deriva, ed egli aderisce all'appello degli intellettuali a difesa della messa latina; ma come dar torto – dal suo punto di vista – alla risposta di monsignor Enrico Cattaneo quando scrive che «è davvero triste vedere il centro del culto cattolico, qual è l'eucarestia, ridotto a un'opera d'arte, contemplata esteticamente».

Commenta Leydi: «due posizioni, evidentemente, antitetiche che rispondono a due ‘funzionalità’ inconciliabili» [ivi, 31]. Il canto liturgico di tradizione orale con la riforma del concilio Vaticano II è diventato un relitto, uno dei tanti relitti di cui è intessuta la cultura popolare o, per meglio dire, è diventato un documento storico, attraverso il quale possiamo ricostruire le dinamiche culturali del tormentato rapporto tra la Chiesa e la cultura popolare.

Testi citati

ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. 1987, *Canti liturgici di tradizione orale*, Milano, Albatros (ALB 21).

GINZBURG Carlo, 1976, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi.

HOBSBAWM Eric, 1982, *Storia sociale del jazz*, Roma, Editori Riuniti; ed. or. con lo pseudonimo di Francis NEWTON, 1959, *The jazz scene*, London, MacGibbon & Kee.

LEYDI Roberto, 1963, *Canti sociali italiani*, Milano, Avanti!.

- 1972, *Il folk music revival*, Palermo, Flaccovio.
- 1973, *La canzone popolare*, in Ruggiero ROMANO - Corrado VIVANTI eds., 1973, *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, vol. V/2: *I documenti*, pp. 1181-1249; nuova ed. 2005, *Storia d'Italia*, Milano, Il Sole 24 ore - Torino, Einaudi, vol. XVII: *I documenti. Il mondo dei dotti e le tradizioni popolari*, pp. 1181-1249.
- 1978, *Il gelso e la vanga*, in LEYDI e SANGA, 1978, pp. 25-176.
- 2004, *L'influenza turco-ottomana e zingara nella musica dei Balcani*, eds. Nico Staiti e Nicola Scaldaferrì, Udine, Nota (Geos cd book 526).
- 2011², *Le ricerche, gli studi*, in ARCANGELI *et al.*, 2011², pp. 25-40.

LEYDI Roberto - ROSSI Annabella eds., 1965, *Osservazioni sui canti d'argomento religioso non liturgici con esempi di raccolta in alcune località della Valle Padana*, Milano, Edizioni del Gallo, pp. 23-54 (Strumenti di lavoro. Archivi del mondo popolare 1); nuova edizione riveduta e corretta: *Canti religiosi non liturgici raccolti in Brianza*, in LEYDI e SANGA, 1978, pp. 531-579.

LEYDI Roberto - SANGA Glauco eds., 1978, *Como e il suo territorio*, Milano, Silvana (Mondo popolare in Lombardia 4).

SANGA Glauco ed., 1979, *Il linguaggio del canto popolare*, Milano, ME-DI Sviluppo - Firenze, Giunti Marzocco.

Fonti d'archivio e fonti etnografiche nello studio delle musiche liturgiche e devozionali: la percezione di Roberto Leydi

Ho conosciuto Roberto agli inizi degli anni ottanta del secolo scorso e subito abbiamo collaborato riuscendo a integrare le rispettive competenze. Sin dai primi incontri a Como (Autunno musicale) e a Venezia (La Fenice), mi hanno colpito alcuni aspetti che, coniugati insieme, hanno reso Roberto un *unicum* nel panorama della musicologia accademica italiana. Una sana curiosità lo spingeva a interessarsi di ambiti talora estranei senza lasciarsi sfuggire particolari anche minimi; la passione esuberante gli ha permesso di perseverare nelle ricerche fra tante difficoltà, come quando per studiare una particolare liturgia bizantina greca ha registrato senza interruzione per tutta una giornata; la feconda sintesi tra impegno e distacco; il rispetto per gli altri e le espressioni diverse dal suo sentire. Il tutto ravvivato da un senso concreto di mordace innocente ironia. Per non parlare della libertà interiore con cui sapeva sdrammatizzare situazioni incancrenite da posizioni dogmatiche ritenute assolute e intangibili a destra come a sinistra, nel mondo laico e nell'universo ecclesiale.

Con Roberto è stato possibile visitare ambiti a me fino allora sconosciuti o noti solo superficialmente: dai canti di lavoro delle mondine nelle risaie novaresi alle melodie della settimana santa di Barcellona Pozzo di Gotto, dalle cantilene popolari del *Miserere* al fenomeno straordinario 'neoebraico' di San Nicandro Garganico (Foggia) e al rito del toro a Roccavaldina dove abbiamo trascorso una settimana indimenticabile. Ogni incontro con Roberto riservava quasi sempre una sorpresa sotto il segno della novità: presentava realtà nuove oppure leggeva con occhi nuovi realtà già note sotto altre prospettive.

È sufficiente la sola raccolta delle molteplici redazioni orali polivocali e polifoniche del *Miserere* per comprendere quanto sia stata feconda la ricerca interdisciplinare, voluta fortemente da Roberto, che ha portato a integrare i dati raccolti dalle fonti d'archivio ed etnografiche. Grazie anche allo studio del materiale racimolato con pazienza da Pietro Sassu (Sardegna) e da Pietro Bianchi (Ticino), con Roberto abbiamo esplorato nuovi approcci all'universo liturgico e devozionale.¹ Un solo esempio: l'impronta lasciata dal canto liturgico di tradizione ambrosiana sui canti devozionali in Ticino. Impronta indelebile tracciata dall'intervallo discendente di quarta (Milano) al posto della terza o della quinta proprie del canto di tradizione romano/gregoriana.

Alcune domande poste a Roberto non hanno ricevuto risposta perché allora non si conoscevano paralleli; altre domande non sono riuscito a formularle in modo compiuto. Penso che oggi il dialogo, interrotto con la sua morte, possa essere ripreso con i suoi discepoli, amici, colleghi. Nella memoria del maestro che abbiamo apprezzato e amato. Va ripresa e concretizzata la percezione di Roberto Leydi che vedeva nel dialogo un'opportunità sia per la ricerca gregoriana sia per l'etnomusicologia.

1. Dalla frequentazione con Roberto è nata la proposta di un'indagine sulla presenza liturgica del *Miserere* integrale o di alcuni versi del salmo [Antonelli 1986].

Una prima e fondamentale osservazione condivisa con Roberto è che occorre puntualizzare meglio la portata della scrittura riferita al canto liturgico medievale, quello che chiamiamo canto gregoriano. Lo stesso vale anche, naturalmente, per il canto ambrosiano e altri repertori.

Non è pertinente contrapporre quello che la musicologia è abituata a indicare come repertorio scritto distinguendolo in modo netto dalle tradizioni orali. Non lasciamoci ingannare dalle apparenze. È vero che le melodie liturgiche del passato sono giunte a noi attraverso la trasmissione scritta testimoniata da decine di migliaia di codici e frammenti. Ma spesso si dimentica un fatto centrale in questo scenario: le fonti scritte hanno avuto una funzione molto marginale nella trasmissione del repertorio liturgico. Esso è stato tramandato in forza della tradizione orale da maestro a discepolo cantore impegnato in un tirocinio che durava anni.

Non si conosce ancora il motivo reale per cui a un certo momento, forse verso l'anno 800 [Levy 1987], si è iniziato a redigere libri con musica. Musica fissata con segni molto particolari (i neumi), ma anche molto vaghi, che non permettono di individuare i suoni rappresentati. In poche parole: le melodie trasmesse con i neumi non possono essere lette, sono comprese soltanto da chi già conosce a memoria i singoli pezzi. Ma se conosco a memoria i canti, è in gran parte superfluo scriverli. Alla fissazione grafica delle melodie – non è un'esigenza pratica dei cantori! – contribuiscono probabilmente vari fattori, ad esempio, il desiderio di rendere in qualche modo tangibile la realtà musicale che esiste soltanto nel momento in cui risuona. Quando scompare, lascia traccia nella sola memoria. La rappresentazione grafica del canto non è una concreta realtà sonora, è solo un 'fantasma'. Oggi le fonti scritte sono l'accesso primario, talora unico, al patrimonio musicale liturgico del passato. Le testimonianze devono pertanto essere ricercate e studiate con estrema attenzione e rispetto. Ciò nonostante le stesse fonti sono estremamente precarie e non costituiscono un riferimento assoluto e sicuro. Così almeno risulta dalla storia dei libri liturgici con musica che di fatto non hanno rappresentato il modello cui si conformavano i cantori.² Come già accennato, costoro eseguivano le melodie in forza dell'apprendimento in un contesto attivo di trasmissione orale.

Questa affermazione è facile da confermare con tutta una serie di indizi. Mi limito a segnalare un fenomeno assai frequente che mi ha sempre colpito: la massima parte degli errori nei libri di canto liturgico non è mai stata emendata. Due esempi da codici di area beneventana, riconosciuta eccellente per aver trasmesso le melodie gregoriane con particolare cura e fedeltà, mantenendo tra l'altro il Si quando in quasi tutto il territorio europeo è slittato al Do.

Nel graduale di Benevento, Biblioteca capitolare, ms. 35, dell'undicesimo secolo, al foglio 69r, prima linea dell'introito di Pasqua, il copista del testo ha scritto *suum* invece di *sum* (figura 1, p. 35). Questo errore ha provocato un'altra menda a livello musicale quando sulla seconda sillaba *su-um* è stato inserito il Sol che spetta invece all'*alleluia* successivo.

In un altro graduale della stessa biblioteca (ms. 39, foglio 29v, sempre dell'undicesimo secolo), le note della terza linea avrebbero dovuto essere scritte una terza sotto: le due

2. Curioso è il caso di Comacchio dove i canonici hanno cantato le loro melodie, imparate per tradizione orale, protestando ripetutamente che i libri corali in uso erano pieni di errori, mentre di fatto proponevano la recensione riformata domenicana [Baroffio 2000].



Figura 1.
Graduale, I-BV 35, foglio 69r

Figura 2.
Graduale, I-BV 39, foglio 29v

tristropheae dovevano essere collocate sulla linea del Fa, mentre risultano dei La (figura 2, p. 55). Nessun cantore nei due casi ora ricordati avrebbe cantato la lezione assurda dei codici. Va notato inoltre che anche nessuno è mai intervenuto a emendare i libri.

Chiarita la premessa, è ora di formulare una domanda centrale. Come raccogliere oggi l'eredità di Roberto Leydi? Partiamo dal canto liturgico tradizionale. Tutti ne parlano, ma molti non si rendono conto che il canto gregoriano non esiste più. Nel tempo il repertorio vocale ha subito frequenti modifiche dovute a tre motivi principali:

- un'evoluzione organica propria del repertorio che nel tempo si raffina, smussa le angolosità, evidenzia i caratteri peculiari;
- una contaminazione dovuta all'inevitabile metamorfosi per contatto con altre culture musicali, sia vocali sia strumentali. Ci sfuggono ancora in gran parte i processi di importazione e conseguente modifica delle melodie assorbite in contesti culturali diversi, come nel caso delle relazioni tra Roma e Milano (per esempio in formule di intonazione, cadenze, ecc.);
- un adattamento alle situazioni concrete che emergono dal contesto sociale e culturale. Per analogia si pensi ai vari fenomeni di evoluzione, contaminazione e adattamento in campo alimentare, e alla cucina cinese con il gusto proposto in Cina, in estremo Oriente, in Europa, in Italia.

Quello che oggi eseguiamo e ascoltiamo è una 'caricatura' del canto gregoriano. Quando lo ascoltiamo è come se guardassimo un panorama attraverso una vetrata smerigliata che distorce le immagini. Non abbiamo registrazioni fedeli delle esecuzioni di mille e più anni or sono. Nulla sappiamo sull'emissione vocale, sulla struttura scalare e la presenza (fluida o fissa?) di macro e microintervalli. La pronuncia del latino pone da sola grossi interrogativi sull'esecuzione e sulla percezione delle melodie (si pensi ai fenomeni della liquescenza, della pronuncia come Cesar, Zesar, Kesar).

Grazie alle ricerche dei monaci di Solesmes – in particolare André Mocquereau ed Eugène Cardine – oggi si è aperta una nuova strada nell'esecuzione del canto gregoriano. Il confronto tra i dati semiologici e quanto si ascolta nella liturgia, in concerti e in innumerevoli cd lascia tuttavia assai perplessi. Ci si illude di eseguire correttamente il canto gregoriano solo perché in alcuni, relativamente pochi, casi si sostituisce qualche nota in nome di una autenticità spesso fantasiosa. Nella misura del novantotto per cento le esecuzioni non riflettono il dato delle fonti medievali scritte perché sono condizionate dalla pratica della musica colta occidentale.⁵

Alcuni casi concreti potranno chiarire la situazione.

1. Nel contesto cadenzale acquista particolare importanza la terza superiore rispetto alla tonica o *finalis*. Il fatto è ovvio, ma una distorta grafia fissata nelle edizioni moderne di canto gregoriano ha generato un'interpretazione altrettanto distorta. Nel primo caso la notazione quadrata presenta tre + due note (*torculus + clivis*) con tanto d'episema sulla nota iniziale. La tradizione neumatica propone due + tre note (*pes quassus + pressus maior*) dove la scrittura particolare del *pes* evidenzia la seconda nota che corrisponde alla terza rispetto alla *finalis*.

5. Un tentativo di chiarificazione. Se pronuncio le singole vocali e consonanti b.i.b.l.e sono lontano dal pronunciare una parola inglese («baibel») o francese («bibl»). Cfr. anche i.g.o.t.o / I go to; F.r.a.n.c.e France = «Frans». Così pure il cantare le singole note di una melodia gregoriana non garantisce affatto che si canti il gregoriano.



La prima figura neumatica del secondo esempio è costituita da sei note (*scandicus subbipunctis resupinus*: tre Mi, due Re (tonica), un Fa. Nonostante l'esiguità numerica, è proprio il Fa la nota più importante, come sottolineano sia la grafia di Laon sia quella sangallese con la *virga* episemata.



2. In un neuma breve,⁴ quando è importante la nota iniziale, segue un abbellimento ondulato, oppure, quando un neuma breve è ondulato, è messa in risalto la prima nota. Se ne hanno tre esempi in *Ierusalem surge* (esempio 1) in corrispondenza di *Ierusalem*, *vide, Deo*. A livello interpretativo spesso la nota iniziale è marcata troppo o è troppo lunga, fino a impedire la percezione che si tratti di un unico neuma, perché di fatto si sentono due unità autonome: la prima nota e quelle successive.

CO. II
RBLKS

L 10
E 4

Bar. 5, 5; 4, 36

E- rú- sa- lem * surge, et sta in excélsio :

et vi- de iü- cun- di- tá- tem, quae vé- ni- et ti-

bi a De- o tu- o.

Ps. 147*, 12. 13. 14. 15. 17. 18. 19. 20

Esempio 1. *Graduale triplex, Ierusalem surge*, pp. 20-21

4. Il termine 'neuma' è considerato nel senso tecnico di nota/note che afferiscono a una singola sillaba.

3. In un neuma breve, quando è importante la nota finale, questa è preceduta da una linea discendente, oppure, quando un neuma breve è lineare discendente, è messa in risalto l'ultima nota.

Nei gruppi discendenti di almeno tre note (*climacus*) di norma non si appoggia la prima nota come potrebbe suggerire la prassi 'moderna' condizionata dalle battute e dal tempo forte iniziale cui segue una risonanza articolata nelle note successive. Il canto gregoriano vive in un altro mondo: si crea una tensione che tende alla nota conclusiva del breve disegno melodico nel pieno rispetto delle priorità modali. Basta considerare l'inizio del responsorio graduale *Universi* con i due *climacus* Sol-Fa-Re e Mi-Do-La e sentire la differenza sostanziale quando si canta appoggiando la prima o la terza nota (esempio 2).

Ps. 24, 3. V. 4

L 8
C 25

GR. I
MRB|KS

U - ni - vér - si * qui te exspéctant,
non confundéntur, Dómi - ne. Vi - as
tu - as, Dó - mi - ne,
no - tas fac - mi - hi : et se -
mi - tas tu - as é - do - ce me.

Esempio 2. *Graduale triplex, Universi qui expectant*, p. 16

Attenzione ad apparenti contraddizioni: nel *climacus* che conclude la seguente formula, Re-Do-Si, l'episema sulla *virga* indica che è la prima nota a essere evidenziata. In questo preciso contesto non si tratta di una dimenticanza o di un errore, ma dell'applicazione del principio che in cadenza evidenzia la terza rispetto alla finale, quindi il Re sopra il Si.



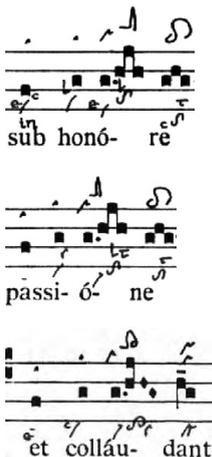
4. In una formula paragonabile a una ‘scala a libro’ con al vertice due note all’unisono, è evidenziata la prima (quella d’arrivo dello *scandicus*), mentre la seconda (quella di partenza del *climacus*) è leggera. Di frequente si sentono solisti e cori che ribattono con forza la seconda nota, ingannati dalla posizione iniziale nella figura del *climacus*.



5. Da evitare è l’inciampo ‘mensuralistico’ nelle scansioni binarie di quattro note ascendenti in cui la terza è la più ‘leggera’. Lo *scandicus* quilismatico Sol-La-Si-Do tende esplicitamente, anche grazie alla presenza del *quilisma*-Si, alla nota finale Do [Albarosa 2014].



6. L’enfasi sulla nota acuta, appoggiata in tante esecuzioni, sembra sconosciuta alla tradizione cantoriale delle fonti medievali. Nell’introito *Gaudeamus omnes*, una splendida composizione di tipo *maqam*, il nucleo centrale che sorregge la struttura delle singole variazioni è il gruppo Sol-La-Do-La. La nota cardine è il Sol iniziale che purtroppo è spesso messo in ombra dal Do acuto. In fonti tardive, dopo il quattordicesimo secolo, si trova anche la lezione ‘degenerata’ Sol-La-Do-Do-La con la reiterazione del suono acuto.



7. Un'unica formula melodica va eseguita secondo le esigenze del contesto in cui è collocata.

L'esempio riguarda la figura di tre note in cui il suono centrale è il più acuto (*torculus*). Occorre calibrare bene la dilatazione dei tre identici *torculus* episemati. Ogni figura si trova alla fine di una precisa articolazione del periodo. L'esecuzione deve facilitare la comprensione dell'enunciato. Ne discende che le tre figure non sono cantate nello stesso modo, ma che la prima volta è meno dilatata della seconda e la terza è quella più allargata in modo da far percepire la conclusione della frase.

A - gnus De - i, * qui tol - lis pec - cá - ta mun - di:
mi - se - ré - re no - bis.

8. La trasmissione scritta delle melodie gregoriane senza l'appoggio di una testimonianza sonora di mille e più anni or sono, lascia ancora vari punti irrisolti. Qualche esempio:

a) la *tristropa*

La figura è rappresentata da tre strofe, suoni leggeri, collocati sul Fa e sul Do. Non è chiara quale successione di suoni si volesse rappresentare graficamente. Il confronto delle fonti gregoriane con quelle di altri repertori paralleli (romano, ambrosiano, beneventano) in cui sono presenti i medesimi casi, pone di fronte a questa situazione: alla *tristropa* gregoriana corrisponde un piccolo gruppo ornamentale, ad esempio Si-Do e vari ampliamenti intorno al Do.

Nell'Italia settentrionale un paio di testimoni rendono la *tristropa* Do-Do-Do dell'introito natalizio con lo *scandicus* Si-Do-Re. Marie-Noël Colette [1992] anni fa ha scritto di due differenti modalità di abbellire il canto liturgico medievale: il gregoriano avrebbe preferito una linea orizzontale (la *tristropa*), altri repertori la linea verticale, come avviene anche nel caso del messale di Azzano (Asti) che qui si produce (figura 3).

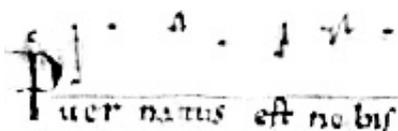


Figura 3. *Puer natus*, messale di Azzano

P
Is. 9, 6; Ps. 97

L 20
E 30

U-ER * na - tus est no - bis, et fi - li - us
 da - tus est no - bis : cu - ius impè - ri - um su - per

Esempio 5. *Puer natus*, in *Graduale triplex*, p. 47

b) la corda di recita

La ripercussione di un suono su una serie di sillabe contigue è un fenomeno assai diffuso. È alla base dell'impianto della cantillazione e della salmodia, ma si trova anche all'interno di altre tipologie. Nell'antica tradizione locale di Benevento, la corda di recita si snoda attraverso una catena di *pes*, ad esempio, Sol-La (figura 4). Traccia di questa prassi si trova eccezionalmente nel tratto gregoriano di secondo modo della prima domenica di quaresima: *Qui habitat [...] et refugium meum Deus meus [...]* (Re-Mi). Nel repertorio romano la recita avviene con i *torculus* Si-Do-La (figura 5). Che cosa significa la serie di due o tre note? Non penso che volessero indicare due o tre suoni eseguiti con la medesima intensità o durata. Probabilmente la nota fondamentale era chiara e predominante; ma le altre? Si voleva indicare un tremolio, un suono slabbrato, un alone sonoro oggi sconosciuto?

A
Angelus domini

Figura 4. I-BV ms. 58, foglio 53r

D
Domine uir tuus salutaris meus cognoui quoniam

Figura 5. CH-CObodmer, ms.74, foglio 73v

Proprio qui si apre un nuovo e importante dialogo con le fonti etnografiche. Dopo aver esaminato alcuni snodi del linguaggio melodico gregoriano, è ora di chiederci se esistono nelle tradizioni orali italiane (e/o mediterranee) fenomeni vocali identici o simili. Ci potrebbero essere suggestioni interpretative che andrebbero segnalate e con cui confrontarsi per recuperare meglio il patrimonio del passato. D'altra parte è anche vero che i cori di tradizione orale, pur lontani dalla scrittura, sono contaminati o rischiano di esserlo a causa della globalizzazione acustica cui è difficile sottrarsi. In altre parole: che cosa può suggerire la tradizione orale al recupero vocale delle tradizioni scritte? E ancora: quali suggestioni della cultura scritta possono aiutare il recupero di quelle orali e la loro purificazione da una dilagante e sfigurante contaminazione?

Qui azzardo una provocazione. Non si potrebbe suggerire a qualche coro di modificare certi stilemi esecutivi – forse banali e ‘moderni’ – secondo la prospettiva del canto gregoriano? Basterebbe concretamente prendere come riferimento gli esempi appena ricordati: l'intervallo di terza in cadenza, l'importanza in certe figurazioni melodiche della nota finale e non di quella iniziale. Roberto, sono sicuro, si sarebbe divertito un mondo.

Testi citati

- ALBAROSA Nino, 2014, *Segni sviluppati e consuetudine esecutiva*, in Robert KLUGSEDER ed., 2014, *Cantare amantis est. Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Karl Praßl*, Purkersdorf, Hollinek, pp. 25-27.
- ANTONELLI Cristiana, 1986, *Il salmo «Miserere» nella tradizione liturgico-musicale della chiesa d'occidente*, tesi di magistero, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra.
- BAROFFIO Giacomo, 2000, *I corali del duomo di Comacchio. Libri liturgici domenicali*, in Nora CLERICI BAGOZZI e Aniello ZAMBONI eds., *I tesori nascosti delle chiese di Comacchio*, Catalogo della mostra (Comacchio, Palazzo Vescovile 10 giugno - 5 novembre 2000), Ferrara, Corbo, pp. 124-128.
- COLETTE Marie-Noël, 1992, *Indications rythmiques dans les neumes et direction mélodique*, in «Revue de musicologie», 78/2, pp. 201-236.
- LEVY Kenneth, 1987, *On the Origin of Neumes*, in «Early Music History», 7, pp. 59-90.

Il canto sacro di tradizione orale nell'area delle Quattro province

Il territorio da tempo conosciuto in campo etnografico con il nome di 'Quattro province' è geograficamente costituito da un'area dell'Appennino nordoccidentale culturalmente omogenea suddivisa fra quattro regioni italiane: Emilia Romagna, Lombardia, Liguria e Piemonte rispettivamente rappresentate dalle province di Piacenza, Pavia, Genova e Alessandria.

Un importante lavoro di ricerca etnomusicologica ha consentito di portare alla luce in quest'area, nel tempo, un vastissimo repertorio di canti, musiche e balli tradizionali, documentati da una folta produzione di scritti di taglio sia scientifico sia divulgativo, che tuttavia non hanno quasi per nulla preso in considerazione il repertorio legato al versante religioso, con una visuale di conseguenza asimmetrica e falsata del loro oggetto.

Tanto per fare un esempio direi clamoroso – visto che il cantore di cui si parla è stato un importante interprete della tradizione del piffero in Lombardia – siamo venuti a sapere che: «Quando c'erano le belle feste, come Pasqua o l'Assunzione o Pentecoste, lui [Giacomo (*Jacmon*) Sala] era sempre a casa, perché era il capo cantore, cantava sempre le lezioni della settimana santa» [Balma *et al.* 2004, 57]. Molto interessante è anche questo episodio riferito da un testimone dell'epoca: «[...] il sacerdote sfidò *Jacmon* a eseguire in chiesa il *Tantum ergo*, per guadagnarsi il diritto di suonare alla festa. *Jacmon*, la cui domestichezza con il canto religioso sarebbe divenuta parte integrante del suo prestigio, vinse la sfida e la festa ebbe luogo» [ivi, 23].

Viene da domandarsi la causa di questa scarsa o nulla attenzione per un repertorio così diffuso e, specie in passato, ampiamente coltivato. Penso che il motivo principale sia stato di carattere ideologico: si tratta, secondo un certo approccio alla disciplina, di musica troppo compromessa con un'istituzione di antica vocazione reazionaria come la Chiesa cattolica, per molti ricercatori del passato detentrici allora, a differenza di oggi, di un potere rigido e determinante nel contesto di una società rurale dipendente in misura notevole dai propositi e dai valori dell'autorità religiosa rappresentata in prima istanza dal parroco. Il motivo era quindi sostanzialmente politico: i contenuti religiosi della cultura tradizionale, pur appartenendo senz'altro alla stessa società contadina depositaria delle consuetudini laiche, erano percepiti come attinenti a un'area cattolica estranea alle problematiche delle culture subalterne.

C'è sicuramente una seconda ragione culturalmente (etnomusicalmente) determinata dalla prassi esecutiva. La musica liturgica e paraliturgica è in gran parte, se non del tutto, cantata su testi scritti, ufficialmente imposti; questi erano spesso tramandati anche oralmente (da cui i grossolani errori, punto di forza della lotta del clero contro il canto tradizionale delle comunità locali), ma all'origine c'era pur sempre un testo scritto che, se latino, corrispondeva a quello che compare nelle pubblicazioni ufficiali della Chiesa, in uso fino al concilio Vaticano II.

Non si possono tuttavia escludere manifestazioni di idiosincrasia: le musiche religiose appenniniche possono risultare poco gradevoli, non suscitare emozione, apparire, al limite, noiose. Certo, i canti non si pongono sempre sullo stesso livello, per cui molto dipende da quello che si ascolta: del resto anche il repertorio profano, da osteria o da ballo che sia, ha esiti di interesse diseguale. Quando però l'orecchio è orientato in una certa direzione, non è facile riuscire a ri-sintonizzarlo.

Per colmare la lacuna, a mio avviso vistosa, ho effettuato tra il 2006 e il 2011 numerose registrazioni, che sono venute via via ad aggiungersi a quelle risalenti a tempi più lontani:¹ si è così evidenziata l'esistenza di un vasto repertorio in parte tuttora vivo, momento integrante della cultura di quel territorio. I risultati della ricerca sono confluiti nel volume *Pange lingua*, realizzato da Paolo Ferrari, per la parte antropologica, e da me per quella musicologica, pubblicato con due cd, nel 2012 dall'Associazione MUSA, nell'ambito del progetto REIL promosso dall'Archivio di etnografia e storia sociale della Regione Lombardia [Balma e Ferrari 2012].

Al tempo di questa ricerca, a prescindere dalle edizioni di soli testi (orazioni popolari e simili), gli unici documenti musicali a me noti erano: due lezioni dell'ufficio dei defunti riprese da Italo Sordi nel 1975 a Fabbrica Curone (Alessandria), uscite originariamente nel cofanetto *Canti liturgici di tradizione orale* recentemente riproposte [Arcangeli *et. al.* 2011, cd 1, 18] e il cd allegato alla monografia *Noi cantiamo con il verso bello. Liturgia rito e tradizioni religiose a Cosola in Val Borbera* dedicata a un'unica località della montagna alessandrina [Balma *et al.* 2008]. Nello stesso periodo, del tutto indipendentemente da noi e senza che ne fossimo a conoscenza, Nicola Iannone [2011] ha pubblicato un cd book con i canti religiosi dell'area del piacentino.

In sede di bilancio, giunti alla conclusione provvisoria di un itinerario attraverso le memorie del sacro, vediamo quali conclusioni si possono trarre, quali considerazioni si possono proporre sul repertorio, sul suo uso, sul suo abbandono, sugli stili di canto in relazione a quanto esisteva ed è stato documentato un tempo, e a quanto c'è ancora.

Il censimento dei generi rilevati impone, con riferimento alla tipologia esecutiva, una prima distinzione fra:

- canto monodico solistico, legato alle lezioni dell'ufficio dei defunti, canto corale monodico (all'unisono, o in ottava nel caso di un coro misto con voci maschili e femminili), comune negli inni e nei canti devozionali; tipicamente sillabico, consente la partecipazione di un'assemblea, spesso di sole donne;

- canto polivocale, di regola a due parti: l'aggregazione dei cantori è di solito preceduta da un'intonazione solistica, alla quale si agganciano gli altri, di solito in ordine sparso; il numero degli esecutori è sempre aperto. L'alternanza uomini/donne si opera di regola sull'unità di strofa o di versetto, iniziando sempre dagli uomini. Un tempo nel coro, dietro l'altare, stavano solo gli uomini, le donne rispondevano 'da sotto'. Rarissimo il caso di esecuzioni a tre parti reali con la presenza di qualche voce che realizza una vera parte di basso.

1. Le mie prime registrazioni nell'area considerata, relative all'ambito della provincia di Genova, risalgono al 1978.

Molto più interessante, a parer mio, è l'inquadratura dei canti sulla base del suono delle voci degli esecutori, specchio di una situazione personale (età, stato di salute, rapporti sociali) o collettiva (società ancora ben organizzata o in disfacimento); possiamo avere diversi colori sonori che ho definito

- a) suono 'striato';
- b) suono 'liscio';
- c) suono 'sbiadito'.

Per suono striato intendo il tipo di suono proprio di voci sgranate, tipiche di cantori uomini non più giovani; le voci dei cantori più giovani sono più compatte e di notevole potenza. In massimo grado nelle voci femminili nel registro acuto si determinano emissioni di gola, spesso sforzate. In tutti i casi c'è una certa tendenza a una ornamentazione non eccessivamente ricca, ma chiaramente avvertibile.

Gli esempi che seguono, essendo pure trascrizioni, richiedono al lettore un po' di immaginazione riguardo ai fattori timbrici che ho cercato di descrivere: per questo genere di repertorio non dovrebbe essere troppo difficile, dal momento che gli stili di canto che si individuano nel più conosciuto repertorio profano si ritrovano poi più o meno uguali in quello sacro [Balma e Ferrari 2012].

Riporto la trascrizione di tre brani, nei quali i cantori utilizzano il suono striato, ancora in vario modo presenti in realtà diverse. I primi due appartengono al repertorio in uso a Cencerate (Pavia). L'offertorio *Domine Jesu Christe* (esempio 1) è stato raccolto durante la funzione (messa dei defunti) alquanto fortunatamente: ci era stato comunicato che, se fosse stato bel tempo, dopo la messa era prevista una breve processione verso il cimitero e sarebbe quindi mancato il tempo di cantare in chiesa l'intera messa secondo la tradizione; in caso di brutto tempo, la funzione si sarebbe invece svolta al chiuso e integralmente. Per mia fortuna è scoppiato un acquazzone e le strade, già di per sé piuttosto in dissesto, si sono trasformate in torrenti, sfavorevoli al traffico ma proficui per gli esiti auspicati da noi ricercatori.

vv. mm.
solo

8

Do - mi-ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae

8

li - be-ra a - ni-mas om-nium fi - de-lium de - func-to - - - rum

8

de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu:

Esempio 1. Offertorio *Domine Jesu Christe*, incipit, Cencerate (Pavia), 1 novembre 2010²

2. Le registrazioni analizzate e le trascrizioni sono mie.

L'Agnus Dei (esempio 2) fa parte invece della messa festiva per il giorno di San Rocco, patrono del paese. Dopo l'intonazione affidata alle voci maschili, l'*Agnus* viene ripreso dalle sole voci femminili con un suono striato al massimo, specie nella parte più acuta; ci sono solo due parti, perché la parte del basso manca.

A Cencerate le voci maschili sono piuttosto importanti: rispetto al 2010, la scomparsa di un basso potente e l'età sempre più avanzata della voce-guida hanno creato problemi. A Cosola (Alessandria) di solito un'unica voce maschile si alterna o si unisce alle voci femminili. La sua presenza è decisiva: è l'uomo che 'prende' i canti, ossia ne propone l'intonazione. Il gruppo delle donne è invece folto e con passione mantiene in vita il repertorio del paese. Testimonia questa forza un'*Ave Maria* (esempio 3, p. 47) molto amata, eseguita dal coro monodico costituito da sette donne e due uomini, con una grande forza e un registro molto ampio: la linea melodica raggiunge una decima minore con un'estensione verso l'acuto inconsueta per questo tipo di voci, che risultano quindi molto tese e alquanto striate.

vv. mm. solo ~ 50 tutti (con 8va)

A - - - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta pec -

ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis

vv. ff. rall. ~ 60

mi - se - re - - - re no - - - bis.

Esempio 2. *Agnus Dei* dalla *Messa «delle feste»*, Cencerate (Pavia), 16 agosto 2010

$\text{♩} = 42$ vv. ff. + 1 v.m. *

San - to San - to San - to il Si-gno - re Di-o del-
 l'u - ni-ver - so. I cie-li e la ter - ra so-no
 pie-ni del-la tu - a glo - ri - a. O - san-na nel-
 l'al - to dei cie - li. Be - ne-det-to co-lui che
 vie - ne nel no - me del Si - gno - re.
 O - san-na nel - l'al - to dei cie - li.

* la parte superiore viene eseguita da una voce sola; la v.m. canta la parte inferiore all'ottava bassa.

Esempio 4. *Santo «da morto»*, San Pietro Casasco (Pavia), 25 giugno 2011

Trascrivo qui la lezione terza dal mattutino dell'ufficio dei defunti, *Manus tuae fecerunt me* (esempio 5, p. 49), nell'esecuzione della citata «bella» voce femminile. È da notare che le lezioni dell'ufficio erano un repertorio solistico di assoluta pertinenza maschile, tramandato spesso di padre in figlio e intonato su melodie molto diverse da luogo a luogo e da persona a persona; sempre comunque indipendenti da quelle del repertorio ecclesiastico ufficiale, cui corrispondono solo nel testo. Si contraddistinguono quasi sempre per un alto grado di originalità. Nel territorio qui considerato sono uscite dall'uso, e sono state quasi solo le donne, che statisticamente vivono più a lungo degli uomini della loro generazione, ad averne conservato la memoria: le avevano apprese frequentando le funzioni e sentendole cantare dai loro congiunti. Si assiste qui a una cambiamento di genere degli interpreti, dovuto a ragioni esterne.

1 v. f.

Ma - nus tu - ae fe - ce - runt me, et pla - sma - ve - runt me
to - tum in cir - cui - tu et sic re - pen - te pre - ci - pi - tas me?

Esempio 5. *Manus tuae*, interprete: Franca Dellagiovanna, San Pietro Casasco (Pavia), 25 giugno 2011

Quando la frequentazione della chiesa raggiunge valori minimi per il ridursi dell'interesse religioso del territorio e il parallelo spopolamento delle aree più disagiate, si approda al suono sbiadito: è andata perduta tutta o parte della forza comunicativa di un tempo, quando, come raccontano i testimoni, la moltitudine e la potenza delle voci provocavano brividi e la sensazione che le pareti della chiesa tremassero. In questa situazione ci si è trovati a Rompeggio, un piccolo paese in provincia di Piacenza. Qui, al momento della registrazione, si sono presentati un uomo e tre donne, delle quali una molto anziana e una purtroppo completamente afona; la terza, che cantava bene, non era del paese. Dominava la voce maschile, pur mantenuta in un tono dimesso, evidente espressione sonora di un mondo di vinti. Scompare qui ogni traccia di polivocalità: quel che resta è la restituzione, talvolta incerta, di una linea melodica esile come il filo di una tela di ragno (esempio 6).

1 v. m., 2 vv. ff. 13"

Mi - se - re - re me - i, De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - diam tu - am.

Esempio 6. *Miserere*, Rompeggio (Piacenza), 27 settembre 2011

Il passo successivo è il silenzio della memoria, quando si sa che c'era qualcosa che nessuno è più in grado di riproporre. Oppure, ed è la situazione più triste, quando un'unica persona ricorda ma non se la sente di cantare da sola, sia perché è certa della presenza indispensabile di più voci, sia perché i ricordi pesano sulla mente e sul cuore rendendo di fatto troppo gravosa, fisicamente insopportabile, l'emissione sonora. Quel che allora resta del canto, tra il documento d'archivio e la tradizione vivente, si può così riassumere:

- documenti sonori d'archivio di repertori usciti dall'uso: lezioni dell'ufficio dei defunti e della settimana santa, vesperi, rogazioni;
- canti sulla via della scomparsa, e solo raramente in funzione: brani della messa su testo latino e inni su testo latino;
- tradizione vivente, ossia repertorio frequentemente in funzione: inni (tradotti in italiano) e canti devozionali.

Considerato lo stato delle cose, ci si pone la domanda: ci dobbiamo rassegnare ad ascoltare parte del repertorio solo sui cd delle pubblicazioni scientifiche? Perché non si può ascoltare ancora dal vivo un brano come il seguente (esempio 7)?

1 v. m.

Par - ce mi - hi Do - - - mi - ne ni - hil e - nim sunt
ni - hil e - nim sunt di - - - es me - - - i.

Esempio 7. *Parce mihi Domine*, interprete: don Luciano Maggiolo, Dova Superiore (Alessandria), 4 dicembre 2010

La realtà insegna che la sensibilizzazione di parti della popolazione e del clero a un uso dei canti tradizionali nel contesto liturgico sul territorio si è rivelata quasi inattuabile, benché il nuovo rito lo permetta. La via dell'organizzazione di situazioni di canto decontestualizzate è risultata percorribile, ma con difficoltà, come è emerso in occasione delle presentazioni del libro *Pange lingua* [Balma e Ferrari 2012]. A Casanova Staffora (Pavia), dei quattro gruppi invitati se ne è riusciti ad ascoltare soltanto tre: Cosola, San Pietro Casasco e Casale Staffora, per la defezione di alcune voci del gruppo di Cencerate, caratterizzato dal segno stilisticamente più forte, e appunto per questo più fragile. Per la seconda presentazione a Santo Stefano d'Aveto non è stato possibile avere i gruppi piemontesi e lombardi: all'ancora folto gruppo di cantori locali si sono aggiunte solo tre delle sei voci femminili registrate a suo tempo nella frazione di Ascona. Alla successiva manifestazione programmata ad Albenga (Savona), si è dovuto rinunciare perché uno solo dei gruppi contattati si era dichiarato disponibile a raggiungere la località ligure in orario serale, da luoghi a una distanza non indifferente. Sarebbe quindi auspicabile la formazione di un gruppo di cantori interessati a questi repertori, in grado di apprenderne gli stili e di riproporne una intelligente ripresa in esecuzioni concertistiche. Si tratta in definitiva di considerarli semplicemente come musica da interpretare come tale, per tenerli in vita, in una visione antropologico-culturale più moderna, che prenda in considerazione, oltre al contesto sociale che li ha prodotti, i mutamenti che vi si sono verificati. Si potrebbero così ascoltare dal vivo repertori di un'area anche abbastanza vasta, con gruppi di cantori che per problemi pratici sarebbe impossibile riunire per un unico evento. Naturalmente, in fase di progettazione, si imporrebbe una scelta mirata del programma intanto per rispondere alle esigenze del concerto,³ e poi per dimostrare le relazioni e le reciproche influenze fra tradizione orale e scritta in canti sorti in stretta vicinanza. Eccone un esempio (figura 1, p. 51).

3. Il repertorio confraternale, scarsamente presente nell'area considerata ma ancora molto ricco nell'area ligure di Ponente e nell'Appennino piemontese, viene così riproposto. Recentemente la Confraternita femminile di Santa Caterina di Imperia Porto Maurizio ha eseguito con successo in un appropriato contesto canti della settimana santa in occasione della mostra dei Cartelami (iconografia sacra di tradizione), allestita nel 2015 al Palazzo Ducale di Genova.

È l'incipit di una messa scritta sorprendentemente utilizzando un'antica grafia di note quadrate e a losanga, che riporta sulla carta gli stilemi del canto d'osteria adattato al testo sacro: lo confermano la ritmica, l'andamento della melodia, la semplice polivocalità per terze. Questa messa composta dal «molto reverendo» don Gravellone («Gravellona» nel manoscritto sopra riprodotto) giaceva nei cassetti di don Mario Varni, parroco di Fabbica Curone (Pavia), dove sarebbe rimasta ancora chissà quanto tempo se non fossimo andati a fargli visita per avere qualche informazione sui canti religiosi locali (non più in uso, come avremmo saputo); era stata ritrovata una cinquantina di anni prima in un paese di cui si era perso il nome. Come ci ha raccontato il parroco, in passato, quando una cantoria faceva ricorso a uno stile non propriamente accademico (cioè alle voci striate), la si accusava di di sembrare «quelli della messa di Gravellona!».⁴

Al polo opposto dell'esecuzione in concerto ci sarebbe la riproposta di musica religiosa ripresa dalla fonte originale, senza contaminazione, né arrangiamento: l'alienazione dal suo proprio contesto potrebbe essere finalizzata a nuove, diverse situazioni legate al teatro, al cinema, a composizioni realizzate secondo i criteri della contemporaneità colta: nei canti dei quali ci stiamo occupando vive una forza evocativa in grado di mantenersi e consolidarsi anche in ambiti socialmente e culturalmente molto lontani. Ne è stata un esempio la realizzazione, nell'ambito del Festival della scienza di Genova del 2012, di *Imaginary Landscape no. 5* (1952) di John Cage, effettuata da Matteo Spanò, studente del Corso di musica elettroacustica del Conservatorio “Niccolò Paganini” di Genova, con quarantadue tracce di canti religiosi tratte dai due cd allegati al volume *Pange lingua* [Balma e Ferrari 2012]. Materiali sonori della stessa provenienza sono stati utilizzati per la colonna sonora di un breve documentario sperimentale girato da Sara Iommi, antropologa dell'immagine, nei campi attorno al Museo Guatelli di Ozzano Taro (Parma), in cui si vedono vecchi attrezzi e macchinari arrugginiti, dal titolo *Litania per il disuso: riflessioni sopra il cimitero degli elefanti presso il Museo Ettore Guatelli* (montaggio audio di Riccardo Gandolfi, 2015).

4. Un'esecuzione del *Kyrie* di questa messa è stata realizzata nel 2004 a Cegni (Pavia) da voci maschili e organo coordinati da Gregorio Zanocco. Non è stato possibile riprendere quell'esperienza in tempi più recenti.

Testi citati

- ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. 1987, *Canti liturgici di tradizione orale*, Milano, Albatros (ALB 21).
- BALMA Mauro, 2011, *The Tradition of Religious Music in the Ligurian Area (Northern Italy). The Sunset of a Culture between a Crisis of Identity and Reassertion of Local Pride*, in *European Voices, 2008-2011*, 2 voll., Wien - Köln - Weimar, Böhlau, vol. II: Ardian AHMEDAJA ed., *Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, Atti del convegno (Vienna 24-26 ottobre 2008), pp. 63-72.
- 2012, «*Stabat mater*» nell'area ligure. Nuove ricerche (1994 - 2009), in «Rivista internazionale di musica sacra», 33, 1/2, pp. 359-400.
- BALMA Mauro - FERRARI Paolo, 2012, *Pange lingua. Il canto sacro di tradizione orale nelle Quattro province*, Recco, Musa (Menüssie de Gea 3).
- BALMA Mauro - FERRARI Paolo - NEGRO Zulema, 2008, *Noi cantiamo con il verso bello. Liturgia rito e tradizioni religiose a Cosola in Val Borbera*, Recco, Musa (Menüssie de Gea 2).
- BALMA Mauro - BONNAFOUS Claude - FERRARI Paolo - MESSORI Luciano - ZANOCCO Agostino, 2004, *Giacomo «Jacmon» Sala. Suoni e voci delle Quattro province (Alessandria, Genova, Pavia, Piacenza)*, Udine, Nota (Geos cd book 519).
- IANNONE Nicola, 2011, *Canti di tradizione religiosa della diocesi di Piacenza e Bobbio*, Piacenza, N. E. Berti.

Il canto liturgico di tradizione orale nella diocesi ambrosiana. Primi risultati di un'indagine in corso

Mentre negli ultimi decenni sono state svolte indagini sul canto liturgico di tradizione orale in diverse aree d'Italia, per i territori di rito ambrosiano il primo sondaggio a spettro ampio coincide con la ricerca qui sintetizzata,¹ all'origine della quale vi è, ancora una volta, la curiosità e l'intuito di Roberto Leydi: l'interrogativo sull'esistenza di un ambrosiano popolare era emerso ripetutamente in conversazioni avvenute alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, ai tempi della rinnovata attenzione al canto patriarchino [Barzan e Vildera 2000]. La ricerca si è svolta in quattro province lombarde (Milano, Monza e Brianza, Lecco, Varese) e in provincia di Verbania.² A livello metodologico, più che registrare canti notevoli dai vari informatori, si è cercato, ove possibile, di ricostruire per intero i riti (per esempio gli interi vesperi della domenica o l'intero ufficio dei defunti), dal canto più complesso fino alla più breve delle risposte. È quasi un'ovvietà ricordare che il canto liturgico non è comprensibile nella sua essenza se non in relazione all'azione liturgica per la quale è stato elaborato;³ perciò, grazie alla collaborazione di vari parroci, sono state riproposte alcune funzioni celebrate con i testi, il cerimoniale, le suppellettili, i paramenti contemplati dal rito tradizionale (cioè quello precedente alla nuova liturgia creata dopo il concilio Vaticano II).⁴ Anche riguardo alla ritualità, in passato gli studi si sono concentrati prevalentemente sulle feste che prevedono canti eccezionali – la settimana santa o il Corpus Domini; qui si è voluto documentare piuttosto il canto liturgico popolare nella sua quotidianità, come si dispiegava normalmente nelle parrocchie ambrosiane.

1. La ricerca, coordinata dallo scrivente, è stata svolta da Res Musica - Centro ricerca e promozione musicale di Lecco grazie a un bando promosso dall'Archivio di etnografia e storia sociale della Regione Lombardia (AESS), cofinanziato dalle Province di Lecco, Monza e Brianza, Varese e finalizzato alla costituzione del REIL (Registro delle Eredità Immateriali della Lombardia). Desidero ringraziare Renata Meazza, direttore dell'AESS, per aver sostenuto il progetto, e Elisa Piria per la preziosa collaborazione. Un cordiale ringraziamento va all'assessorato alla cultura della Provincia di Lecco, capofila del progetto, in particolare a Clotilde Zucchetti e Cristina Casarin. La documentazione raccolta è conservata presso l'AESS e la Provincia di Lecco, oltre che presso Res Musica, che continua a incrementarla. In questo saggio le trascrizioni e le fotografie sono di Angelo Rusconi, salvo ove diversamente indicato. Il lavoro è dedicato alla memoria di Angelo Sala, amico, scrittore e giornalista, che ha condiviso con noi lo spirito e le motivazioni della ricerca, fornendone puntuali resoconti, e a tutti i cantori, sacerdoti e laici, che ci hanno permesso di attingere alla loro esperienza e sapienza.

2. Celebrano attualmente in rito ambrosiano le 1107 parrocchie della diocesi di Milano (con l'eccezione di quarantaquattro che per varie ragioni storiche seguono il rito romano), alle quali si aggiungono circa quattrocento cappellanie e istituti religiosi. Fuori diocesi si contano trenta parrocchie nella diocesi di Bergamo (Vicariati di Calolziocorte-Caprino, Branzi, San Giovanni Bianco-Sottochiesa), due in quella di Lodi, tre a Pavia, tredici a Novara (Pieve di Cannobio), più un quarto delle parrocchie ticinesi, oggi appartenenti alla diocesi di Lugano (Pievi delle Tre Valli, di Capriasca, di Brissago, per un totale di cinquantacinque parrocchie) [Mauri 2009].

3. In primo luogo, le caratteristiche formali e stilistiche di un canto dipendono dalla *ratio* liturgica (se i *Magnificat* sono lunghi e solenni è perché sono associati a un'azione rituale altrettanto lunga e solenne); ma soprattutto va ricordato che il rito, in quanto evento che coinvolge l'intera comunità, ha implicazioni a diversi livelli, che comportano riflessi sulle modalità esecutive e sui meccanismi psicofisici dei cantori.

4. Ciò è stato reso possibile dalla promulgazione da parte di papa Benedetto XVI del *Motu proprio «Summorum Pontificum»* (7 luglio 2007), che ha sancito la legittimità di celebrare la liturgia cattolica nella forma tradizionale, precedente alle riforme degli anni settanta. A Milano, l'arcivescovo all'epoca in carica, nella sua qualità di capo-rito, ritenne di non dover accogliere automaticamente il provvedimento, ma in generale si è verificata una maggior liberalità in materia.

Un altro tema da riconsiderare è l'importanza e il ruolo delle confraternite in rapporto al canto liturgico. Nel territorio ambrosiano le confraternite esistevano, ma il canto era patrimonio dell'intera comunità e si sviluppava in una dinamica giocata fra sacerdote, cantori e popolo. Identica situazione è stata riscontrata da don Carlo Oltolina [1984, 51] nelle Valli Ossolane (Piemonte), tanto per la monodia come per il canto a più voci, a proposito del quale lo studioso specifica: «La pratica esecutiva polivocale non era riservata a un gruppo di persone (*schola* o membri di una confraternita), ma era espressione spontanea di tutta la comunità (dapprima solamente maschile, in seguito mista)».⁵

È vero che il gruppo di cantori che stava in presbiterio per intonare e sostenere il canto era composto da uomini, solitamente confratelli; ma non esercitavano il ministero del cantore in quanto tali.⁶ Particolare attenzione è stata riservata ai vesperi e alla liturgia funebre: i vesperi, che si tenevano ogni domenica, erano la funzione cantata per eccellenza e l'occasione privilegiata per il dispiegarsi del canto comunitario; le funzioni funebri erano l'altra occasione liturgica alla quale la popolazione partecipava con frequenza e in massa.

Le fonti

Quasi tutti i brani qui documentati non erano più in funzione; per cantare nelle riproposizioni liturgiche organizzate nel corso della ricerca, vari cori parrocchiali hanno nuovamente imparato le melodie tradizionali poi riprese in varie occasioni e di fatto rientrate nell'uso.⁷ La documentazione è stata per lo più ricavata da singoli testimoni o piccoli gruppi di persone; di eccezionale importanza va considerato perciò il caso del coro parrocchiale di San Giorgio Martire a Dorio, sul lago di Como, che non ha mai interrotto l'uso di cantare i vesperi della Madonna con le melodie di tradizione orale.⁸ Rispetto ai gruppi che riprendono o reimparano canti da tempo abbandonati, la cantoria di Dorio si distingue per la scorrevole naturalezza della salmodia, la sciolta pronuncia del latino, la scansione lenta e solenne delle melodie, degli inni e dei cantici. Una categoria importante di fonti è costituita da manoscritti, in particolare fascicoli compilati da organisti con la trascrizione delle melodie popolari che dovevano accompagnare. A Introbio (Lecco) Pietro Agostani e Marco Ruffinoni hanno ritrovato nel solaio della parrocchiale un

5. Si vedano più avanti gli approfondimenti sulle modalità di esecuzione e di partecipazione al canto. Quella di Oltolina è a mio avviso la miglior ricerca finora pubblicata sul canto liturgico di tradizione orale nel Nord Italia. Per inciso ci si chiede se, quando la domenica in Sicilia, in Sardegna o in Calabria si celebravano la messa o i vesperi, il canto era affare delle confraternite o coinvolgeva l'assemblea dei fedeli. Per esempio, i numerosi passi dedicati al canto liturgico nel libro *Arabi e beduini d'Italia. Studi pratico-sociologici sul proletariato calabrese* del sacerdote Giuseppe Galasso [1915], che all'inizio del Novecento fu parroco a Compagni, in Calabria, dimostrano che anche nell'Italia meridionale il servizio musicale nelle sacre funzioni era normalmente espletato da cantori (popolari, non identificati come confratelli) con la partecipazione del popolo, incluse le donne. Ho rilevato la conoscenza del libro di don Galasso in Plastino 1995.

6. Una ragione contingente era che fra i confratelli c'erano gli uomini che sapevano leggere meglio e, in generale, più capaci, come mi ha fatto notare Ferruccio Ferrari (n. 1959), uno dei migliori informatori di questa ricerca, cultore della liturgia e del canto ambrosiano, i cui ricordi personali sono straordinariamente preziosi perché riguardano sia la prassi cittadina sia quella rurale. Peraltro nei paesi quasi la totalità della popolazione faceva parte di qualche forma di associazione cattolica.

7. A Cortenova i vesperi della Beata Vergine, ricostruiti grazie a Pietro Ossola, direttore del coro della parrocchiale, sono oggi celebrati in varie occasioni e regolarmente riproposti nella sesta di avvento, che nel rito ambrosiano è dedicata alla Divina Maternità di Maria. A Premana i vesperi sono oggi ripresi almeno una volta all'anno. A Margno alcuni canti 'da morto' sono tornati a risuonare durante i funerali.

8. I vesperi della Beata Vergine si sono conservati grazie a don Dante Bestetti († 2012), parroco di Dorio dal 1960 al 2005, che continuò a celebrarli con la liturgia tradizionale anche dopo la riforma del breviario ambrosiano promulgata negli anni 1983-1984; pur con qualche difficoltà, la comunità è riuscita a mantenerli fino al tempo presente.

volume che meriterebbe uno studio specifico perché rappresenta una vera e propria ‘fotografia’ del canto liturgico com’era qui praticato agli inizi del Novecento. Vanno infine menzionati rari casi di registrazioni d’epoca; significativo un disco inciso nel 1984 a Carugate in Brianza con un’ampia raccolta di brani che ci restituisce il ‘suono’ di una comunità che canta;⁹ alcuni pezzi sono accompagnati dalla banda, a testimonianza di una prassi un tempo assai diffusa.

Il repertorio

Il repertorio liturgico popolare diffuso nella diocesi ambrosiana è composito; le sue parti si possono così riassumere:

- melodie ambrosiane (talora abbreviate e/o rielaborate);¹⁰
- toni per i salmi e i cantici;
- melodie di varie epoche, sostanzialmente riconducibili al genere del *cantus fractus*;
- composizioni d’autore più recenti, soprattutto del periodo ceciliano; ne fanno parte integrante canti in latino e in volgare, per lo più mariani ed eucaristici.

La specificazione ‘di tradizione orale’ si riferisce ai modi di trasmissione e adattamento della musica; la qualifica ‘popolare’ indica sia che si trattava di musica diffusamente praticata, sia che era trasmessa ed eseguita in modo analogo alla musica profana popolare. In nessun caso posso attribuire qualche parte del repertorio ad azioni di creatività spontanea, se non per quel che riguarda la *performance*, inclusa la polivocalità.¹¹ L’attribuzione di etichette richiede prudenza: se parte del repertorio annovera espressioni sonore sicuramente o verosimilmente costituite a partire da materiale esistente in forma scritta (oralità secondaria [Macchiarella 1995, XXVII-XXIX]), come classificare le melodie derivanti dagli antichi repertori liturgici (gregoriano e ambrosiano), la cui forma scritta si è a sua volta costituita in rapporto alla dimensione orale e vi è rimasta strettamente legata anche dopo l’introduzione della notazione musicale [Baroffio 1999, 9-12]?¹² Le melodie cantate popolarmente sono mediate dalle redazioni scritte o sono parallele a esse? È una riflessione che non può essere confinata a uno studio analitico-filologico inerente in maniera esclusiva ai meccanismi di trasmissione, ma deve tener conto di fattori diversi: le riforme ecclesiastiche del canto liturgico, la diffusione di determinati sussidi e così via.

Il sistema del canto liturgico

Uno dei principali obiettivi della ricerca era comprendere se nella prassi popolare del canto liturgico si potesse individuare un sistema, verificando l’esistenza di principi organizzativi

9. Il disco è disponibile on line all’indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=TRSD9TA0oZ0> (3/4/2016). Presso privati cittadini si possono talvolta reperire vecchie audiocassette registrate amatorialmente, che sarebbe opportuno cercare di recuperare in modo sistematico.

10. Con questa espressione s’intendono le melodie appartenenti al repertorio liturgico-musicale della Chiesa di Milano, detto ‘ambrosiano’ o più propriamente ‘milanese’, i cui manoscritti più antichi a noi giunti risalgono al secolo dodicesimo.

11. Un caso particolare è rappresentato da un *Sanctus* scritto da un cantore premanese negli anni trenta del secolo scorso in uno stile che richiama pezzi ‘alla pastorale’ in canto fratto ottocentesco; è possibile che nel repertorio registrato si annidi qualche altra opera di dilettanti laici ed ecclesiastici.

12. Si veda anche il saggio di Giacomo Baroffio in questo volume.

che configurassero un *modus operandi* comune. L'esito è stato positivo e oggi siamo in grado di illustrare l'esistenza, fino alla riforma liturgica, di un sistema perfettamente funzionante che si esplicava a più livelli interagenti, così sintetizzabili:

- livello compositivo: precisamente al contrario di quanto avviene nei repertori liturgici 'colti', i canti del proprio (cioè quelli a testo variabile) sono intonati su elementari schemi melodici standard; i brani a testo fisso (e quelli abitualmente ripetuti, come salmi e cantici dei vesperi domenicali) ricevono una veste musicale più elaborata, che non rifugge da ampi melismi; ciò consente di affrontare in modo dignitoso ogni celebrazione preservando i testi propri del giorno; la gradazione dell'elaborazione musicale rispecchia la natura e le esigenze funzionali della corrispondente azione liturgica;
- livello performativo: le melodie, quale che sia la loro origine, vengono assimilate e ripresentate nei modi propri del canto popolare;
- livello organizzativo: nel quadro di una chiara distribuzione di ruoli, le persone che intonavano erano i cantori, collocati di regola in presbiterio, più raramente nell'assemblea; a loro e al sacerdote spettava inoltre l'esecuzione dei canti del proprio sugli schemi melodici cui si è accennato (mentre pezzi speciali come il responsorio *Tenebrae* nell'adorazione della Croce il venerdì santo potevano essere eseguiti interamente dal sacerdote con la melodia milanese); all'interno dell'assemblea (e naturalmente del gruppo dei cantori, se c'era), ciascuno si collocava spontaneamente in distinte fasce vocali per realizzare seconde e anche terze voci in conformità alle tecniche spontanee popolari (come si è accennato, la pratica della polivocalità era aperta all'inserimento di chiunque, fra gli astanti, partecipasse al canto comune).¹⁵ Tenendo in considerazione l'esercizio di vari altri ruoli (chierichetti, confratelli e consorelle, ecc.), si può dire che l'evento liturgico coinvolgesse la comunità intera nei termini di una reale partecipazione attiva fin dagli anni dell'infanzia;
- livello didattico: l'apprendimento avveniva spontaneamente per imitazione (in modi non dissimili da quanto si verificava per il lavoro e gli altri aspetti della vita nell'ambito di comunità fondate sulla trasmissione esperienziale del sapere), frequentando la chiesa e le varie funzioni che punteggiavano l'anno liturgico;¹⁴ nella concezione postconciliare la pratica liturgica si esaurisce quasi interamente con la messa mentre in precedenza assai più ampio era il ventaglio di occasioni rituali che coinvolgevano la popolazione (vespri, compieta, processioni, momenti di preghiera comunitaria come la recita del rosario ecc.).¹⁵

13. Vale perfettamente per l'area ambrosiana quanto scrive Carlo Oltolina della Val d'Ossola: «Ognuno estemporaneamente poteva proporre una seconda voce senza per altro ubbidire a regole precedentemente stabilite. L'unico criterio che istintivamente guidava il cantore nella esecuzione polifonica era la ricerca della consonanza, cioè l'incontro concomitante di più note risultante piacevole all'orecchio» [Oltolina 1984, 51].

14. All'area da noi esplorata è applicabile nuovamente quanto annotato da Carlo Oltolina: «Il metodo di trasmissione è strettamente legato allo scopo che si vuole raggiungere, che è quello di preservare la tradizione il più fedelmente possibile e trasmetterla da una generazione all'altra. Nei paesi delle valli ossolane lo scopo era raggiunto portando i ragazzi e i giovani alle funzioni religiose. [...] Pertanto le tradizioni musicali religiose non sono frutto di una istruzione diretta, ma risultato di un apprendimento indiretto, conseguenza della frequentazione delle funzioni religiose» [Oltolina 1984, 15].

15. Va anche tenuto presente lo stretto legame fra il calendario religioso e il calendario della vita contadina; ad esempio, la festa di San Martino vescovo, inizio dell'anno liturgico milanese, era anche la data di scadenza delle affittanze agrarie (l'avvento ambrosiano, composto da sei domeniche, si computa partendo dalla prima domenica dopo San Martino).

Il fatto che a distanza di decenni si sia riusciti a recuperarli in così gran numero dalla memoria degli anziani testimonia quanto profondamente questi canti fossero radicati nelle persone, e ciò poiché un tempo l'esperienza religiosa permeava e scandiva la vita delle comunità, armonizzandosi con essa. Il canto liturgico non rappresentava un elemento contrapposto, altro, ma riproponeva gli stilemi tipici del canto popolare (vocalità spiegata, polivocalità, portamenti, variabilità melodica), che implicavano un forte coinvolgimento fisico ed emotivo. È vero che, quantomeno dagli ultimi decenni dell'Ottocento, i documenti ecclesiastici raccomandano il repertorio ufficiale; parimenti, siamo consci dell'attacco portato alla cultura tradizionale dal Movimento ceciliano nel nome di un'estetica della musica sacra modellata sul canto gregoriano e la polifonia rinascimentale, autorevolmente sanzionata nel 1903 dal *Motu proprio «Inter sollicitudines»* di papa Pio X anche sulla spinta dell'opera restauratrice di Solesmes. Tuttavia, nella pratica, per secoli la Chiesa ha aperto le porte ai modi del canto popolare e a quell'ibridazione fra colto e popolare, fra oralità e scrittura, che caratterizza parte del repertorio del canto fratto. Ne risulta smentita una certa rappresentazione caricaturale della vita liturgica preconconciliare tuttora assai diffusa, mirante a negare la partecipazione popolare al rito e al canto, che sarebbe conquista esclusiva della pastorale postconciliare, ancorché quest'ultima proprio nel canto si sia dimostrata sostanzialmente fallimentare.

I vespri

I vespri erano la funzione liturgica nella quale la partecipazione comunitaria si dispiegava al massimo grado: qui il canto liturgico popolare trova la sua espressione più compiuta [Rusconi 2014]. Nei centri minori l'esecuzione era solitamente a cappella; l'organo, suonato da musicisti spesso autodidatti, interveniva nelle grandi solennità.¹⁶ I vespri ambrosiani sono una funzione articolata e variabile a seconda delle feste, molto diversa dall'omologa romana. La struttura di base è tripartita: la parte iniziale è costituita da un rito della luce e comprende un particolare responsorio detto lucernario, l'inno e altri canti variabili (*antiphona in choro, responsorium in choro*);¹⁷ la seconda parte consiste della salmodia e del cantico *Magnificat*; la terza parte è di tipo stazionale, con processione al battistero. Fisso è anche il momento conclusivo, con la recita silenziosa del *Pater noster* e varie invocazioni. La salmodia domenicale presenta gli stessi salmi del *cursus* romano (ancorché nella particolare versione latina del Salterio milanese).

Le antifone salmiche

L'enunciazione dell'antifona, prima del salmo, avviene su un modulo breve e 'aperto', dal momento che si cantavano solo le prime parole del testo (antifona tronca). Al termine del salmo, invece, l'antifona era cantata per intero; sono documentate diverse possibili soluzioni.¹⁸ Una consiste nell'adattare al testo lo stesso tono usato per il salmo (esempi 1, p. 60 e 2, p. 61):

16. Questa annotazione riguarda soprattutto i paesi di montagna; in zone come la Brianza la presenza dell'organista era più comune.

17. Questi due canti sono detti *in choro* nei libri ambrosiani perché i cantori si disponevano a corona durante l'esecuzione.

18. L'enunciazione parziale dell'antifona all'inizio del salmo fu abolita nel 1960 dalla Congregazione dei riti, che prescrisse di cantare l'antifona per intero tanto all'inizio come alla fine (decreto 26 luglio 1960, par. 191); ma l'uso si mantenne nella pratica popolare.

Antifona (tronca)

8 A - ve, vir - go Ma - ri - a.

Salmo 114,1

8 Di - le - xi qui - a au - diet Do - mi - num vo - cem o - ra - tio - nis me - ae.

Salmo 114,2

8 Quia inclinavit aurem su - am mi - hi et in diebus meis invo - ca - bo e - um.

Dossologia

8 Gloria Pa - tri et Fi - lio: et Spi - - - ri - tui San - cto.

8 Sicut erat in principio et nunc et sem - per: et in saecula saecu - lo - rum. A - men.

Antifona (completa)

8 Ave, Virgo Maria gra - tia ple - na, Do - mi - nus te - cum.

Esempio 1. Vesperi della Madonna, antifona tronca *Ave virgo Maria*;
salmo 114,1-2; antifona completa
Dorio (Lecco)

Antifona (intonazione)

8 A - ve, vir - go Ma - ri - a.

Salmo 114,1

8 Di - le - xi qui - a au - diet Do - mi - num vo - cem o - ra - tio - nis me - ae.

Antifona (completa)

8 Ave, Virgo Maria gra - tia ple - na, Do - mi - nus te - cum.

Esempio 2. Vesperi della Madonna, antifona tronca *Ave virgo Maria*;
 inizio del salmo 114; antifona completa
 Cortenova (Lecco)

Una seconda soluzione è cantare la ripetizione completa dell'antifona su un modulo diverso (esempio 3).¹⁹

Antifona (intonazione)

8 Di - - - xit Do - mi - nus.

Salmo 114,1

8 Dixit Dominus Do - mi - no me - o: sede a dex - tris me - is.

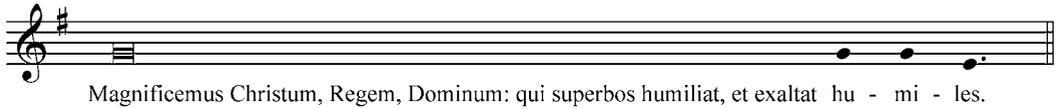
Antifona (completa)

8 Dixit Dominus Domino me - o sede a dex - tris me - is

Esempio 3. Antifona tronca *Dixit Dominus*;
 salmo 109,1; antifona completa
 Premana (Lecco)

19. Si badi che nell'esempio 3 il testo dell'antifona è tratto dal primo versetto del salmo, il che comporterebbe la ripetizione del medesimo testo quando s'inizia il salmo; le rubriche del breviario prescrivevano, in questi casi, di cominciare la salmodia dal secondo versetto. Così il testo completo del primo versetto non si udiva che al momento dell'antifona cantata per intero alla fine. Sul punto, il decreto citato nella nota precedente interveniva a sanare una prassi certamente poco comprensibile.

In qualche luogo, come a Imberido di Oggiono (Lecco), il modulo dell'antifona si usa sia all'inizio sia alla fine (esempio 4).



Esempio 4. Formula per le antifone dei vespri
Imberido di Oggiono (Lecco)
Trascrizione di Mariateresa Muttoni

Formule per altri canti variabili dei vespri (antifona *in choro*, responsorio *in choro*, sallenda)

Per queste tre tipologie di canto si riscontra diffusamente uno dei moduli-base già incontrati sopra, quello con doppio *tenor*; veniva intonato dal sacerdote, eventualmente con risposta di popolo. Quando era utilizzato per la sallenda, essa aveva un proprio *Gloria Patri*.²⁰ Ecco come riportato dal libro corale di Introbio (esempio 5):

Virgo verbum concepit, Virgo per - man - sit, Virgo genuit Regem om - nium re - gum.
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto:
Si - cut e - rat in principio et nunc et sem-per: et in saecula saecu - lo - rum. A - men.

Esempio 5. Sallenda *Virgo verbum*, libro corale, ms., p. 43.
Parrocchia di Sant'Antonio abate, Introbio (Lecco)

Toni dei salmi e dei cantici

Nel trattamento della salmodia, il principio di fondo è l'esatto contrario di quanto avviene nei repertori monodici colti. In questi ultimi, i testi variabili (cioè quelli delle antifone) godono di una certa elaborazione,²¹ mentre i toni salmodici sono costituiti da schemi semplicissimi; nel repertorio popolare prendono maggior rilievo i salmi e soprattutto i cantici, essendo testi sostanzialmente fissi (i salmi domenicali, il *Magnificat* ecc.). I salmi,

20. La *psallenda* o *sallenda* è un'antifona processionale con dossologia *Gloria patri*, perciò la struttura è antifona – dossologia – ripetizione dell'antifona. In alcuni vespri si hanno inoltre i responsori *cum infantibus* e le antifone con un salmo di quattro versetti, che seguono le regole esposte rispettivamente per i pezzi variabili e per la salmodia.

21. Naturalmente il grado di complessità musicale di un'antifona può variare di molto: ci sono brani notevolmente elaborati e altri di estrema essenzialità, poco più che formule.

essendo piuttosto lunghi e non associati ad alcuna azione rituale, si svolgono su moduli abbastanza corsivi, tanto nella struttura musicale quanto nell'esecuzione; il *Magnificat*, accompagnando la cerimonia più articolata e solenne dei vesperi, cioè l'incensazione dell'altare e dei suoi apparati, riceve intonazioni solenni, talora assai ornate, sottolineate da un tempo maestoso e dal massimo grado d'intervento polivocale.

Nei toni di salmi e cantici vi è sempre la cadenza mediana. Originariamente, la salmodia milanese ne era priva, ma, su influenza della prassi romana, almeno dal diciassettesimo secolo i cantori ambrosiani cominciarono a cadenzare a metà versetto;²² l'uso antico fu ripristinato negli anni trenta del Novecento con le edizioni promosse dal cardinale Schuster, che non ebbero naturalmente molta ricezione nei luoghi dove si cantava per tradizione, non solo su questo aspetto.²³ Generalmente i toni salmodici popolari ambrosiani non hanno la formula d'intonazione; se c'è, si fa la reintonazione a ogni versetto.²⁴ È frequente una doppia corda di recita. Le cadenze finali assumono una spiccata tendenza ritmica; quando i versetti sono brevi e la successione degli accenti è piuttosto regolare, l'intero versetto sembra organizzarsi quasi ritmicamente (esempio 6):

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff contains the melody for the first line of the text: "In e - xi - tu I - sra - el de Ae - gy - pto,". The second staff contains the melody for the second line: "do - mus la - cob de po - pu - lo bar - ba - ro." The music consists of eighth and sixteenth notes, with a clear rhythmic pattern that matches the syllables of the text.

Esempio 6. Tono del salmo 115
Sartirana di Merate (Lecco)

A tal proposito va sottolineato con la massima diligenza che le schematiche modalità grafiche con cui sintetizziamo qui i toni salmodici non rispecchiano la notevole varietà ritmica tipica dell'esecuzione dei cantori popolari. In moltissimi casi il ritmo musicale, seguendo quello del testo, presenta accelerazioni e variazioni; regolari successioni di accenti in sezioni di testo si riflettono nella musica in corrispondenti successioni di note lunghe e brevi. Esorbita dai limiti di questo contributo la catalogazione esauriente delle dozzine di toni diffusi nelle parrocchie ambrosiane. Per darne un'idea riportiamo qui di seguito lo schema di due serie usate per i vesperi domenicali rispettivamente a Imberido di Oggiono e a Premana (esempi 7, p. 64 e 8, p. 65):

22. Ebbe canonizzazione teorica nel trattato *La regola del canto fermo ambrosiano* del prete Camillo Perego, pubblicato nel 1622. In realtà l'edizione a stampa è una versione rimaneggiata dell'originale, risalente al 1574, conservato a Milano, Biblioteca del Capitolo Metropolitano (ms. II. F.2.24).

23. Malgrado le raccomandazioni, si continuò prevalentemente a cantare come si sapeva. Non a caso l'illustratore della liturgia ambrosiana Giustino Borgonovo scriveva: «Decoro e pietà suggeriscono di apprendere il canto dei vesperi, anziché a orecchio e per tradizione, dai libri liturgici di canto ambrosiano» [Borgonovo 1937, 355].

24. La questione della reintonazione nella salmodia ambrosiana è controversa. Ernesto T. Moneta Caglio [1985, XI-XII] ha sempre sostenuto che la formula d'intonazione si ripetesse in tutti i versetti anche nei salmi e non solo nei cantici, ma, a dire il vero, con argomenti che non sembrano probanti. Che alcuni cantori, usando toni salmodici popolari aventi la formula d'intonazione, la ripetano a ogni versetto, non fornisce una prova, dato che nulla conosciamo sull'origine di questi pezzi e soprattutto sull'origine di pratiche canore locali. La questione rimane aperta.

Salmo 109



1. Di-xit Dominus Domino me-o: * sede a de-xtris me - is,

Salmo 110

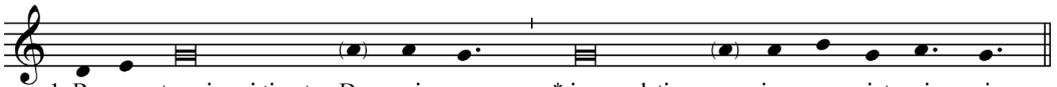


1. Confitebor tibi Domine in toto corde me - o, in consilio iustorum et con-gre - ga - tio - ne;



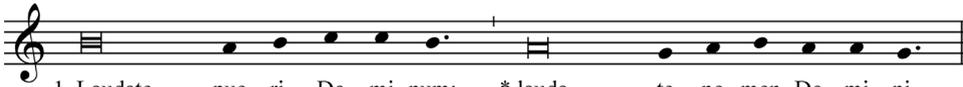
* magna o - pe - ra Do - mi - ni.

Salmo 111



1. Be - a - tus vir qui timet Do - mi - num, * in mandatis e - ius cu - piet ni - mis.

Salmo 112



1. Laudate, pue - ri, Do - mi - num; * lauda - te no - men Do - mi - ni.

Salmo 115



1. In exitu Israel de Ae - gy - pto, * domus Iacob de po - pu - lo bar - ba - ro,

Esempio 7. Serie dei toni salmodici per i vesperi della domenica

Imberido di Oggiono (Lecco)

Trascrizione di Mariateresa Muttoni

Salmo 109



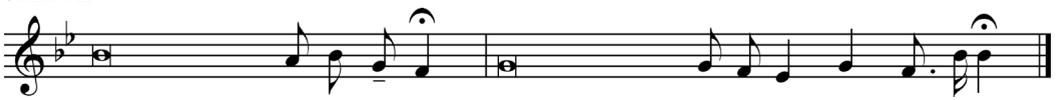
Salmo 110



Salmo 111



Salmo 112



Salmo 113



Esempio 8. Serie dei toni salmodici per i vesperi della domenica
Premana (Lecco)

Toni dei cantici

I toni più elaborati sono quelli che rivestono il *Magnificat*, culmine rituale e canoro dei vesperi.²⁵ Anche le modalità performative si modificano: si fa sensibile l'intervento di seconde e terze voci improvvisate. Il tono più diffuso, che indichiamo come *Magnificat* 1, conosciuto con infinite varianti in quasi tutte le località della diocesi, è proposto in alcune versioni provenienti da aree geografiche diverse: la stessa musica si presenta ovunque con leggere differenze, così da essere percepita come propria dalle singole comunità. È testimoniato anche fuori diocesi, sia in parrocchie limitrofe appartenenti alla diocesi di Como, sia, occasionalmente, anche più lontano come a Bannio in Val d'Ossola (esempio 9):²⁶

25. Mentre nel corso dei precedenti salmi tutti stanno seduti, limitandosi a inchinare il capo al *Gloria Patri* (e il funzionante si toglie la berretta in corrispondenza di alcuni versetti), ora si svolge un'azione complessa, culminante nella grande incensazione dell'altare. Tutto ciò comporta un tempo cospicuo e spiega perché i *Magnificat* siano pezzi molto ampi e spesso ornati. La ritualità del *Magnificat* è efficacemente illustrata in un video ripreso durante una solenne celebrazione dei vesperi con i canti della tradizione orale di Imberido di Oggiono, realizzato e messo on line dall'AESS nell'ambito del progetto ECHI all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=pNCykvdbXB8> (3/4/2016).

26. Le versioni di Merate e Luino derivano da manoscritti della prima metà del Novecento (riprodotti e archiviati presso l'AESS); gli altri da testimonianze orali (egualmente archiviate nella stessa sede). La versione ossolana di Bannio è tratta da Oltolina [1984, XXVIII-XXIX, brano n. 26]; si noti che qui manca la caratteristica discesa di quarta Sol-Re nella formula iniziale, ma questo accade solo nel primo versetto; nei seguenti viene usata come *flexa*.

Merate

Ma - gni - fi - cat a - ni - ame - a Do - mi - num.

Luino

Ma - - gni - fi - cat a - ni - ame - a Do - mi - num.

Cortenova

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ame - a Do - - - - mi - num.

Seregno

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ame - a Do - - - - mi - num.

Sartirana di Merate

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ame - a Do - - - - mi - num.

Carugate

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ame - a Do - - - - mi - num.

Dorio

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ame - a Do - - - - mi - num.

Bannio

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ame - a Do - - - - mi - num.

Esempio 9. *Magnificat* 1.

Versioni di Merate (Lecco), Cortenova (Lecco), Luino (Varese), Seregno (Monza e Brianza), Sartirana di Merate (Lecco), Carugate (Milano), Dorio (Lecco), Bannio (Verbano-Cusio-Ossola)

Quando si trascrivono toni di questo tipo bisognerebbe riportare il cantico intero, o schematizzarli in modo da far comprendere come si applicano al testo completo. Il versetto iniziale, infatti, è costituito da un primo emistichio molto breve, consistente della sola parola *Magnificat*; i versetti successivi, aventi un primo emistichio più lungo, comportano una recitazione, che può essere conclusa da una *flexa*, dopo la quale si prosegue come nel primo versetto. La *flexa* può esserci sempre o limitatamente ad alcuni degli emistichi più lunghi; anche in questo caso non c'è uniformità da luogo a luogo, ancorché si tratti della medesima melodia.²⁷

Una delle melodie più suggestive è quella registrata a Imberido di Oggiono, in Brianza, finora non riscontrata altrove (esempio 10).²⁸

1. Ma - - - - gni-fi-cat * a-ni-ma me-a Do - - - - mi-num.

2. Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus me - - - - - - - - us,

* in De-o sa-lu-ta-ris me - - - - - - - - o.

Esempio 10. *Magnificat 2.*
Imberido di Oggiono (Lecco)
Trascrizione di Mariateresa Muttoni

Di grande solennità sono gli esempi registrati a Premana; il primo corrisponde al *Magnificat 1* (si veda l'esempio 8);²⁹ il secondo è quello preferito e più conosciuto (esempio 11):

$\text{♩} = 75$

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - - mi - num.

Esempio 11. *Magnificat 3.*
Premana (Lecco)

27. Nel *Magnificat 1* si usano almeno due tipi di *flexa*: una semplice discesa al Fa diesis (Sol → Fa diesis) oppure una formula più ornata (Sol → Fa diesis – Mi – Sol – Fa diesis).

28. Il brano si può ascoltare on line nel video citato nella nota precedente, eseguito dalla Corale Santa Cecilia di Imberido; i canti sono stati recuperati grazie a Pasquale Frigerio (n. 1925) direttore storico della compagine, che ringrazio vivamente.

29. Un trascrizione parziale di questo *Magnificat* è stata realizzata da Giorgio Ferrari [Bertolotti *et. al.* 1979, 674]; Macchiarella [1995, 15] la attribuisce a Pietro Sassu.

Una melodia assai diffusa è quella considerata da tutti la più solenne, ma a un certo punto deve essere caduta quasi in disuso, per la sua lunghezza, a dire degli informatori⁵⁰ (esempio 12).

♩ = 45 (3/2 e 2/2)

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - 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.

Quia re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae:

ecce enim ex hoc beatam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - - - - nes.

Esempio 12. Magnificat 4.
Premana (Lecco)

Nella parrocchia di Rancio di Lecco, l'usuale alternanza fra voci maschili e femminili comportava un doppio tono: i versetti dispari (eseguiti dagli uomini) erano intonati su una melodia molto solenne, in canto fratto; i versetti pari (affidati alle donne) risuonavano in ritmo libero sul tono salmodico ambrosiano più comune (esempio 13, p. 69):⁵¹

50. Trascriviamo la linea melodica, a cui nell'esecuzione si aggiunge una linea parallela per terze; le seconde voci entrano dopo la formula d'intonazione, sia nel primo che nei successivi versetti. Con le solite varianti la melodia si trova a Merate (manoscritto del 1951), Osnago, Luino, Premana, Margno e in varie altre località, fra cui Civate, isola di rito romano in terra ambrosiana.

51. Registrazione effettuata da Marcello Rosa e Angelo Rusconi il 7 novembre 2012 presso la Casa del Clero, Villa Aldè a Lecco (rione San Giovanni); informatore don Carlo Turrini.

Uomini

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ma me - - - a

Donne

Do - - - - - mi - num.

Uomini

Quia re - spe - xit humilitatem an - cil - lae su - ae: ecce enim ex hoc beatam me di - cent

Esempio 15. Magnificat 5.
Rancio di Lecco (Lecco)

Questo tono era usato specificamente per i vesperi dei defunti a Margno (esempio 14):³²

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Esempio 14. Magnificat 12, tono per i vesperi dei defunti.
Margno (Lecco)

Per dare idea della quantità di toni diffusi mediamente nelle parrocchie e utilizzati nelle diverse occasioni, ecco la serie usata a Seregno (esempio 15, p. 70), tratta da un foglio volante conservato nella sagrestia della basilica di San Giuseppe (si noti l'affinità fra il tono del Magnificat 6 e il tono salmodico riportato nell'esempio 6):

32. Registrazione effettuata il 16 aprile 2012.

Magnificat 6

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Magnificat 1

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - - mi - num.

Magnificat 7

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

Magnificat 8

Ma - - - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Magnificat 4.

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

Esempio 15. *Magnificat* 6, 1, 7, 8 e 4

Seregno (Monza e Brianza), sacrestia della basilica di San Giuseppe, foglio volante manoscritto

Nella biblioteca della stessa basilica, i codici ottocenteschi riportano, scritti con la notazione del canto fratto, altre lunghe serie di *Magnificat*, talora muniti di seconda voce, molto simili a quelli oggi documentabili nell'uso popolare (esempio 16). Importante per la prassi dell'accompagnamento organistico è il libretto dell'organista della prepositurale di Luino, che ha annotato i toni popolari con i relativi schemi di armonizzazione per le varie cadenze, oltre a versioni in falso-bordone.³⁵

Ma - - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - - - mi - num.

Esempio 16. Tono per il *Magnificat* in canto fratto

Seregno (Monza e Brianza), Biblioteca della basilica di San Giuseppe, *Repertorium*, ms., melodia 8.

35. Le fotografie del fascicolo sono depositate a Milano presso l'AESS.

Inni

Sono cantati prevalentemente con melodie ambrosiane mensuralizzate o con nuove melodie mensurali. Il tono popolare *passepertout* era forse associato originariamente all'inno di compieta, essendo spesso identificato con riferimento alla strofa *Maria, mater gratiae*. La trascrizione di alcune strofe mostra chiaramente due processi concomitanti: l'adattamento della melodia al testo sia in relazione al metro (in caso di ipermetrie) sia agli accenti verbali (esempio 17):

Strofa 1

8 My - ste - ri - um Ec - cle - si - æ, hym - num Chri - sto re - fe - ri - mus,
8 quem ge - nu - it pu - er - pe - ra, Ver - bum Pa - tris in Fi - li - o.

Strofa 5

8 Ve - re gra - tia ple - na es, et glo - ri - o - sa per - ma - nes,
8 quia per te na - tus est Chri - stus, per quem fa - cta sunt om - ni - a.

Esempio 17. *Mysterium Ecclesiae*, strofe 1 e 5, inno Dorio (Lecco)

È del tutto sconosciuto il sistema invalso nelle edizioni moderne di canto gregoriano e ambrosiano (stranamente adottato da gruppi musicali di formazione filologica e semiologica), che prevede il taglio di una o più sillabe del testo in caso di ipermetria.⁵⁴ L'inno *Vexilla regis* illustra bene il processo di semplificazione e ritmizzazione della melodia originale romano-ambrosiana, in questo caso un vero e proprio rimodellamento:⁵⁵

54. Sarebbe interessante intraprendere una verifica sistematica dei comportamenti dell'innodia popolare nei testi che presentano forme di irregolarità metrica e compararli con quelli degli scribi medievali, che operano sempre in modo da adattare la melodia al testo. Un primo approccio alle fonti scritte è proposto da Riccardo Zoia [2015, 49-70].

55. Si veda la comparazione con la melodia originale colta in Rusconi [2014, 118]. A Imberido di Oggiono (Lecco) il pezzo è cantato a valori uguali. Oltre a essere universalmente diffuso nella diocesi milanese, questo adattamento si trova documentato in vari luoghi dell'arco alpino, come a Forni Avoltri (Friuli), però a valori uguali [Cargnello 2007, 56]. Altre versioni variamente simili da confrontare si trovano a Zoppè di Cadore nel Veneto [Livan 2000, 128], a Grado [Tomasin 2000, 197], a Lucinasco, in Liguria, nell'Imperiese [Arcangeli *et al.* 2011, 85-88, 144].

8
Ve - xil - la re - gis pro - de-unt, ful - get cru-cis my-ste - ri-um, qua
vi - ta mor-tem per - tu-lit, et mor - te vi - tam red - di - dit.

Esempio 18. *Vexilla regis prodeunt*, inno
Tremenico (Lecco)

Riguardo agli inni eucaristici, per il *Tantum ergo* esistono varie melodie, anche se quella di Haydn si è imposta un po' ovunque; nel repertorio di cantoria vi sono esempi di composizioni ottocentesche a più voci. L'altro inno *O salutaris hostia* è cantato solitamente con melodia propria in canto fratto (esempio 19) o con quella del *Veni, creator* eseguita mensuralmente; qua e là sono attestate altre intonazioni in canto fratto.

8
O sa - lu - ta - ris ho - sti - a, quae cae - li pan - dis o - sti - um,
U - ni tri-no - que Do - mi - no sit sem - pi-ter - na glo - ri - a,
bel - la pre-munt ho - sti - li - a, da ro-bur, fer au - xi - li - um.
qui vi - tam si - ne ter - mi - no no - bis do - net in pa - tri - a. A - men.

Esempio 19. *O salutaris hostia*, inno
Mariano Comense (Como)

Altri canti con melodie ambrosiane

Le melodie del repertorio musicale proprio della Chiesa milanese possono presentare, nelle esecuzioni popolari, varianti meliche, abbreviazioni dei melismi, loro ridistribuzione in rapporto al testo. Il primo fenomeno è il più ovvio e insieme sfuggente: tutti i generi di musica che confluiscono nel repertorio popolare partecipano delle caratteristiche tipiche della trasmissione orale; per di più nel canto ambrosiano e gregoriano un certo grado di variabilità melodica è insito nella stessa tradizione scritta.⁵⁶ Anche dopo la pubblicazione degli antifonari Schuster-Suñol nella stragrande maggioranza delle parrocchie si continuò come prima. Perciò, quando si trova una melodia ambrosiana cantata popolarmente, per la comparazione è opportuno non limitarsi ai libri ufficiali, ma esplorare altre fonti, in primis manoscritti e stampe recenziore.

Nei vesperi, melodie ambrosiane ricorrono solitamente per il canto del lucernario (particolare tipo di responsorio, primo canto dei vesperi) e dei due completori (brevi antifone che si trovano nella parte stazionale della liturgia vespertina). In un recente studio sui vesperi tradizionali di Premana sono stati esaminati in parallelo la melodia originale di un completorio e le versioni trovate a Dorio e a Premana, che si presentano come una vera e propria rielaborazione della melodia, la cui matrice resta comunque riconoscibile, così come quelle dei lucernari [Rusconi 2014, 115-117]. Particolare interesse destano i casi di ridistribuzione dell'ornamentazione: ciò avviene in modo tale che i vocalizzi cadano sulle principali sillabe accentate. Molti manoscritti tardi, a partire almeno dal diciassettesimo secolo, presentano interventi di questo tipo [Rusconi 2009 e 2010], che secondo criteri corrispondenti a quelli della *Editio medicea* [Baroffio 2006], in epoca post-tridentina correggono le melodie originali per il canto gregoriano (benché un'analoga edizione per il canto ambrosiano non sia esistita). Per esempio, rispetto all'edizione Schuster-Suñol, esemplata sui manoscritti antichi, la sallenda *O sacrum convivium* nella versione cantata a Imberido – a parte alcune varianti melodiche – presenta sulle parole *futurae, gloriae, datur* una redistribuzione del materiale melodico tale da collocare i brevi melismi sulla sillaba accentata. Ma la versione popolare è perfettamente identica a quella proposta dal *Nuovo parrocchiano ambrosiano* [1928, 107], un sussidio diffusissimo che a sua volta la riprende dal *Corale ambrosiano* [Valenti 1917, 17], una raccolta pubblicata dal sacerdote Erasmo Valenti per fornire alle cantorie parrocchiali le melodie liturgiche di base in notazione moderna e formato corale. È verosimile che la versione di Imberido risalga a uno di questi libri; però non possiamo sapere se essi abbiano ripreso a loro volta una tradizione manoscritta tardiva contenente *O sacrum convivium* in quella forma (bisognerebbe svolgere una specifica ispezione sulle fonti), oppure se abbiano fissato una versione di tradizione orale, ammesso che, in questo contesto, le due cose siano in opposizione (esempio 20, p. 74):

56. Nel caso di Milano si aggiunga che l'antifonario ambrosiano (cioè il libro che raccoglie i canti per la liturgia) ha avuto una tradizione esclusivamente manoscritta fino alle edizioni promosse dal cardinal Schuster negli anni trenta del Novecento; la pionieristica edizione promossa dai canonici Mambretti e Andreoni nel 1897-1898, che utilizza la notazione ambrosiana, fu influente sulla prassi; solo gli inni e pochi altri canti appaiono dalla fine del Quattrocento nei salterini, nei messali e in altri sussidi.

Vesperale Ambrosianum (1939)

O sa - crum con - vi - vi - um, in quo Chri - stus su - mi - tur,

Corale Ambrosiano (1916)

re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - si - o - nis e - jus,

mens im - ple - tur gra - ti - a, et fu - tu - rae glo - ri - ae

no - bis pi - gnus da - - - tur. Al - le - lu - ia.

no - bis pi - gnus da - - - tur. Al - le - lu - ia.

Esempio 20. Sallenda *O sacrum convivium*Versioni del *Liber vesperalis* (1939) e del *Corale ambrosiano* (1917)Il canto fratto come *trait d'union* tra musica colta e tradizionale

Molti pezzi del repertorio popolare non hanno a che fare con il canto ambrosiano, mentre possono essere classificati nel genere del *cantus fractus*. Solo di recente fatto oggetto di studio sistematico, il canto fratto è un repertorio liturgico scritto in notazione mensurale e stile contemporaneo, di semplice esecuzione, particolarmente adatto alle chiese sprovviste di una cantoria professionale [Gozzi e Luisi 2015; Gozzi 2012]. I pezzi a più voci assumono spesso tratti analoghi alla polivocalità tradizionale: ne risulta una musica ‘povera e per tutti’, immediatamente fruibile. Massicciamente presente in tutta Italia, il canto fratto sembra non aver avuto accoglienza altrettanto entusiastica nella diocesi di Milano (pur nella consapevolezza che molte fonti possono essere ancora sconosciute o andate perse). Era di casa nei conventi francescani, ma nelle chiese secolari se ne trovano tracce più sporadiche, quasi sempre in forme estremamente semplici. I numerosi pezzi dell’ordinario copiati nei codici della basilica di Seregno sono, a quanto pare, più l’eccezione che la regola; anche qui, comunque, ci si muove in un orizzonte musicale castigato, nel quale i valori si

limitano rigorosamente a *brevis* e *semibrevis*, e l'eventuale seconda voce segue la melodia pedissequamente in terza. Lo stesso si dica per le melodie sostitutive delle *ingressae* inserite per alcune delle feste principali in un antifonario ottocentesco della basilica di Agliate;³⁷ la melodia semplice, l'amplificazione polivocale per terze, le indicazioni di portamento, esprimono una sonorità assolutamente prossima a quella del canto tradizionale, tanto più se si eseguono con vocalità spiegata (esempio 21).³⁸

Fa - ctus est re - pen - te de cae - lo so - nus
 tam - quam ad - ve - ni - en - tis spi - ri - tus ve - he - men - - - tis
 u - bi e - rant se - den - tes, hal - le - lu - jah;
 et re - ple - ti sunt om - - - nes spi - ri - tu san - cto,
 lo - quen - tes ma - gna - li - a De - i, ma - gna - li - a De - i.
 Hal - le - - - lu - - - ja, hal - le - - - lu - ja.

Esempio 21. Antifonario ambrosiano

Basilica dei Santi Pietro e Paolo, Agliate (Monza e Brianza), s.e., ca. 1848, pp. 186-187

Per queste caratteristiche, gli esempi ambrosiani di *cantus fractus*, così come molti altri pezzi di questo repertorio, si costituiscono quale vero e proprio *trait d'union* fra canto popolare e musica colta. Questo aspetto trova una forte conferma nei casi fortunati in cui possiamo mettere a confronto una fonte scritta e un'esecuzione popolare registrata, come

37. Si tratta di un manoscritto finora sconosciuto, ritrovato nel 2015 da chi scrive nella sagrestia della basilica e presentato al pubblico il 27 settembre 2014 in un'iniziativa del Festival Voces con il sostegno del Comune di Carate Brianza e della Fondazione comunitaria di Monza e Brianza; il manoscritto è stato fotografato integralmente.

38. La seconda voce è scritta in inchiostro rosso sullo stesso rigo della prima, come avviene di regola in terra ambrosiana e ovunque in Italia nei libri che tramandano canto fratto a due voci. Non è un'eccezione, pertanto, la messa dell'arciprete Gravelone segnalata da Balma e Ferrari [2012, 82 sgg].

l'antifona *Rorate caeli* (novena di Natale), notata in un antifonario ottocentesco di Seregno (figura 1, p. 77) e documentata per tradizione orale a Premana, naturalmente con varianti ritmiche e melodiche. Un'ingressa *Requiem aeternam* su nuova melodia in canto fratto si può ascoltare nel citato disco del 1984 con canti registrati nella parrocchia di Carugate.³⁹

La messa

Conviene ora descrivere come si svolgeva la messa, sempre considerando le differenze che sussistevano secondo le dimensioni della parrocchia e le forze disponibili. Al livello minimo, si cantavano sempre i tre canti dell'ordinario della messa ambrosiana nelle loro melodie classiche: il Gloria ne aveva una sola così come il Credo, mentre il Sanctus due; ma quella forse più diffusa era una terza, che altro non è se non il Sanctus IV gregoriano (figura 2, p. 78).⁴⁰

Non so a che epoca risalga la diffusione capillare della *Missa de angelis*, che, trascritta in notazione moderna, si trova inserita nel già ricordato *Nuovo parrocchiano ambrosiano* [1928], ma è testimoniata in manoscritti ambrosiani fin dal declinante sedicesimo secolo (incluso il Credo III) [ivi, 52-51]. Si deve aggiungere il transitorio *Tè laudamus* (prescritto per la quarta domenica dopo l'Epifania, ma così popolare da essere considerato il canto eucaristico per eccellenza), che era intonato – con la sua autentica melodia ambrosiana – quando la comunione avveniva all'interno della messa.⁴¹ In questa condizione, i canti del proprio, cioè i canti variabili, erano semplicemente letti dal celebrante.

Una forma più avanzata si aveva quando un gruppo di cantori, di solito confratelli in abito, collocati abitualmente nel coro dietro l'altare, intonava i canti del proprio in tono di salmo o su analoghe formule-modello, come quelle che abbiamo già visto per i canti variabili dei vesperi.⁴² Quando vi era chi suonasse, anche questi canti potevano essere accompagnati. In un fascicolo ad uso dell'organista della prepositurale di Luino (Varese) troviamo un esempio di questo sistema applicato alle messe del Corpus Domini e dell'Immacolata (figura 3, p. 78).⁴³

La messa poteva avere inizio in tre modi: con il rito della benedizione dell'acqua e l'aspersione, con l'ingresso solenne, con l'ingresso semplice. L'aspersione – teoricamente obbligatoria quando la messa era cantata (popolarmente detta 'messa grande') – era accompagnata dall'antifona *Asperges* (sostituita nel tempo pasquale dalle due antifone *Vidi aquam* e *Intonuit*) seguita dal *Miserere* [Borgonovo 1917, 345].⁴⁴ L'ingresso solenne, costituito dall'entrata processionale con i dodici Kyrie *In gremio ecclesiae* (al centro della navata) seguiti dalla sallenda, era riservato a Pasqua e a poche altre solennità: festa patronale, compatronale, Candelora (2 febbraio), domenica delle Palme, domenica delle

39. Si veda nota 9.

40. Questo Sanctus, noto anche con la denominazione *De perpetuo numine*, appare dal sedicesimo secolo nei manoscritti ambrosiani [Huglo *et al.* 1979, 109-110]. La versione gregoriana si legge ad esempio in *Graduale triplex* [1979, 727].

41. Era consuetudine diffusa distribuire la comunione *extra missam*, cioè dopo la messa o, meno spesso, prima.

42. Per favorire la prassi, furono poi inseriti nei messalini ambrosiani bilingui, all'epoca diffusissimi, degli asterischi nei punti di cadenza.

43. Nella *Messa dell'Immacolata*, da cui è tratto l'esempio, tutti i canti del proprio sono in forma salmodica, fatta eccezione per il transitorio (canto alla comunione), che conserva la melodia ambrosiana, sempre accompagnata dall'organo.

44. Il rito era obbligatorio nelle collegiate e nelle prepositurali.

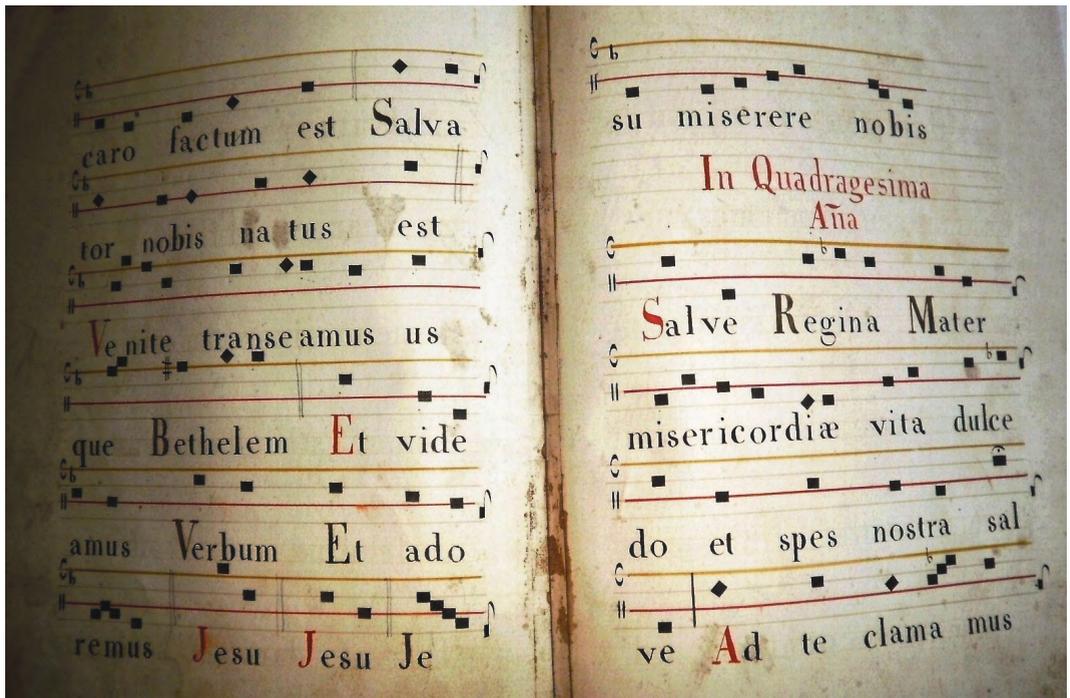
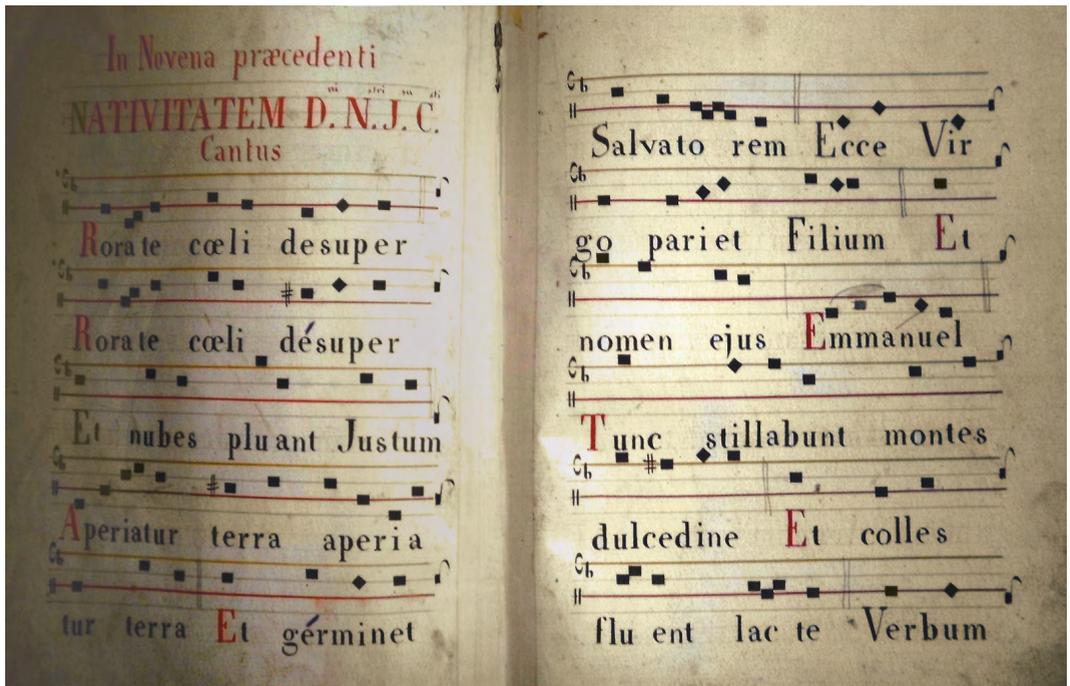


Figura 1.
Antifona *Rorate caeli*
Biblioteca della basilica di San Giuseppe,
Seregno (Monza e Brianza), ms. 2 (secolo XIX)



Figura 2.
 Sanctus, in Erasmo Valenti, *Il Corale ambrosiano in note moderne*,
 Milano, Bertarelli-Monti, 1917, p. 14

Figura 5.
 Confrattorio *Vivit Dominus* dalla messa dell'Immacolata Concezione
 Due Cossani (Varese), Archivio privato Piergiorgio Busnelli,
 fascicolo *Messe Corpus Domini e Immacolata*

quarantore. I canti citati erano intonati sulla melodia milanese; il *Miserere* in un tono popolare. L'ingresso semplice era accompagnato dal solo organo, se c'era chi lo suonasse. In queste occasioni, in particolare nella patronale, compatronale e quarantore, si faceva messa solenne in terzo con parroci di un paese vicino o altri preti; ma il suddiacono spesso era un laico di buoni costumi rivestito con i paramenti previsti. Analogamente, nelle domeniche normali con messa in canto e nelle messe da morto, un laico in cotta cantava l'epistola. Si spiega così l'esistenza di alcune cantilene in dialetto, sorta di rustico *aide-memoire* dal testo curioso, come: *La cavra l'era sul tècc e la mangiava l'erba* (esempio 22) e *Epistola ambrosiana. La surela del cùràa l'è una rüfiànà: la dis – Porti minga i càn in gèsa perché i pìsà süi mùr e i tira giò i pitùr* (esempio 23):⁴⁵



Esempio 22. Cantilena in dialetto sul tono dell'epistola (Varesotto)

Esempio 23. Cantilena in dialetto sul tono dell'epistola (Brianza)

Un'altra, che ricalcava il tono del *Pater noster*, era collegata alla storiella di una perpetua che si affacciava all'altare durante la messa richiamando l'attenzione del prevosto per sapere come andava cucinato il pollo per pranzo (esempio 24):

Esempio 24. Cantilena in italiano sul tono del prefazio

45. La prima cantilena (esempio 22) mi è stata riferita da Ferruccio Ferrari (nato nel 1959), che l'aveva appresa a Clivio, nel Varesotto; le altre due (esempi 23 e 24), sentite a Erba (Como), da Adelio Baggioli (nato nel 1929).

Alcune particolarità erano introdotte nelle cosiddette ‘cadenze mensili’. La prima domenica del mese la messa, dedicata alla Madonna, era seguita da canti mariani (a volte gli inni *Memento salutis auctor* e *Mysterium ecclesiae* su toni popolari); nel pomeriggio, dopo i vesperi, si svolgeva una processione sulla piazza della chiesa con il santo rosario. La terza del mese era consacrata al Santissimo Sacramento; terminata l’aspersione, il celebrante prendeva l’ostensorio e si avviava processionalmente in piazza sotto il baldacchino sostenuto dai confratelli, al canto di inni come *Pange lingua* e *Verbum supernum* o del già citato *Te laudamus*. Al ritorno in chiesa, il Santissimo veniva incensato e collocato sopra il tabernacolo, dietro il triangolo.⁴⁶ Finita la messa e indossata la continenza (velo omerale) sopra la pianeta, il parroco riprendeva l’ostensorio e impartiva la benedizione col Santissimo; si cantava l’inno *O sacrum convivium* e la lauda in italiano *Dio sia benedetto*. L’intero rituale, a partire dalla processione, poteva aver luogo al termine della messa. Alla processione partecipavano le varie associazioni cattoliche e eventualmente la banda.⁴⁷ La quarta domenica del mese era dedicata ai defunti. Ancorché fosse giorno festivo, il celebrante, svestiti i paramenti della messa, indossava il piviale nero per recarsi processionalmente al cimitero cantando le esequie (sallenzio *Usque in vita mea*, salmo *Miserere*, litanie brevi dei santi); d’inverno e in caso di maltempo la funzione si teneva in chiesa.⁴⁸ Nella messa da morto si cantava tutto il proprio sulle autentiche melodie ambrosiane, riprese con fedeltà nella maggior parte dei casi; si riscontrano infatti qualche volta processi di ristrutturazione e di riduzione dei melismi, analogamente a quanto avvenuto in relazione ai vesperi. Ecco come il cantus *Domine, exaudi* della messa da requiem è tramandato a Margno (esempio 25, p. 81).⁴⁹

I canti della messa da requiem, anche i più complessi, erano patrimonio comune, il che si spiega facilmente: in campagna veniva celebrata in canto quasi ogni giorno (fatte salve le feste importanti) su richiesta delle famiglie, dietro corresponsione di un’offerta, in suffragio dei loro defunti; di fatto la messa da morto era l’unica celebrazione eucaristica feriale quotidiana. Si svolgeva molto presto, alle sei o alle sette del mattino, preceduta dalla recita *recto tono* di un notturno del mattutino (lunedì e giovedì si recitava il primo notturno, martedì e venerdì il secondo, mercoledì e sabato il terzo) e delle lodi dell’ufficio dei defunti (il tutto senza canto, tranne il cantico di Zaccaria alla fine delle lodi) e seguita dalle esequie.⁵⁰ Il funerale in se stesso, invece, raramente era integrato dalla messa, troppo costosa per le finanze dei familiari del defunto;⁵¹ nella sua casa il clero recitava orazioni e

46. Il triangolo è una struttura ricoperta di tessuto rosso, decorato con un’ostia raggiante o l’occhio trinitario; oggi è generalmente caduto in disuso dal momento che l’apparato per la benedizione eucaristica viene collocato sulle nuove ‘mense’ costruite per celebrare verso il popolo.

47. Sulla banda nella liturgia, oltre ad alcuni accenni nel volume citato, si veda Carlini [1998]. Sulla complicazione del rapporto fra Ottocento e Novecento cfr. il caso esemplare di Lecco in Rusconi e Sala [2012, 187-198].

48. Anche la settimana era cadenzata: il lunedì era tradizionalmente dedicato alla memoria dei defunti; il martedì agli arcangeli e angeli custodi; mercoledì a san Giuseppe, agli apostoli, agli altri santi; giovedì al Santissimo Sacramento; venerdì alla passione di Cristo e alla Croce: alle 15 si suonavano a morto le campane e in molte parrocchie si faceva la *Via crucis*; infine il sabato era dedicato alla Madonna (informazioni di Ferruccio Ferrari).

49. Nella messa ambrosiana è chiamato *cantus* il brano che viene dopo l’epistola nei periodi e riti in cui non si canta l’alleluia.

50. Con esequie intendiamo il rito specifico del funerale, identico sia che si celebrasse *praesente cadavere* o no. Il celebrante si toglieva la pianeta nera, indossava il piviale sempre nero e si cantavano il sallenzio *Usque in vita mea*, il *Miserere* e le litanie dei santi. Il rito aveva luogo ai piedi dell’altare o in un altare laterale, preferibilmente dedicato al Crocefisso. Nel giorno dei morti e quando si celebrava l’ufficio generale si montava il catafalco (detto anche tomba *tout court*).

51. «La messa veniva celebrata qualche giorno più tardi ed era pertanto una messa da requiem a cui partecipavano sia i familiari (stretti) del defunto sia altri fedeli della parrocchia. Pertanto i testi erano rivolti a tutti i defunti e la partecipazione era forse più sentita, essendo presenti solo quelli che intendevano effettivamente assistere alla messa» (comunicazione

salmi, durante il trasporto della salma in chiesa si cantava il salmenzio *Exaltabo te* e il prete recitava il *Passio*, che a rigore avrebbe dovuto essere letto in chiesa ma avrebbe dilatato eccessivamente i tempi della cerimonia; se il tragitto era lungo, i sacerdoti potevano recitare l'ufficio. Il rito terminava con le litanie dei santi, di cui esistono numerose intonazioni popolari (esempio 26).

Do - mi - ne, mi - se - re - re, Do - mi - ne, mi - se - re - re.
San - cta Ma - ri - a, in - ter - ce - de pro e - o.

Esempio 26. Litanie dei santi.
Tradizione orale di Margno (Lecco)

Si accompagnava quindi il feretro al cimitero con il salmenzio *Usque in vita mea* sulle melodie ambrosiane, il *Miserere* in un tono popolare (si veda esempio 27) e il polisalmio *Levavi oculos meos*.

Miserere me - i De - us, secundum magnam miseri - cor - diam tu - am.
Et secundum multi - tu - di - nem miseratio - num tu - a - rum dele iniqui - ta - tem me - am.

Esempio 27. Salmo 50, *Miserere*.
Tradizione orale di Margno (Lecco)

personale di Luciano Zaffaroni, Milano, e-mail 15 gennaio 2015). Per l'aspetto economico, va ricordato che la solennità del funerale, e perciò anche il canto, variava in rapporto a un preciso tariffario (prima, seconda e terza classe), da cui il detto *Talis pagatio, qualis cantatio*. Nei funerali 'di carità', svolti gratuitamente, vi era un solo funzionario senza canto; nei funerali normali agivano due o tre preti, uno parato, gli altri in abito corale (cotta e stola); se vi erano quattro preti il prevosto indossava la cappa; nel caso di esequie molto solenni, con più di sei preti, tre si paravano per la messa, tre per il funerale, gli altri in abito corale.

Canti del proprio della messa in canto fratto

Un limitato numero di manoscritti recenti (settecenteschi e ottocenteschi) testimonia che, nelle feste principali, le melodie ambrosiane del proprio della messa potevano essere sostituite da nuove composizioni in canto piano o in canto fratto, scritte a una voce o corredate della consueta polivocalità per terze, apparentemente a scopo di maggiore solennità: se ne sono proposti esempi nel paragrafo sul canto fratto, dove si è parlato anche dell'*ingressa* sostitutiva per messa da morto, cantata polivocalmente per tradizione orale.⁵² Sul versante scritto, una ricerca sistematica potrebbe rivelare esempi più antichi, dato che casi di ricomposizione in forma semplice dei salmelli si riscontrano già in codici del sedicesimo secolo [Rusconi 2006].

Ordinario della messa in canto fratto

Il campo d'elezione del canto fratto sono sempre stati i canti dell'ordinario della messa; limitati nel rito ambrosiano a Gloria, Credo e Sanctus, non hanno suscitato la fioritura creativa verificatasi altrove. Rappresenta, almeno finora, un'eccezione, comunque tardiva, il numero abbastanza elevato di pezzi presenti nei manoscritti ottocenteschi della prepositurale di Seregno. Sin qui inoltre risultano rari i brani 'in stile moderno' che ricorrono a un'ampia scala di valori e di ritmi. Propongo un esempio con intervento di seconde voci, di cui è evidente la contiguità con i modi del canto tradizionale (figura 4, p. 85).

Una delle scoperte più eclatanti della ricerca è stato il cosiddetto *Messone* di Gurro, un paese della Val Cannobina dove l'intera comunità esegue tuttora una messa in canto fratto conosciuta popolarmente con questo nome.⁵³ È l'evidente dimostrazione che si trattava di un genere musicale alla portata di tutti, adatto a essere intonato da cantorie non professionali o perfino dall'assemblea dei fedeli, con la tipica alternanza di uomini e donne.

Le litanie triduanee

Le litanie triduanee (o litanie minori, dette anche rogazioni nel rito romano) erano uno dei momenti dell'anno liturgico più sentiti nella civiltà contadina, avendo lo scopo di invocare la benevolenza divina sulla campagna e propiziare il raccolto. Di antichissima origine, avevano luogo nei primi tre giorni dopo l'Ascensione (ossia nei primi tre giorni della settimana di Pentecoste). Il tono era penitenziale: il triduo si apriva infatti con l'imposizione delle ceneri (collocata nel rito romano all'inizio della quaresima, il mercoledì delle Ceneri). In campagna si andava processionalmente a visitare le chiese, le cappelle, le edicole votive e le croci

52. Si ricorda che i più antichi esempi dell'arcaica polifonia milanese per seconde e quarte, annotati da Franchino Gaffurio sul finire del Quattrocento, sono collegati alle celebrazioni dei santi locali e dei defunti, cioè ad alcuni dei momenti normalmente più conservativi delle peculiarità locali in liturgia. Il salmello è il canto posto fra la prima e la seconda lettura: il rito ambrosiano ha conservato sempre l'uso delle tre letture (profetica, apostolica, Vangelo), ma nella prassi la prima era proclamata solo nelle grandi feste; il salmello pertanto si cantava raramente, meno ancora nella sua veste originale molto melismatica.

53. Il *Messone* fu sicuramente concepito per il rito romano (essendo strutturato con i cinque canti dell'ordinario della messa romana). Ciò si spiega con la storia religiosa di questa zona: già appartenente alla diocesi milanese, Gurro, passando nel 1817 alla diocesi di Novara, dovette adottare il rito romano, ritornando definitivamente all'ambrosiano solo nel 1990. Ringrazio don Norberto Valli, del Seminario di Venegono, per avermi segnalato l'esistenza del *Messone*, e Adolfo Nicolussi Rossi, di Cannobio, per la preziosa collaborazione nelle ricerche in zona.

campitali sparse sul territorio per benedire i campi, cantando antifone, responsori e litanie.⁵⁴ Così le descrive Ferruccio Ferrari, testimone oculare degli ultimi anni di questa pratica:

Quando ero ragazzo, le litanie triduane si celebravano ancora con grande solennità. Le ricordo specialmente nel mio paese di Clivio, nell'alto Varesotto. L'uso continuò fino al 1965; io ho partecipato per l'ultima volta, da fedele, nel 1963, quando avevo ventiquattro anni. Prima, tante volte avevo fatto il chierico. Ricordo la mattina presto in chiesa parrocchiale: prima la benedizione dell'acqua, poi l'infusione dell'incenso, infine, solo il primo giorno, la benedizione delle ceneri. Il curato, in cotta e stola violacea, imponeva le ceneri a me, io a lui, poi lui a tutti. Si cantava in tono solennissimo l'orazione *Moestorum refugium*. Si partiva dunque in processione con sette soste ad altrettante croci; al ritorno si cantava messa, il primo giorno in una chiesetta, il secondo giorno in un'altra, il terzo e ultimo giorno nella chiesa parrocchiale. In processione, davanti c'erano la croce dei confratelli e due grandi torce, quindi l'incenso fumigante e la croce del clero fra due cantari,⁵⁵ poi i chierichetti, i confratelli e il parroco che chiudeva la processione. Usciti di chiesa, le suore e la gente dicevano il rosario. Si sarebbero dovute cantare una quindicina di antifone molto belle, ma questo avveniva solo nel duomo di Milano e forse in qualche grande parrocchia o collegiata; da noi il curato e due o tre dei confratelli più giovani si limitavano a leggerle dal breviario. Quando la gente aveva finito il rosario, si cominciava a cantare il salmo 50 (il *Miserere*), che tutti allora sapevano a memoria in latino; si intonavano quindi le lunghissime litanie dei santi in tono solenne e ancora il salterio *Usque in vita mea* per i defunti,⁵⁶ infine lo *Stabat mater* in onore di Maria addolorata, patrona di Clivio insieme agli apostoli Pietro e Paolo. Dopodiché si ricominciava tutto dall'inizio; per toccare le sette croci la processione ci metteva circa due ore.

A ogni croce che s'incontrava si interrompeva il canto a qualunque punto fosse arrivato; tutti intonavano i dodici Kyrie eleison; al canto dell'antifona *Asperges me* il curato aspergeva con l'acqua benedetta e incensava in direzione della campagna, volgendosi ai quattro punti cardinali (in alcuni luoghi si usava che intanto il sacrestano appendesse a una pianta una croce formata da virgulti intrecciati con ramoscelli d'ulivo). L'orazione variava a seconda del clima dell'anno: se c'era siccità quella per chiedere la pioggia, se aveva piovuto troppo quella per chiedere il bel tempo. Sempre valide erano quelle per chiedere ottimi raccolti, la salute e la fecondità del bestiame.

Due delle croci, che sorgevano sul territorio fuori dal Comune, erano dedicate ai morti, di cui allora sembrava di sentire in maniera speciale la presenza; a queste due croci si passava in ognuno dei tre giorni. La prima si trovava vicino al cimitero e la seconda in via san Carpofo, dove la tradizione voleva fossero sepolti in fosse comuni i morti della peste del Cinquecento, i morti della peste del Seicento e i morti del colera del 1850. In queste soste, interrotti i canti, si intonava il salterio dei defunti *Usque in vita mea*. È sempre stata tradizione che i morti della peste proteggessero l'agricoltura, tanto che per tutto luglio, se non pioveva abbastanza, si andava la sera a pregare a quella croce.⁵⁷

54. Nelle città si visitavano un grande numero di chiese. A Milano, nel Quattrocento, erano oltre trenta nel corso dei tre giorni, come testimonia il manoscritto edito di recente *Antiphonarium letaniarum* [Baroffio e Kim 2008]. Lo schema rituale era: entrando in una chiesa si cantava una salenda, seguita dalle litanie dei santi e da un'orazione; si proclamava una lettura seguita da un responsorio e infine una pericope evangelica. Nota Ferruccio Ferrari: «In città i riti furono sospesi nel 1860: il governo piemontese occupò Milano e fra i primi atti repressivi ci fu lo scioglimento degli ordini religiosi, la confisca dei beni della Chiesa e la proibizione delle processioni in città. Così fino all'episcopato del cardinale Montini compreso, e cioè fino al 1963, gli arcivescovi celebrarono questi riti all'interno del duomo. In campagna invece continuarono all'aperto fino al 1965». Esistono dettagliate descrizioni di come si svolgevano le litanie in un contesto agricolo servito da una chiesa importante come una collegiata delle cerimonie per la protezione della campagna, di processioni e riti compiuti in occasione di eventi atmosferici avversi [Besozzi 2012, 109-112].

55. 'Cantari' è il termine ambrosiano per indicare i candelieri processionali.

56. Un salterio è una serie di antifone che si cantano processionalmente, identificata dall'*incipit* della prima antifona.

57. Collegata alla propiziazione dell'agricoltura era un'altra pratica oggi dimenticata, la recita del *Passio* 'fra le due croci'. Così la ricorda Ferruccio Ferrari: «Nel calendario liturgico tradizionale figurano due feste della Santa Croce: il 3 maggio

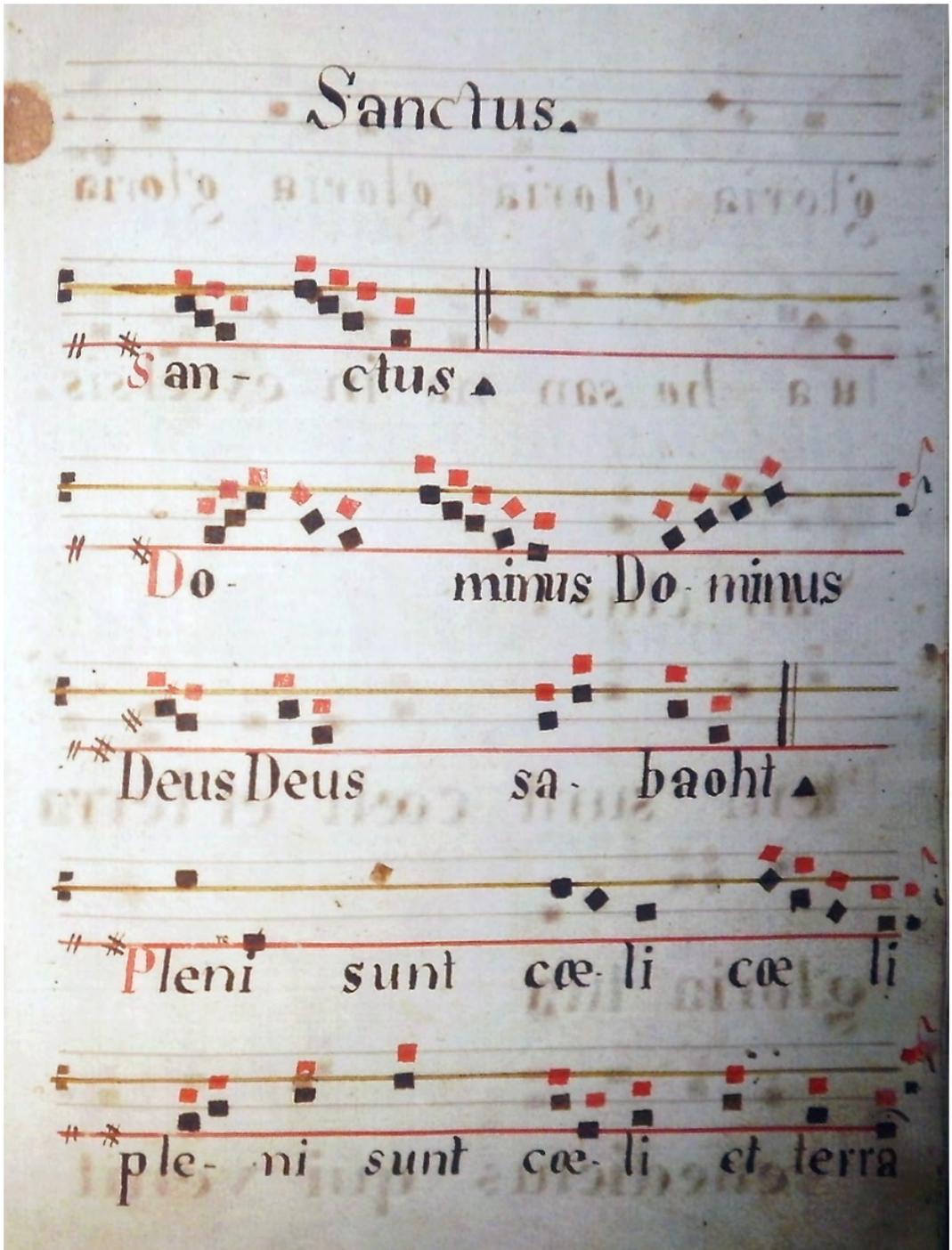


Figura 4.
Sanctus a due voci (la seconda voce in inchiostro rosso)
Seregno (Monza e Brianza), Biblioteca della basilica di San Giuseppe,
ms. 1, p. 77 (secolo XIX)

Le litanie triduane erano dette anche litanie minori; le litanie maggiori erano quello che si svolgevano il giorno di San Marco (25 aprile). Di carattere penitenziale e propiziatorio legato all'agricoltura erano sostanzialmente anche le quattro tempora, che cadevano ogni tre mesi cioè al principio di ogni stagione dell'anno: erano tre giorni di digiuno (mercoledì, venerdì e sabato della medesima settimana). Diversamente dal rito romano, a Milano non comportavano alcuna specifica pratica liturgica.

Altri riti e feste liturgiche

Come si diceva, in epoca preconciliare erano molto più numerose le occasioni rituali di ampia partecipazione popolare, nelle quali il canto tradizionale aveva modo di esprimersi. Si è già accennato all'ufficio dei defunti, di cui il mattutino e le lodi erano recitati quasi quotidianamente prima delle messe feriali, che erano solitamente da morto. I vesperi dei defunti si cantavano solo il pomeriggio del giorno di Ognissanti (1 novembre, giorno in cui c'erano due vesperi, prima quelli dei santi, indi i primi vesperi dei morti), il pomeriggio del giorno dei morti (2 novembre, secondi vesperi) e quando i funerali erano celebrati di pomeriggio. Naturalmente il 2 novembre (con tutta l'ottava) era il giorno liturgicamente fissato per la memoria dei trapassati; ma nelle parrocchie ambrosiane era uso universale che il giorno successivo alla festa patronale o compatronale si celebrasse il cosiddetto 'ufficio generale', cioè l'ufficio dei defunti a suffragio di tutti i morti della comunità. In queste celebrazioni *absente cadavere* si montava il catafalco.⁵⁸

La compieta, ultimo dei momenti di preghiera dell'ufficio divino, apriva tutte le funzioni eucaristiche, come quella della terza del mese o la processione che si teneva il giorno del Corpus Domini e per tutta l'ottava. In qualche parrocchia minuscola sostituiva addirittura i vesperi della domenica; in altre, questi ultimi erano rimpiazzati dai vesperi della Madonna, che, essendo brevi e sempre uguali, si prestavano a essere facilmente appresi e praticati. Grande partecipazione aveva la novena di Natale, che si teneva verso sera, alle 17 o alle 18: oltre al rosario, prevedeva in conclusione il già ricordato canto *Rorate caeli*, tuttora vivo nella memoria degli anziani. Il rosario si diceva peraltro quotidianamente a quest'ora ed era seguito dalla benedizione.⁵⁹ Le feste patronali erano spesso introdotte da un grande triduo con predicatori venuti da fuori; si cantavano i primi vesperi con le litanie dei santi sempre in un tono popolare. Molte chiese avevano come compatrona la Beata Vergine e in

(*Inventio*, ovvero ritrovamento) e 14 settembre (*Exaltatio*). Nella tradizione milanese, in tutte le domeniche che cadevano fra il 5 maggio e il 14 settembre, in tutte le chiese parrocchiali, prima della messa solenne della domenica, il parroco era tenuto a cantare la passione secondo Matteo (quella di uso prevalente nella liturgia ambrosiana); poi si recava alla porta principale della chiesa, cantava qualche orazione per propiziare l'agricoltura, infine aspergeva con l'acqua benedetta e incensava in direzione dei campi. A mia memoria vi assistevano i chierici, i confratelli del Santissimo Sacramento e i contadini più devoti».

58. Con l'avvento delle riforme postconciliari e di modalità pastorali nuove, anche i catafalchi sono caduti in disuso e sono stati quasi ovunque distrutti. Fra quelli sopravvissuti segnalo l'esemplare monumentale di Margno, risalente al 1737, che è stato rimontato in occasione della celebrazione con le melodie tradizionali avvenuta nella chiesa di San Bartolomeo il 7 luglio 2013 nell'ambito del Festival Voces e tuttora resta in uso quando si fa l'ufficio generale. Colgo l'occasione per ringraziare don Antonio Brunello, parroco emerito di Margno, e don Marco Malugani, parroco di Lierna ma originario di Margno, che hanno contribuito a ricostruire i canti, gli informatori locali (in particolare le signore Angela Bruni, detta Pepesti, e Teresa Rattini) e il coro parrocchiale diretto dal maestro Gianmichele Brena.

59. Ricorda ancora Ferruccio Ferrari a tal proposito: «Il sacerdote in cotta e stola apriva il tabernacolo e collocava la pisside coperta dal velo rosso sulla porta del tabernacolo stesso; si svolgevano le consuete preghiere e canti della benedizione (sallenda *O sacrum convivium*, orazione *Deus qui nobis*, inno *Tantum ergo*), il sacerdote benediceva gli astanti con la pisside, indi la riponeva al canto di *O salutaris hostia* e della litania in volgare *Dio sia benedetto* (il tutto senza incenso, piviale e servizio dei chierici)».

tal caso la festa poteva avere un settenario di preparazione che, dalla domenica precedente, proponeva tutti i giorni una funzione importante con rosario, *Stabat mater* e benedizione; alcune giornate erano dedicate a specifiche categorie di persone (bambini, sposi, ammalati). Nel mese di maggio tutte le sere feriali si andava in processione in una chiesa o in una corte dove si recitava il rosario chiuso dalla *Salve regina* e dal canto delle litanie lauretane; dopo un breve sermone, s'impartiva la benedizione con la reliquia della Madonna cantando gli inni *Memento salutis auctor*, o *Maria mater gratiae*, oppure canti mariani in vernacolo. La festa più solenne dell'anno liturgico ambrosiano è sempre stata l'Epifania: era celebrata grandiosamente, più ancora del Natale. Al momento del vangelo tre adulti o bambini vestiti da Re magi venivano avanti portando i doni: è ben noto lo sviluppo e l'importanza che la tradizione popolare ha assegnato ai canti che accompagnavano questo rito, come i famosi *Tre re* di Premana.⁶⁰ Anche in questo giorno veniva benedetta l'acqua: due grandi recipienti erano collocati vicino all'altare e la gente prima di uscire andava a segnarsi.

In quaresima, di venerdì si faceva solenne *Via crucis* due volte al giorno: al mattino al posto della messa, al pomeriggio al posto del rosario. La domenica delle Palme era ovunque celebrata con straordinaria solennità; l'orazione che accompagnava la benedizione dei rami aveva un taglio fortemente esorcistico, per cui la gente ci teneva molto. La settimana santa nella tradizione ambrosiana non comportava grandi cerimonie paraliturgiche paragonabili a quelle così caratteristiche praticate in altre parti della Penisola. Nelle chiese minori si usava il piccolo cerimoniale del cardinal Ferrari, curato dal grande studioso della liturgia ambrosiana monsignor Marco Magistretti, in cui i riti sono per così dire ridotti a una forma più semplice e breve [Magistretti 1896]. Il giovedì santo di mattina si celebrava la messa e la riposizione dell'eucarestia al canto dell'inno *Pange lingua*. Il venerdì santo si cantava il *Passio* seguito dalla cerimonia dell'adorazione della croce. La funzione più impegnativa aveva luogo il sabato mattina, con il canto del preconcio pasquale, la benedizione dell'acqua e la messa: nelle chiese maggiori, dove si celebrava il rito nella sua forma canonica, poteva durare anche quattro ore. Quando suonavano le campane della resurrezione (dopo che il sacerdote aveva cantato il triplice annuncio *Christus Dominus resurrexit*) era uso che tutti quelli che si trovavano a casa si bagnassero gli occhi con l'acqua (simbolo battesimale di rinascita e vita nuova). Anche in territorio ambrosiano dal giovedì al sabato santo, quando le campane erano legate, si convocava la gente alle funzioni con raganelle e crotali, detti in Brianza *patatrac*.⁶¹

Dopo Pasqua, passata la domenica *in albis* e fino all'Ascensione, il calendario liturgico era ricco di feste votive: oltre a quella del patrocinio di san Giuseppe, va tenuto presente che le parrocchie dedicate a santi che cadevano nel cuore dell'inverno traslavano la festa in questi mesi, soprattutto in maggio. Solennissime erano anche l'Ascensione, giorno nel quale si spegne il cero pasquale, e la novena di Pentecoste che, a dispetto del nome, durava solo sei giorni, dal momento che comprendeva i tre giorni delle litanie tridiane, nei quali non si faceva la funzione solenne della novena. Il Corpus Domini era caratterizzato da ben otto processioni, che avevano luogo il giorno della festa e per tutta l'ottava. Infine, la festa dell'Assunta (15 agosto) era introdotta da una novena con rosario e benedizione. Le feste di santi più significative a livello popolare, oltre a quelle di patroni e compatroni, erano

60. Sui canti della stella si vedano i contributi di Renato Morelli, all'ultimo dei quali [Morelli 2014], dedicato specificamente a Premana, rimando anche per la bibliografia.

61. Il termine *patatrac* mi è stato comunicato da Pietro Redaelli di Sartirana di Merate, che ringrazio. Un anonimo autore ecclesiastico milanese del primo Ottocento scrive: «Crotalo, volgarmente detto *tricchetracche*, diciamo in liturgia una tavola di legno armata di ferri mobili sulla sua lunghezza, che scossa rende un suono lugubre, ed ingrato» [Ufficiatura 1821, 225].

quelle di Sant'Antonio abate, con la benedizione degli animali sul sagrato, e di San Martino (11 novembre), inizio dell'anno liturgico ambrosiano, con solenne messa in canto.

L'esecuzione

Come si è detto, i canti – anche d'autore e anche recenti – subiscono un processo di assimilazione ai modi esecutivi tipici della cultura locale (nel nostro caso quella dell'arco alpino). Ciò si realizza in due modi. Da una parte si introducono varianti melodiche (solitamente nell'ornamentazione, salvaguardando i pilastri musicali del pezzo): di conseguenza, una melodia anche ampiamente diffusa riceve una forma di adattamento che la rende specifica della singola comunità. Il secondo modo è l'esecuzione nella maniera del canto popolare, caratterizzata da voci spiegate e armonizzazioni a linee parallele. Si realizza, in sostanza, una forma di inculturazione che rende questi canti musica popolare nel significato proprio del termine, concreta espressione dell'autentica cultura della comunità.⁶² A tal proposito, durante celebrazioni odierne si possono constatare fenomeni rivelatori, come il radicale cambiamento di emissione vocale allorché da cantilene moderne si passa a canti della tradizione: questi rianimano la partecipazione e la voce della comunità, che muta modo di cantare: segno evidente che nel primo caso le melodie sono istintivamente e inconsciamente percepite come un corpo estraneo, non penetrato nella sensibilità collettiva.

Nelle registrazioni si coglie una notevole variabilità timbrica: quelle effettuate in montagna da gruppi non formalizzati sono notevolmente differenti rispetto al modo di cantare di una cantoria di campagna guidata da maestri sia pur dilettanti; diverso è in genere il timbro di base in montagna e in campagna, più colorito e possente il primo, più rustico il secondo. Oltre all'emissione vocale, una caratteristica degna di nota è la lentezza del tempo, cui si è già accennato in relazione alla corale di Dorio. Più che di lentezza si dovrebbe parlare di respiro ampio: il tempo è calmo, il canto molto legato e omogeneo. È un dato importante perché, quando i brani sono ricordati da informatori singoli, si nota la tendenza a un'esecuzione accelerata, mentre ovunque gli anziani concordano che in passato il tempo il canto era più lento e anche più 'trascinato' e legato.⁶³

Professione sonora della fede

«Andare in chiesa era un divertimento»: questa sorprendente dichiarazione fu raccolta da don Carlo Oltolina nel corso della sua ricerca nelle Valli Ossolane [Oltolina 1984, 22]. Divertimento è sinonimo, qui, di piacere: un piacere che emerge regolarmente dai racconti degli informatori e che è immediatamente percepibile a chiunque viva l'esperienza di una comunità che canta la musica della propria tradizione. La tipica affermazione, ovunque

62. È una questione che ha rilevanza anche in termini scientifici in relazione all'ipotesi, ormai accettata più o meno esplicitamente in sede etnomusicologica, che vede la musica tradizionale «come un insieme di tecniche (e stili) esecutivi e di trasmissione (peculiari e diversi rispetto a quelli della tradizione scritta) e non come sommatoria di repertori conchiusi» [Macchiarella 1992, 266]. L'indagine sui moduli esecutivi, sui meccanismi di trasmissione, sulle varianti è di estremo interesse in rapporto allo studio di repertori antichi messi per iscritto ma fortemente legati alla componente orale, a partire dal gregoriano [Jeffery 1992].

63. Sarebbero da studiare anche da questo punto di vista le registrazioni effettuate negli anni cinquanta del secolo scorso da Luigi Agustoni e Arnold Geering nelle parrocchie del Canton Ticino; il materiale si trova attualmente presso la Fonoteca di Lugano.

ripetuta, che, quando si cantava, «i tremava i mür de la gèsa» (tremavano i muri della chiesa) non significa affatto che si gridasse o si emettesse la voce in modo sguaiato, ma rappresenta la vibrazione fisica e l'intensità emotiva che si genera quando centinaia di persone esprimono la propria fede (o quantomeno la propria religiosità) con il mezzo 'materno' più fortemente coinvolgente: il canto popolare, appunto. Esprimere la propria fede cantando in liturgia era parte di una complessa esperienza nella quale la disposizione interiore dell'individuo si armonizzava con la partecipazione comunitaria nella dimensione comunicativa di una ritualità densa di segni e simboli (alla quale concorrevano esteriormente le vesti, l'incenso, le suppellettili, l'apparato della chiesa), esperienza che si costituiva come una vera e propria «festa della fede» nel senso illuminato dal cardinale Joseph Ratzinger, poi papa Benedetto XVI, nel libro omonimo [Ratzinger 1990]. Non a caso «era una festa» è un'altra espressione ricorrente nelle testimonianze:

La chiesa, attraverso una partecipazione globale, diventava un momento privilegiato nella vita degli uomini in quanto vedeva riuniti al vertice l'espressione di fede e l'aspetto ludico-teatrale, aspetto radicato nell'animo umano. Le luci, gli ori, i paramenti sacri, il canto, le processioni, il suono delle campane, il solenne incedere dei ministri erano i piccoli vetri colorati che uniti all'elemento drammatico, proprio della vita umana, davano adito ai grandi quadri caleidoscopici, sintesi culminante del festivo [Oltolina 1984, 229].

Sulla questione della lingua, si vedano le penetranti osservazioni di Roberto Leydi, che indica nella musica un mezzo di 'traduzione' del testo capace di restituirne i significati profondi: il popolo «sembra aver provveduto per suo conto a 'tradurre' i testi latini della liturgia [...] 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 a un altro livello di codice, quello della musica» e infatti «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 diverso contenuto e di differente intenzione rituale» [Leydi 2011, 34].⁶⁴ Le persone non comprendevano il senso letterale del testo latino, ma comprendevano il senso profondo di ciò che cantavano e dell'azione liturgica alla quale partecipavano.⁶⁵

64. «Non c'è dubbio che per la stragrande maggioranza dei fedeli i testi latini non erano 'comprensibili' [...]. 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 [...] per ricrearli in nuovi valori significativi per nulla stravolgenti, ma, anzi (questo è il mio giudizio) capaci di fortissima carica interpretativa. [...] 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 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» [Leydi 2011, 31-32].

65. Mi permetto di aggiungere poche righe del teologo Inos Biffi, che rievocano il primo contatto, da bambino, con i grandi testi della liturgia, dalle quali ho ricavato il titolo di questo paragrafo: «Ma torniamo agli inni di sant'Ambrogio e ai vesperi domenicali. Nel tempo ordinario si cantava a distesa uno dei suoi inni più belli, il *Deus creator omnium* [...]. Certamente, in quegli anni acerbi non capivo nulla dei versi splendidi di quell'inno, come di quelli dell'*Intende qui regis Israel*, nei vesperi natalizi, o di quelli dell'*Hic est dies verus Dei*, nel tempo pasquale. D'altronde, nessuno capiva quello che cantava, ma tutti lo stesso cantavano a distesa quei *carmina* che, come professioni sonore della fede, con sagace percezione pastorale, sant'Ambrogio aveva composto per la preghiera liturgica dei suoi fedeli [...]. A poco a poco finii però con l'impararli quasi a memoria. Qualche cosa, tuttavia, mi ingegnavo a capire, aiutato dai volumetti [...] che l'Opera della Regalità dell'Università Cattolica con felice iniziativa metteva in mano dei fedeli perché potessero seguire i riti e parteciparvi attivamente, e dal denso e prezioso *Parrocchiano ambrosiano*. Di là della comprensione che allora ne potessi avere, quegli inni ambrosiani a poco a poco si depositarono in me come un seme prezioso, in attesa di germogliare» [Biffi 2010, 18].

Alla luce di quanto osservato, suona abbastanza sorprendente che si descriva talvolta la vita liturgica preconciare come improntata a una forma di sopraffazione clericale che escludeva il popolo dal rito, riducendolo al ruolo di spettatore passivo e muto. Soprattutto riesce difficile comprendere in quali concreti modi si dovrebbe realizzare una partecipazione *per ritus et preces* presentata come nuova e opposta alla precedente soprattutto laddove, nell'esperienza storica del mezzo secolo trascorso, essa appaia, alla fine, svilita in forme di attivismo o creatività che hanno da tempo drammaticamente dimostrato la loro sterilità; oppure, e questa è la situazione ormai più frequente, appiattita sull'unico fronte della lingua parlata, in parallelo a una forma liturgica spogliata di simboli, di rito, di gestualità proprio nel momento in cui, paradossalmente, si afferma la necessità di un più ampio coinvolgimento della persona nella celebrazione comunitaria.

Nel corso della ricerca in terra ambrosiana ho compreso appieno una riflessione che Roberto Leydi mi ha più volte ripetuto: «La riforma liturgica è stata opera di intellettuali che avevano in mente la realtà cittadina e borghese». Nelle città, dove vi erano molte celebrazioni, la popolazione, soprattutto di ceto medio-alto, assisteva prevalentemente alle messe basse (brevi e senza canto); inoltre, nelle grandi chiese cittadine dotate di cappella musicale formalmente costituita, il canto era demandato *in toto* a quest'ultima, come d'altra parte esige ancor oggi la dimensione stessa degli edifici. Del tutto diversa era la situazione delle piccole parrocchie, in particolare quelle rurali e montane, dove si possedeva una competenza liturgico-musicale molto maggiore: in pratica l'intera comunità partecipava all'unica messa solenne domenicale, nella quale era attivamente coinvolta in primo luogo attraverso il ministero del canto comune. Non si è compreso, infine, che la musica liturgica popolare rappresentava un perfetto esempio di inculturazione, dal momento che i testi latini erano intonati su modelli musicali rispecchianti modi compositivi e performativi tipici delle culture locali, diversificati secondo le tradizioni delle varie aree geografiche. In questo campo, come ha scritto Giacomo Baroffio in un coraggioso intervento del 1991, «si è distrutto quanto aveva pieno diritto di cittadinanza, quanto era un patrimonio di fede e di cultura che non poteva e non doveva essere sacrificato sull'altare dell'ignoranza e dell'incoscienza» [Baroffio 1992, 34]. È difficile spiegare, se non con un'impostazione ideologica avversa a ogni passato, la sistematica operazione di 'pulizia etnica' che, in nome del popolo, ha sottratto al popolo il proprio modo di esprimersi imponendo linguaggi estranei alla sua cultura. A questa distruzione non c'è rimedio: essendo musica non scritta, tutto ciò che non si è riusciti a registrare dalla voce dei cantori superstiti è destinato in pochi anni a scomparire, anzi è in gran parte già scomparso. Il patrimonio musicale di centinaia o migliaia di comunità, tramandato di generazione in generazione, è stato cancellato per sempre. Oltre al compito di salvare quanto è possibile di una ricchezza culturale e spirituale, le ricerche sul canto liturgico di tradizione orale hanno una responsabilità importante: preservare documenti essenziali di cui in futuro si dovrà tener conto per tracciare in modo equilibrato la storia recente della liturgia, della sua musica e della stessa Chiesa.⁶⁶

66. È abbastanza impressionante registrare considerazioni di questo genere da parte di alcuni informatori: «È cambiato tutto: è cambiata anche la fede», dalle quali si deduce come l'intelligenza intuitiva di persone ignare dell'antico detto *lex orandi, lex credendi* percepisca come profonde trasformazioni liturgiche possano comportare risonanze sulla trasmissione del *depositum fidei*.

Testi citati

- ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. *Canti liturgici di tradizione orale*, Milano Albatros, 1987 (ALB 21).
- BALMA Mauro - FERRARI Paolo, 2012, *Pange lingua. Il canto sacro di tradizione orale nelle quattro province*, Recco, Musa (Menüssie de Gea 3).
- BAROFFIO Giacomo, 1992, *La liturgia: spazio di cultura popolare tra tradizioni scritte e orali, ieri e oggi. Spunti di riflessione*, in MELE e SASSU, 1992, pp. 250-336.
- 1999, *I libri con musica: sono libri di musica?*, in Giulio CATTIN - Danilo CURTI - Marco GOZZI eds., 1999, *Il canto piano nell'era della stampa*, Atti del convegno (Trento-Venezia 9-11 ottobre 1998), Trento, Provincia autonoma, Servizio beni librari e archivistici, pp. 9-12.
 - 2006, *La trasmissione delle melodie gregoriane nell'Editio Medicea e nelle fonti parallele*, in «Polifonie», 6/2, pp. 11-41.
- BAROFFIO Giacomo - KIM Eun Ju eds., 2008, *Antiphonarium letaniarum. Processionale ambrosiano del 1492. Milano, Biblioteca dell'Università Cattolica del Sacro Cuore Manoscritto uc ms 5*, Lucca, LIM, 2008 (Biblioteca mediaevalis 1).
- BARZAN Paola - VILDERA Anna eds., 2000, *Il canto patriarchino di tradizione orale in area veneto-friulana e istriana*, Atti del seminario (Venezia 8-10 maggio 1997), Vicenza, Pozza (Cultura popolare veneta, nuova serie 17).
- BERTOLOTTI Guido - MELLI Isa - MINERVINI Enzo - SANGA Glauco - SASSU Pietro - SORDI Italo, 1979, *Premana. Ricerca su una comunità artigiana*, Milano, Silvana (Mondo popolare in Lombardia 10).
- BESOZZI Luciano, 2012, *Il Capitolo e i Canonici della Collegiata di Angera*, s.l., lulu.com.
- BIFFI Inos, 2010, *Preghiera e poesia negli Inni di sant'Ambrogio e di Manzoni*, Milano, Jaca Book (Già e non ancora 480).
- BORGONOVO Giustino, 1937, *Nuovo manuale di liturgia ambrosiana. Ossia regole e cerimonie dei sacramenti, del sacrificio e dei sacramentali*, Varese, Tipografia arcivescovile dell'Addolorata.
- CARGNELLO Giuseppe ed., 2007, *Cjant patriarcjin de tradizion orâl par cure di pre Josef Cjargnel*, Villanova di San Daniele del Friuli, Glesie Furlane.
- CARLINI Antonio, 1998, *La tradizione musicale bandistica nelle chiese e nei riti processionali. Il 'caso' di San Marco*, in Francesco PASSADORE e Franco ROSSI, eds., 1998, *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Atti del convegno (Venezia 5-7 settembre 1994), Venezia, Fondazione Levi, pp. 177-212.

- GALASSO Giuseppe, 1915, *Arabi e beduini d'Italia. Studi pratico-sociologici sul proletariato calabrese*, Polistena, Stab. Tip. Colombo.
- GOZZI Marco ed., 2012, *Cantus fractus italiano. Un'antologia*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag (Musica mensurabilis 4).
- GOZZI Marco - LUISI Francesco eds., 2005, *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, Atti del convegno (Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003), Roma, Torre d'Orfeo.
- Graduale triplex*, 1979, Solesmes, Abbaye Saint Pierre.
- HUGLO Michel - AGUSTONI Luigi - CARDINE Eugène - MONETA CAGLIO Ernesto T. eds., 1956, *Fonti e paleografia del canto ambrosiano*, Milano (Archivio ambrosiano, 7).
- JEFFERY Peter, 1992, *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago - London, The University of Chicago Press (Chicago Studies in Ethnomusicology).
- LEYDI Roberto, 2011², *Le ricerche, gli studi*, in ARCANGELI *et al.*, 2011², pp. 25-41.
- LIVAN Ermanno, 2000, *Il canto liturgico di tradizione orale in Cadore e in Val di Zoldo*, in BARZAN e VILDERA, 2000, pp. 123-128.
- MACCHIARELLA Ignazio, 1992, *Il canto paraliturgico. Occasione per una indagine fra oralità e scrittura della musica*, in MELE e SASSU, 1992, pp. 260-268.
- 1995, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM.
- MAGISTRETTI Marco, 1896, *Piccolo cerimoniale per alcune funzioni nelle chiese parrocchiali della Diocesi di rito ambrosiano*, Milano, Cogliati.
- MAURI Marco, 2009, *La geografia del rito ambrosiano*, in «Rivista Liturgica», 96, pp. 655-662.
- MELE Giampaolo - SASSU Pietro eds., 1992, *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale*, Atti del primo convegno (Santu Lussurgiu 12-15 dicembre 1991), Cagliari, Universitas.
- MONETA CAGLIO Ernesto T., 1985, *Antifonale ambrosiano per l'ufficiatura delle quattro settimane*, Milano, NED.
- MORELLI Renato, 2014, *Voci alte. Tre giorni a Premana*, Venezia, Fondazione Levi.
- Il nuovo parrocchiano ambrosiano. Manualetto completo di precetti e canti per il popolo*, 1928, Milano, Daverio.
- OLTOLINA Carlo, 1984, *I salmi di tradizione orale delle Valli Ossolane*, Milano, Ricordi (Musica liturgica tradizionale 1).

PLASTINO Goffredo, 1995, *Comparni. La musica tradizionale in un paese calabrese fra scrittura e oralità*, in Ignazio MACCHIARELLA ed., 1995, *Fra oralità e scrittura. Studi sulla musica calabrese*, Lamezia Terme, AMA Calabria, pp. 153-203 (Ricerche musicali dell'AMA Calabria 6).

RATZINGER Joseph, 1990, *La festa della fede. Saggi di teologia liturgica*, Milano, Jaca Book; ed. or. 1984.

RUSCONI Angelo, 2005, *La revisione delle melodie gregoriane nei teorici del XVI secolo*, in «Polifonie», 5/3, pp. 151-163.

- 2006, *Esempi di canti neo-ambrosiani*, in «Musica e storia», 14, pp. 479-486.
- 2009, *Sette secoli di canto ambrosiano a Mariano Comense*, in Ivano BETTIN ed., 2009, *Laudate Dominum. Arte e musica a Mariano Comense dal Medioevo al XX secolo*, Mariano Comense, Parrocchia Santo Stefano, pp. 52-82.
- 2010, *Ambrosian chant. New manuscripts and new problems*, in Thomas Forrest KELLY - Matthew MUGMON eds., 2010, *Ambrosiana at Harvard. New Sources of Milanese Chant*, Cambridge (Mass.), Houghton Library of the Harvard College Library, pp. 57-77 (Houghton Library Studies 3).
- 2014, *I vespri di tradizione orale a Premana*, in MORELLI, 2014, pp. 107-120.

RUSCONI Angelo - SALA Angelo, 2012, *Una banda. Una città. Una storia*, Missaglia, Bellavite.

TOMASIN Michele, 2000, *Il 'patriarchino' a Grado*, in BARZAN e VILDERA, 2000, pp. 183-198.

Ufficiatura della settimana santa in ispecie secondo il rito ambrosiano illustrata da cenni storico-liturgici, 1821, Milano, Ferrario.

VALENTI Erasmo, 1917, *Il Corale ambrosiano in note moderne*, Milano, Bertarelli-Monti.

ZOIA Riccardo, 2013, *L'ipermetria strofica negli inni ambrosiani. Confronto tra fonti, analisi semiologica e valutazioni interpretative*, in «Vox Antiqua», 1/2, pp. 49-70.

«Sulle strade del patriarchino». Ancora in viaggio

Sulle strade del patriarchino è il titolo che Roberto Leydi [1998] volle dare a una breve ma densa nota inclusa negli *Studi introduttivi e critici*, pubblicati in occasione della ristampa anastatica del *Sacramentarium patriarchale* della chiesa comense. Con la scoperta e la pubblicazione del *Sacramentarium*, si affacciava finalmente la possibilità di trovare un punto di contatto fra la tradizione orale dell'area patriarchina e un documento scritto del rito patriarcale. L'operazione veniva commentata con soddisfazione, non tanto perché la tradizione orale necessiti di ricevere dignità da quella scritta, ma perché portava la conferma di ciò che Leydi, insieme all'amico Leo Levi, aveva intuito fin dall'inizio della sua ricerca, dai molti segnali venuti dagli informatori: quel canto così suggestivo e misterioso, quanto profondamente radicato, era, almeno in parte, veramente ciò che la sua denominazione suggeriva, vale a dire la 'reliquia' della musica liturgica del patriarcato di Aquileia, mai scritta. Nel brevissimo saggio, che condensa la passione di trent'anni di ricerca, emerge anche e soprattutto la consapevolezza del profondo legame identitario ed emotivo che la gente sente per quelle vecchie melodie, e quanto perciò il lavoro del ricercatore sia importante anche per i suoi informatori. Mentre descrive le strade reali, metodologiche, antropologiche, sulle quali era stato, come afferma, «trascinato», ma che poi aveva percorso con convinzione, Leydi sembra allo stesso tempo prefigurare anche le direzioni che avrebbe preso chi si fosse in seguito incamminato su quelle vie negli anni successivi.

La pubblicazione del *Sacramentarium* di Como aveva di poco seguito il convegno tenutosi nel 1997 alla Fondazione Levi, per volontà di Leydi stesso e di Giulio Cattin, nel corso del quale erano state messe a confronto le testimonianze e le ricerche di quanti, studiosi, storici, cultori delle tradizioni locali, si erano occupati di patriarchino fino ad allora [Barzan e Vildera 2000].

L'incontro veneziano del 1997 sembrò innanzitutto chiarire definitivamente, e per le future ricerche, la confusione terminologica che si era protratta e autoalimentata a partire dagli anni settanta del secolo scorso, quando il musicologo Pellegrino Ernetti aveva voluto ricondurre all'Aquileia precarolingia e al suo rito, insieme a fonti scritte considerate da lui come originarie, anche tutto il corpus di canti liturgici che si erano conservati nella tradizione orale nell'area soggetta direttamente o indirettamente all'antico patriarcato. Le denominazioni 'aquileiese', 'patriarchino', 'aquileiese-patriarchino', furono a lungo e indifferentemente usate per un repertorio altrimenti indicato dalle comunità venete, friulane e istriane presso le quali era praticato come canti *a la vecia*, *a la vegje*, cioè, semplicemente canti *more antiquo*. Cautela veniva in questo senso espressa già da Leydi nella pubblicazione delle melodie raccolte con Leo Levi alla fine degli anni sessanta in Istria [Arcangeli *et al.* 2011, 78-81]; è in quella regione, infatti, che il termine sembra aver avuto un'originaria attestazione. Nei decenni seguenti, se da una parte l'aggettivo patriarchino si diffuse rapidamente tra chi lo conosceva, a ogni livello, per indicare qualunque canto

liturgico di tradizione nell'area nordorientale, dall'altra, tra molti studiosi si consolidò la consapevolezza che solo un ristretto gruppo di intonazioni e formule melodiche pareva essere riconducibile alle particolarità locali che Aquileia, nella fase patriarcale, dalla prima imposizione del rito romano in epoca carolingia alla soppressione del 1596, aveva probabilmente mantenuto nel repertorio musicale e in alcuni elementi della liturgia. Il riferimento al patriarcato, per ciò che riguarda alcune tipologie solistiche, come i toni di lezione, ha ricevuto in quest'ultimo decennio conferme dall'analisi musicologica e riscontri dalla comparazione di documenti scritti e orali.

Si riporta, a titolo di esempio, la trascrizione sinottica del tono della prima lezione del mattutino di Natale, *Primo tempore*, così come attestato dalla ricerca in alcune località dell'area patriarchina (esempio 1, p. 98), inclusa la variante riportata in un breviario comasco conservato alla Biblioteca universitaria di Bologna [CoB/1, 339, f. 39r] attribuito ai secoli XIV-XV [Rusconi 2000, 272]. Nonostante la varietà degli esiti locali, è ben individuabile la presenza, in ciascuna delle trascrizioni, della formula melodica comune originale.

È indubbio che tratti melodici caratteristici, riscontrabili in tutto il territorio e riconoscibili nonostante le varianti esecutive, sono rintracciabili anche nelle forme corali, litanie, salmi, inni; l'operazione di analisi e di isolamento di quelle peculiarità, sebbene possibile, è in questi casi molto più disagiata, non solo per le commistioni e le stratificazioni che si sono create nel tempo man mano che altri elementi melodici, dal gregoriano ai canti ceciliani, alle melodie operistiche, ai canti profani sono stati assimilati dalle comunità, ma anche a causa dell'omogeneizzazione nella prassi esecutiva e nelle caratteristiche stilistiche locali (con polivocalizzazione, espansione melismatica o, al contrario, contrazione ritmica) e, non ultimo, del processo di tonalizzazione indotto dall'accompagnamento organistico. Una prima analisi delle melodie di inni era stata proposta nel convegno veneziano del 1997 dall'illustre gregorianista Godehard Joppich [2000].

Con la scomparsa di molti degli ultimi anziani testimoni di canti e la dismissione di molte parti della liturgia che accoglievano i canti tradizionali, la ricerca sul campo si è fatta negli ultimi anni più difficoltosa, specialmente nella meno conservativa area veneta; l'interesse si è quindi maggiormente concentrato, da una parte, sulla formalizzazione delle ricerche effettuate nei decenni precedenti e la divulgazione di materiali audio più o meno recentemente acquisiti; dall'altra, sullo sforzo di conservazione e trasmissione di canti ancora in funzione e, talvolta, di riattivazione di repertori e gesti rituali defunzionalizzati ma ancora vivi nella memoria.

Nel declino di molte situazioni funzionali, una più profonda conoscenza storica e territoriale e la disponibilità di mezzi tecnologici avanzati hanno sostenuto la nuova generazione di studiosi impegnati sul campo e nella ricerca documentaria.

Nel versante istriano, David Di Paoli Paulovich, sulle orme di Giuseppe Radole, ha pubblicato alcune raccolte di canti denominati in toto patriarchini, la prima delle quali, edita nel 2003 insieme a Francesco Tolloi, è dedicata in particolare alla tradizione di Umago [Di Paoli e Tolloi 2003]. In questo, e negli interventi successivi, l'attenzione dello studioso triestino è rivolta principalmente alla descrizione e alla ricostruzione dettagliata delle circostanze liturgiche in cui i canti erano inseriti. In una pubblicazione successiva attribuisce la comune denominazione a canti eterogenei per matrice musicale e modalità esecutive, elencandone gli elementi distintivi secondo un criterio che include sia caratteristiche formali, sia elementi performativi squisitamente popolari [Di Paoli 2005]. La documentazione sonora

allegata, che si spinge anche al di fuori del territorio istriano, in area friulana e veneziana, consiste in registrazioni storiche, tra cui quelle, in parte già edite, di Leydi e Levi, e quelle inedite di Radole, in un arco temporale che va dagli anni sessanta alla fine degli anni novanta. Si tratta per la quasi totalità di brani defunzionalizzati, comprendenti lezioni, inni, salmi. Forse perché la raccolta è testimonianza quasi archeologica di un complesso di canti liturgici istriani che non è sopravvissuto, il copioso apparato di trascrizioni, effettuate personalmente da Di Paoli, o mutate da altri studiosi, è, con dichiarata finalità prescrittiva, destinato a fungere da partitura per la riesecuzione; solo una sua minima parte, purtroppo, trova corrispondenza nei documenti sonori allegati. Un medesimo intento di rifunzionalizzazione attraverso la trascrizione anima il lavoro dedicato alla tradizione religiosa di Rovigno [Di Paoli 2011]. Le melodie di tradizione orale che qui appaiono, per lo più raccolte alcuni decenni fa da studiosi istriani, sono poste a corredo della descrizione di ciascun rito liturgico o paraliturgico, e sono accostate ad altri canti di varia provenienza, anonimi o d'autore, monodici o polifonici, su testi in latino, italiano, dialetto.

L'area senza dubbio più estesamente conservativa del canto patriarchino e, più in generale, del canto liturgico tradizionale, è il Friuli. Il senso identitario delle sue comunità è sostenuto fortemente dal movimento Glesie Furlane, che si autodefinisce

un grop di cristians e furlans che a cirin di là a font des lôr lidris culturâls e religjosis, par podê conciliâ in maniere armoniche la propie fede cu la propie identitât culturâl. Vuê si fevelarês di 'inculturazion de fede' o di 'vanzelizacion de culture'.¹

Associazione culturale e religiosa nata negli anni settanta, Glesie Furlane è estremamente propositiva, oltre che sul fronte della partecipazione alla liturgia dei fedeli, anche nella conservazione degli elementi culturali identitari della chiesa friulana, tra cui i canti tradizionali. È con Glesie Furlane che don Giuseppe Cargnello (pre Joseph Cjargnel), parroco da quarant'anni della Pieve di Gorto a Ovaro, appassionato raccoglitore e studioso, pubblica col titolo *Ciant patriarchin de tradizion orâl* [Cargnello 2007] la ristampa anastatica integrale dei *Canti sacri aquileiesi della tradizione orale* in Carnia ed in Friuli, raccolta di trascrizioni edita la prima volta alla fine degli anni settanta del secolo scorso [Cargnello 1979]. Quella prima edizione era introdotta da un saggio di Pellegrino Ernetti – nuovamente riprodotto in seguito – che non aveva mancato di sollevare polemiche per le tesi cui si è già fatto cenno, a partire dal titolo dell'opera, che, non a caso, nel nuovo volume è modificato. Nell'introduzione alla ristampa, in friulano, pre Joseph Cjargnel evidenziava il ruolo fondamentale di Ernetti nella diffusione della conoscenza del patriarchino e della sua storia; ricordando le motivazioni affettive e l'interesse scientifico che avevano animato la propria ricerca sul campo dagli anni sessanta, riconosceva inoltre come l'incontro del 1997 alla Fondazione Levi gli avesse dato la percezione della contiguità dei vari repertori afferenti al patriarchino e del loro permanere nella tradizione orale. Mentre si rammaricava per non aver adeguatamente valutato durante la sua ricerca le melodie solistiche per le lezioni, dà l'interessante notizia del reperimento, dalla voce di un anziano cantore, di una nuova preziosa testimonianza del tono per la XII profezia del venerdì santo, la più diffusa famiglia melodica patriarchina finora documentata [Cargnello 2007, 6].

Le registrazioni da cui sono trascritti i canti raccolti in questo lavoro, effettuate da don Cargnello nell'arco di un ventennio, sono state recentemente riversate su supporto digitale.

1. www.glesiefurlane.org (5/4/2016)

Grado
Pri - mo tem - po - re

Venezia
Pri - motem - po - re
al - leviata est terra Zabulon et
et novissimo... vi - a ma - ris

Pieve
Pri - mo tem - po - re al - le - via - ta est ter - ra Za - bu - lon et ter - - - ra
et no - vis - si - mo ag - gra - va - ta est vi - a ma - ris
trans Jor - da - nem Ga - li - - - - lae -

Tiser
Pri - - - mo tempore alleviata est ter - ra Za - bu - lon et ter - ra

Zoppè
Pri - mo tem - - - - po - re al - le - via - ta est ter -

Bagnaria
et ter - ra Neph - - - ta - li et novissimo aggravata... vi -

Cleulis
Pri - mo tem - po - re alleviata est... Neph - ta -
Primo tempore... Za - bu - lon

Goima
Pri - mo tem - po - re
al - le - via - ta est ter - ra Za - bu - lon
et no - vis - si - mo... est vi - a ma - ris

Como
Pri - mo tempore... est ter - ra Za - bu - lon
et ter - ra Neph - ta - li
et no - vis - si - mo... est vi - a ma - ris

Esempio 1. Tono della prima lezione del mattutino di Natale, varianti patriarchine (Sinossi di Paola Barzan)

al-le-via-ta est terra... et ter-ra Neph-ta-li
 et no-vis-si-mo... trans Jor-da-nem Ga-li-lae-ae gen-ti-um
 ter-ra Neph-ta-li
 trans Jor-danem Gali-lae-ae gen-ti-um
 Neph-ta-li
 -ae gen-ti-um
 Neph-ta-li
 -ra Za-bu-lon-a ma-ris trans Jor-da-nem Ga-li-lae-ae gen-ti-um
 et novissimo...-nem Ga-li-lae-ae gen-ti-um
 et ter-ra Neph-ta-li
 li et no-vis-si-mo... Jor-da-nem Ga-li-lae-ae gen-ti-um
 et ter-ra Neph-ta-li
 trans Jor-da-nem Ga-li-lae-ae gen-ti-um
 trans Jor-da-nem Ga-li-lae-ae gen-ti-um

lae - - - - - ae

La Pieve di Gorto esprime attualmente una delle quattro cantorie che mantengono in funzione il canto di tradizione orale in molti momenti dell'anno liturgico, in parte per averlo trasmesso senza soluzione di continuità, in parte per averlo riattivato, con il supporto dei sacerdoti originari del luogo. Le stesse dinamiche si riscontrano nelle altre tre cantorie, tutte nel territorio della montagna friulana: i Cantori di Illegio, l'Onoranda compagnia dei cantori di Cercivento, i Cantori di Rigolato. Per i cantori di Cercivento, va segnalata la monografia dedicata all'antica compagnia da Celestino Vezzi, per gli aspetti storico-sociali, e Chiara Grillo, per l'analisi del repertorio, che mette in relazione alcune melodie con i toni patriarcali comaschi [Grillo e Vezzi 2003]; sulla medesima cantoria, la regista francese Christiane Rorato ha realizzato il film documentario *La rosade dal timp. I cjantôrs di Çurçuvint*, uscito nel 2011 [Rorato 2011].

La storia e il repertorio dei cantori del paese di Rigolato sono raccolti in un volume del musicologo Roberto Frisano, il più attivo tra i documentatori di musiche e canti legati alla ritualità religiosa in Friuli e in area slovena nell'ultimo ventennio [Frisano 2009].² Egli era stato anche curatore del cd dedicato ai canti di Illegio, registrati dall'etnomusicologo Valter Colle tra il 2002 e il 2004 [Frisano 2004]. Nell'affrontare la ricostruzione storica e sociale dei contesti e l'analisi dei brani delle due località, Frisano non manca di sottolineare l'importanza delle cantorie come elemento costante nella vita religiosa delle comunità nell'area di diffusione del patriarchino [ivi e Frisano 2006]. Seguendo tale linea di ricerca, il musicologo friulano ha registrato anche le testimonianze di alcune piccole cantorie in declino, come quella di Vinaio di Lauco (poco a nord di Tolmezzo) e di Liariis, frazione di Ovaro, collocata sul versante opposto della valle, con repertorio simile a quello dei cantori della Pieve; laddove la tradizione si è ormai conclusa, sono stati raccolti i ricordi di singoli informatori e informatrici. A suo dire è invece ormai difficile documentare qualcosa nelle chiese della pianura friulana, se non in modo sporadico e frammentario.⁵

Nell'area costiera, le comunità di Grado e Marano hanno mantenuto nel tempo una peculiare consuetudine liturgica, anche se espressa ormai in poche occasioni. A Grado il patriarchino viene ancora eseguito nel vespro solenne, rito che qui, come in tutta l'Italia settentrionale, rappresenta uno degli ultimi spazi liturgici in cui il canto tradizionale trova ancora una reale possibilità non solo di sopravvivenza ma anche di trasmissione generazionale all'interno delle comunità locali; il lavoro più cospicuo con trascrizioni defunzionalizzate di brani di Grado risale al 1996 [Longo e Tomasin]. A Marano Lagunare, località già nota per le litanie della Madonna raccolte da Piero Arcangeli e Pietro Sassu [Arcangeli *et al.* 2011], toni per la messa, inni e salmi, mantenuti in funzione con grande determinazione, sono stati recentemente trascritti ed editi dal maestro della locale corale San Vito, Giulio Tavian [2013]; un secondo volume, con inni e salmi [Tavian 2014], è uscito l'anno successivo con un cd con trentasette tracce di registrazioni in funzione, alcune realizzate nel 1965 dalla sede RAI di Trieste, le altre risalenti al 1980, e registrazioni più recenti raccolte durante il canto della liturgia dal 1997 al 2014: i canti sono eseguiti dal popolo e da alcuni cantori che ancora si posizionano in presbiterio, anche se formalmente non esiste una cantoria [Tavian 2014].

La presenza di preti profondamente legati al territorio, e la sopravvivenza di cantorie grandi e piccole, alcune delle quali con una storia secolare e regolamentate da statuti

2. Desidero qui ringraziare sentitamente Roberto Frisano per la ricchezza delle informazioni e i preziosi aggiornamenti che mi ha fornito sugli studi e le ricerche in Friuli.

5. Comunicazione scritta di Roberto Frisano, 19 ottobre 2015.

scritti, sono gli elementi che, insieme all'impronta identitaria della chiesa locale sopra citata, e alle decennali ricerche degli studiosi della liturgia aquileiese, hanno permesso al Friuli un grado di conservazione del repertorio musicale liturgico che il Veneto, per il venir meno o l'assenza di quelle stesse condizioni, non ha potuto mantenere con la stessa vitalità. Non si può qui non ricordare il lavoro di ricerca e ricostruzione documentaria illuminato dalle geniali intuizioni dello studioso don Gilberto Pressacco, cui oggi è intitolata una attivissima associazione culturale: una banca dati, recentemente istituita presso la Biblioteca guarneriana di San Daniele del Friuli, mette a disposizione degli studiosi in formato digitale una settantina di manoscritti liturgici della tradizione aquileiese, notati fra l'undicesimo e il quindicesimo secolo, conservati in diversi archivi e biblioteche d'Europa.

Gli esempi di canto liturgico tradizionale nel Veneto, anche qui musicalmente molto eterogenei, sopravvivono a macchia di leopardo, con una maggiore concentrazione nelle aree montane. Vanno ricordati: in zona pedemontana, la suggestiva processione delle croci del venerdì santo a Santa Giustina sulle Dolomiti, il vespro di Sant'Antonio a Rivamonte Agordino, il vespro solenne a Laste di Rocca Pietore, lo *Stabat mater* per la celebrazione dell'Addolorata e alcuni canti della settimana santa a Gosaldo. Nonostante elementi melodici ricorrenti suggeriscano una matrice comune a tutti i canti eseguiti nei momenti liturgici e paraliturgici citati, nessuno di essi viene indicato come patriarchino da chi li esegue. Se la denominazione viene utilizzata, essa è frutto, come si accennava, di un processo di acculturazione di ritorno, proposta e diffusa da studiosi, clero, stampa. Sino ad alcuni anni fa, nel duomo di Belluno le lezioni del mattutino del triduo della settimana santa erano ancora intonate su melodie proprie; l'esecuzione del *Benedictus* polivocale, da parte di tre anziani sacerdoti, avveniva, come annunciato dall'officiante, «alternato gregoriano e melodia patriarchina»; l'invito all'assemblea a unirsi al canto nella seconda ne presupponeva la conoscenza della formula melodica e della modalità esecutiva, come è stato spiegato nella mia panoramica sui canti liturgici di tradizione orale ancora funzionali in Veneto, corredata da esempi audio inediti [Barzan 2004].

L'esperienza più recente di ricerca e salvaguardia del canto liturgico in area patriarchina in Veneto riguarda Zoppè di Cadore, località della montagna bellunese di circa 260 abitanti dove, anche attraverso momenti di difficoltà in cui l'esile filo della tradizione è sembrato affievolirsi fino a spezzarsi, i canti si sono mantenuti in funzione, a livelli qualitativi molto differenti, ma fondamentalmente senza soluzione di continuità.

La vicenda della conservazione del repertorio di Zoppè, unico in Veneto a mantenere ancora funzionali i canti per l'intero anno liturgico, ha avuto protagonista indiscusso il maestro Ermanno Livan, organista della parrocchia di Sant'Anna per oltre cinquant'anni, scomparso nel 2010. Grazie alla sua ostinazione la tradizione orale non ha mai conosciuto interruzione, nonostante la crisi, causata soprattutto dallo spopolamento del paese per l'emigrazione stagionale che porta ancora oggi molti degli zoppedini, artigiani del gelato, a spostarsi oltralpe dall'inizio della primavera all'autunno. Tanto che una delle celebrazioni liturgiche più sentite, il vespro con la processione per la Madonna del Rosario (figura 1, p. 102), viene d'abitudine celebrata più tardi rispetto al calendario liturgico ufficiale, proprio per permettere agli emigranti di tornare e presenziarvi.

Momento culminante dell'anno liturgico, per ciò che riguarda il patriarchino, è il canto del *Missus* alla novena e del mattutino di Natale, con i toni caratteristici delle lezioni e dei salmi.

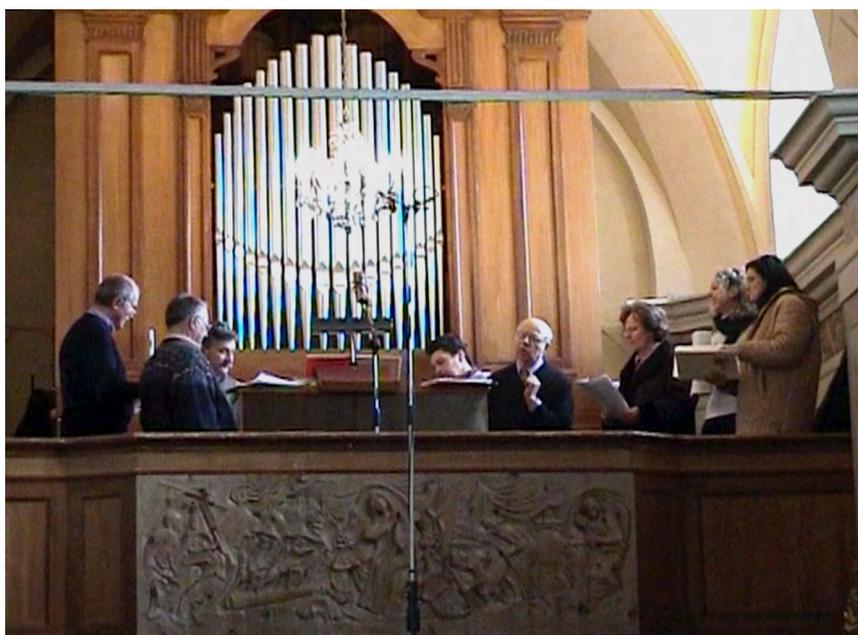


Figura 1.

Zoppè di Cadore, settembre 2005

Processione della Madonna del Rosario: i cantori eseguono la litania

Figura 2.

Zoppè di Cadore, 2002

Un momento della registrazione con la cantoria
(Fotogrammi da riprese video di Paola Barzan)

In seguito agli incontri di ricerca e documentazione a Zoppè, si è iniziato a discutere della possibilità di fissare con una registrazione i canti, la cui memoria il maestro Livan temeva, alla sua morte, sarebbe andata dispersa; con operazione autofinanziata, il repertorio zoppedino è stato inciso in due riprese, nel 2005 e nel 2006 (figura 2, p. 102), prima i canti corali, poi le lezioni solistiche, e infine edito nel 2007 con un booklet introduttivo in un cd comprendente anche le esecuzioni di un anziano cantore scomparso, tratte da un archivio di nastri e audiocassette, ora digitalizzato [*Zoppè di Cadore* 2008].

Il maestro Livan non era persona facile: una serie di incomprensioni con i paesani creò una frattura in seno alla piccola cantoria, che si consumò definitivamente all'epoca della presentazione pubblica del cd. L'incisione diede a Zoppè e ai suoi canti una certa notorietà anche al di fuori dei confini della regione; l'anziano maestro e i cantori, entrati in una rete di scambi musicali con altri gruppi parrocchiali dal repertorio affine, furono coinvolti in una inusuale attività concertistica. Nel 2010, alla morte del maestro Livan, quando con il benessere della famiglia la direzione della cantoria è passata a Renzo Bortolot, organista e attuale sindaco, il gruppo dei cantori è tornato a ricomporsi e si è arricchito di nuovi elementi, uomini e donne. La loro formazione, attraverso modalità di trasmissione differenti dall'assimilazione prolungata nel tempo che caratterizza il passaggio generazionale di questi repertori orali, ha indubbiamente inciso sullo stile esecutivo della cantoria con lievi ma percettibili cambiamenti, specialmente nei brani polivocali: una conseguenza più che accettabile nella prospettiva della salvaguardia del repertorio e soprattutto delle positive ricadute sulle dinamiche sociali della piccola comunità.

Come sperava Roberto Leydi, le «strade del patriarchino», ben lungi dall'essere abbandonate, in questi ultimi dieci anni sono state invece percorse in molte direzioni e con passo sempre più sicuro. Ciascuno degli studiosi che si è occupato dei repertori a livello locale ha contribuito, con la ricchezza delle informazioni sulla storia dei luoghi e delle comunità, con la descrizione di usanze e particolarità liturgiche locali, con l'incremento quantitativo e qualitativo della documentazione sonora, a comporre una mappa musicale della vasta area patriarchina nordorientale ancor più completa e dettagliata. Soprattutto, proprio come Leydi aveva prefigurato, la consapevolezza dell'identità musicale delle comunità coinvolte nelle ricerche ne è spesso uscita rafforzata e rinfrancata. Tuttavia, molte questioni rimangono oggi ancora aperte, prima fra tutte la collocazione nel tempo dei canti e della loro origine, che rimanda, come sottolinea anche Roberto Frisano, alla necessità di esaminare con maggior attenzione la documentazione scritta; in un recente lavoro [Barzan 2008], prendendo le mosse dalle vicende storiche del patriarcato di Aquileia, si riassumono le ipotesi formulate sull'origine del canto patriarchino e, sulla base di un'analisi musicologica più aggiornata, se ne avanzano di nuove. Ritengo inoltre che non sia tardi, in rapporto alla raccolta di testimonianze documentali, per un allargamento dell'esplorazione ai territori oltralpini di area germanica, come suggerisce il reperimento di alcuni primi elementi di confronto; Stäblein [1954] ha riportato una melodia tratta da un manoscritto reperito a Regensburg, perfettamente assimilabile alla formula della profezia XII del sabato santo della famiglia melodica patriarchina: non bisogna scordare che Augusta era chiesa suffraganea di Aquileia. Le vie del patriarchino ci possono ancora portare lontano.

Testi citati

- ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. *Canti liturgici di tradizione orale*, 1987, Milano Albatros (ALB 21).
- BARZAN Paola, 2004, *Canti patriarchini e canti liturgici di tradizione orale del Veneto*, in Tullia MAGRINI ed., 2004, *Voci e suoni dell'Alto Adriatico. Canti, dialetti e tradizioni popolari della costa veneta e slovena*, Marghera, Logo Libri, pp. 45-61.
- 2008, *Le origini del canto patriarchino tra ipotesi e testimonianze*, in Paola DESSI e Antonio LOVATO eds., 2008, *De ignoto cantu*, Atti del seminario (Fonte Avellana 2000-2002), San Pietro in Cariano, Gabrielli, pp. 103-117.
- BARZAN Paola - VILDERA Anna eds., 2000, *Il canto 'patriarchino' di tradizione orale in area veneto-friulana e istriana*, Atti del seminario (Venezia 8-10 maggio 1997), Vicenza, Pozza (Cultura popolare veneta, nuova serie 17).
- Il canto sacro popolare del Comelico*, 2012, in Alessandro DE MICHELI ed., 2012, *Cantiamo al Signore. La musica di don Claudio Sacco Sonador*, Belluno, Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali, pp. 373-401.
- CARGNELLO Giuseppe, 1979, *Canti sacri aquileiesi della tradizione orale*, a cura di Pellegrino Ernetti, Venezia, Armena.
- CARGNELLO Giuseppe ed., 2007, *Cjant patriarchin de tradizion orâl par cure di pre Josef Cjargnel*, Villanova di San Daniele del Friuli, Glesie Furlane.
- DI PAOLI PAULOVICH David, 2005, *Il canto patriarchino dell'Istria, del Quarnero e della Dalmazia nei riti e nelle antiche tradizioni religiose dell'area veneto-adriatica*, Udine, Pizzicato (Archivio della Cappella civica di Trieste 13).
- 2011, *Così Rovigno canta e prega a Dio*, Fiume - Trieste - Rovigno, Unione italiana - Università popolare (Collana degli atti / Centro ricerche storiche).
- DI PAOLI PAULOVICH David - TOLLOI Francesco, 2003, *L'antico canto patriarchino di Umago nella vita liturgica. Canti liturgici di tradizione orale della giurisdizione ecclesiastica umaghesa (Duomo di San Pellegrino-Umago e Chiesa della Madonna della Neve-Matterada) e cenni sul canto patriarchino dell'Istria, del Quarnero e della Dalmazia*, Trieste, Svevo.
- FRISANO Roberto, 2006, *Il canto liturgico di tradizione orale a Illegio*, in Flavia DE VITT ed., 2006, *La pieve di San Floriano d'Illegio. Archeologia, storia, arte, tradizione*, Udine, Forum, pp. 285-309.
- 2009, *Iu cantuors de Glisio di Sant Jacom. Canti liturgici di tradizione orale a Rigolato*, Udine, Nota (Geos cd book 651).

GRILLO Chiara - VEZZI Celestino, 2003, *I cantori di Cercivento. L'Onoranda compagnia dei cantori della Pieve di San Martino*, Udine, Nota (Geos cd book 367).

JOPPICH Godehard, 2000, *Osservazioni su alcune melodie di inni nel canto 'patriarchino'*, in BARZAN e VILDERA eds., 2000, pp. 217-235.

LEYDI Roberto, 1998, *Sulle strade del 'patriarchino'*, in *Studi introduttivi e indici*, allegato al *Sacramentarium patriarchale secundum morem sanctae comensis ecclesiae*, Como, Nani - Aquileia, Gruppo archeologico aquileiese (Monumenta Ecclesiae Comensis liturgica 1), ediz. anastat.; ed. or. 1557, Mediolani, ex off. A. Castlionei & Ch. Caronei, pp. 7-8.

LONGO Giorgio - TOMASIN Michele, 1996, *Tradizione religiose a Grado*, Monfalcone, Laguna.

RUSCONI Angelo, 2000, *Il canto del rito 'patriarchino' nell'antica diocesi di Como*, in BARZAN e VILDERA eds., 2000, pp. 249-288.

STÄBLEIN Bruno, 1954, *Lamentatio*, in MGG, 4, coll. 133-142.

TAVIAN Giulio, 2013-2014, *Il canto patriarchino a Marano*, 2 voll., Gonars, Graphic Studio, vol. I, *Litanie solenni e semplici. Messa maranese e messa da Requiem*, 2013; vol. II, *Inni e salmi*, 2014.

Documentari e audiovisivi

FRISANO Roberto ed., 2004, *Friuli. Illegio. Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd 516).

RORATO Christiane, 2011, *La rosade dal timp. I cjantórs di Çurçuvint*, 54 min., Francia-Italia, Prélude Media.

Zoppè di Cadore. Canti liturgici tradizionali, 2008, cd e booklet, Zoppè di Cadore, s.e. (ZOP001).

Tradizioni musicali liturgiche e paraliturgiche in Sicilia: acquisizioni recenti e prospettive future

In questa sede prenderò in considerazione due forme di canto liturgico, cui già da tempo rivolgo particolare attenzione, analizzandone gli aspetti prettamente musicali con riferimento alle dinamiche che di norma ne caratterizzano la trasmissione. Nella prima parte tratterò del *Passio* ancora oggi in uso in alcuni paesi della Sicilia, nella seconda di un caso più specifico: la compiata cantata in latino nell'ambito del rito delle quarantore che annualmente si ripete a Cammarata (Agrigento), un piccolo centro dell'entroterra agrigentino.

Le passioni cantate

Il canto della passione è una fra le più interessanti pratiche musicali inserite nella liturgia di rito romano già a partire dal Medioevo, quando cominciarono a stabilirsi appositi recitativi (diversi dai più comuni toni di lezione utilizzati per la cantillazione delle altre letture evangeliche), chiamati appunto 'toni di passione' destinati esclusivamente all'intonazione del racconto evangelico della conclusione della vicenda terrena di Cristo. Queste formule sono caratterizzate da una accentuata forza drammatica impressa al testo attraverso la cantillazione ad altezze diverse e con differenti intensità ritmiche al fine di sottolineare il continuo contrasto che emerge tra i vari personaggi che prendono parte al racconto evangelico: un primo tono è utilizzato per l'evangelista, ovvero il Cronista (corda di recita sul Do₄ con una cadenza mediana sul La₃ e una terminazione sul Fa₃); un secondo tono è utilizzato per dar voce a Cristo (corda di recita sul Fa₃) e un terzo è riservato alle parti degli altri personaggi (*soliloquentes*) o delle *turbae* (un'ottava superiore rispetto a Cristo). Sui manoscritti liturgici si trovavano lettere che indicavano i singoli toni, C per *Chronista*, derivato da c (*cito, celeriter*), S per *Synagoga* (raduno, assemblea) da s (*sursum*), e una croce per Cristo, da t (*tenere, trahere*), come si può vedere in figura 1, p. 109. Il canto del *Passio* nelle liturgie della settimana santa ebbe una ben precisa evoluzione proprio a partire dalla cantillazione solistica, passando poi alla forma responsoriale con alternanza tra soli e coro e giungendo alle più complesse intonazioni polifoniche che in Italia si svilupparono a partire dalla fine del XV secolo, con l'impiego della tecnica del falsobordone [Apel 1998, 276-277; Viagrande 2005, 41-44] e del canone [Fischer 1997, 34].

Sebbene attualmente il testo della passione venga generalmente letto durante la messa, l'uso tradizionale di intonarlo si conserva ancora oggi in alcune località siciliane, sia la domenica delle Palme sia il venerdì santo. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non si tratta di residui di pratiche ormai prossime all'estinzione o di testimonianze affidate solo alla memoria di anziani cantori: si tratta, piuttosto, di pratiche musicali tuttora attuali e che purtroppo quasi mai sono state oggetto di ricerche etnomusicologiche.

Sulla mappa (figura 2, p. 109)¹ sono segnate le località in cui ho finora effettuato rilevazioni concernenti il *Passio* cantato. Di nessuna delle passioni documentate è stato ancora possibile individuare con certezza l'autore, in quanto tutte si sono tramandate quasi esclusivamente per via orale. È certo però che a comporle erano spesso musicisti di professione o sacerdoti, come nel caso di Vincenzo Amato (1629-1670), sacerdote originario di Ciminna e maestro di cappella della cattedrale di Palermo, che nella seconda metà del Seicento compose diverse passioni, cantate in alcune chiese della città fino agli inizi del secolo scorso. Oggi, delle passioni di Amato rimangono alcune trascrizioni manoscritte negli archivi storici di alcune chiese, utili senz'altro per una comparazione con la documentazione finora acquisita sul campo.²

Nelle località in cui si sono svolte le mie indagini (tranne, come vedremo, a Misilmeri in provincia di Palermo), il *Passio* viene ancora oggi cantato sia la domenica delle Palme (*Passio* secondo Matteo) sia il venerdì santo (secondo Giovanni), con alcuni accorgimenti messi in atto recentemente per adattare la pratica musicale preconciliare alle nuove esigenze liturgiche. In particolare, per ovviare al problema della lingua, si è scelto di non cantare più, ma di leggere il racconto della passione in italiano e lasciare in latino esclusivamente le parti cantate dei *soliloquentes*, della *turba* dei Giudei e in qualche caso di Cristo. Questa operazione di adattamento servì anche a ridurre la durata della celebrazione, considerato che cantare interamente il *Passio* richiedeva un tempo non inferiore a un'ora e mezza circa. L'unica difficoltà con cui ancora oggi continuano a confrontarsi sia i sacerdoti sia i cantori, a volte anche in un clima di tensione, riguarda l'impossibilità di adeguarsi alle norme liturgiche che, a partire dalla riforma del *Messale romano* del 1970, hanno prescritto che la domenica delle Palme il racconto evangelico della passione venga alternato tra le versioni di Matteo, Luca e Marco, seguendo un ciclo triennale. Tuttavia anche negli anni in cui la liturgia prevede la lettura evangelica di Luca o di Marco, lì si cantano le parti tratte dal *Passio* secondo Matteo, quelle che i cantori tradizionalmente conoscono, apportando una variazione alla liturgia, non sempre gradita ai sacerdoti.

La prima località che prenderò in considerazione è Montelepre (Palermo), piccolo centro urbano in provincia di Palermo. Qui da circa quarant'anni è scomparsa la consuetudine di cantare per intero il *Passio*, ma nella chiesa parrocchiale di Santa Rosalia si usa ancora intonare l'incipit del racconto evangelico sia la domenica delle Palme sia il venerdì santo (le altre parti del *Passio* tuttavia le ho documentate grazie alla memoria di alcuni cantori). A eseguire l'incipit è oggi un piccolo coro formato quasi interamente da donne di media età che sin da piccole facevano parte della *schola cantorum* della parrocchia, all'epoca preparata dal sacerdote. Ora si riuniscono soltanto nelle maggiori solennità dell'anno e in particolare durante la settimana santa per animare le liturgie con i canti tradizionali, ostentando un ruolo ancora oggi riconosciuto dalla comunità e sostituendosi in queste occasioni al coro giovanile che di norma esegue altri repertori.

L'inizio del *Passio* di Montelepre (esempio AV 1)³ risulta interessante in quanto evidenzia una struttura musicale del tutto indipendente dall'intonazione gregoriana, rivelando

1. Ringrazio Giovanni Rufino, presidente del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, per aver reso disponibile la 'carta di base' dell'Atlante linguistico della Sicilia (ALS).

2. Sulle *Passioni* di Vincenzo Amato, Vincenzo Buzzetta [1991] ha prodotto una tesi di laurea.

3. Dal *Passio* di Montelepre: *Incipit* [5'16"']. Ripresa audio effettuata da chi scrive il 9 marzo 2013 nella chiesa di Santa Rosalia (in situazione non contestuale); organo: Maurizio Pizzurro; voci: coro parrocchiale (voce guida: Giuseppe Saitta). http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_1_Passio_di_Montelepre.mp4 (7Mb)

il-le. **C.** Respóndens autem Júdas, qui trádidit
 é-um, díxit : **S.** Numquid égo sum, Rábbi?
C. A- it il-li : ✠ Tu di- xí- sti. **C.** Coenántibus au-
 tem é- is, accépit Jésus pánem, et benedíxit, ac
 frégit, dedítque discípu- lis sú- is, et á- it : ✠ Ac-

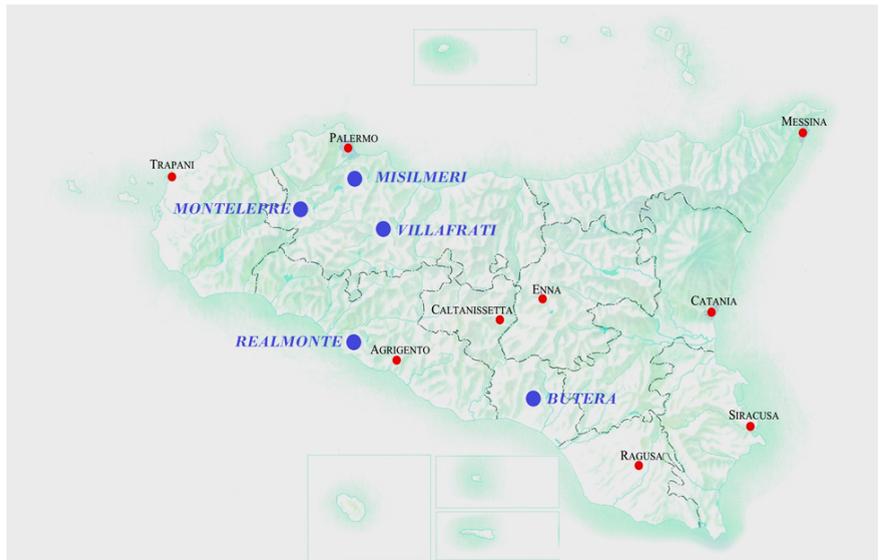


Figura 1.
 Intonazione gregoriana del *Passio*
 (*Officium majoris hebdomadae et octavae Paschae* 1925, p. 113)

Figura 2.
 Località interessate dall'indagine

Pas - - si - o Do - mi - ni no - stri Pas - - - - si - o
 (Fa m) (Sib m) (Do7) (Fa m) (Sib m)

Do - - mi - ni no - stri Pas - - - - si - o
 (Sib m) (Fa m) (Do7)

Do - mi - ni no - stri Je - su Je - su Chri - sti Do - mi - ni
 (Do) (Fa m) (Sib m) (Sib m)

no - stri Je - su Je - su Chri - sti se - - - cun - dum se -
 (Mi b) (La b)

cun - dum Jo - an - - - nem Pas - - - si - o Je - su
 (Fa m)

Je - su Chri - sti
 (Do - Fa)

Esempio 1. *Passio* di Montelepre, incipit. Trascrizione degli anni Quaranta del Novecento. Archivio parrocchiale della chiesa di Santa Rosalia di Montelepre (Palermo)

elementi stilistici che sembrano riferibili al repertorio operistico. Nell'archivio della parrocchia si conserva una trascrizione dell'incipit, redatta intorno agli anni quaranta del secolo scorso dall'organista dell'epoca, che tuttavia differisce parecchio dall'attuale esecuzione (esempio 1, p. 109). Ciò evidenzia come queste tracce scritte servissero essenzialmente da guida a chi doveva accompagnare il canto, mentre non erano tenute in particolare considerazione dai cantori, quasi sempre sprovvisti di nozioni musicali.

A Villafrati, in provincia di Palermo, il canto della passione viene tradizionalmente denominato *Turba*, dal termine latino che indica la folla. Fino a un recente passato, cantavano soltanto le donne della *schola cantorum* parrocchiale, accompagnate dall'organo, suonato da una donna. Le cantatrici di norma seguivano il testo su 'messalini' in uso ai fedeli (con traduzione italiana a fronte), avendo cura di segnare talvolta con una matita colorata le parti destinate al canto, come si nota dall'immagine seguente (figura 3).

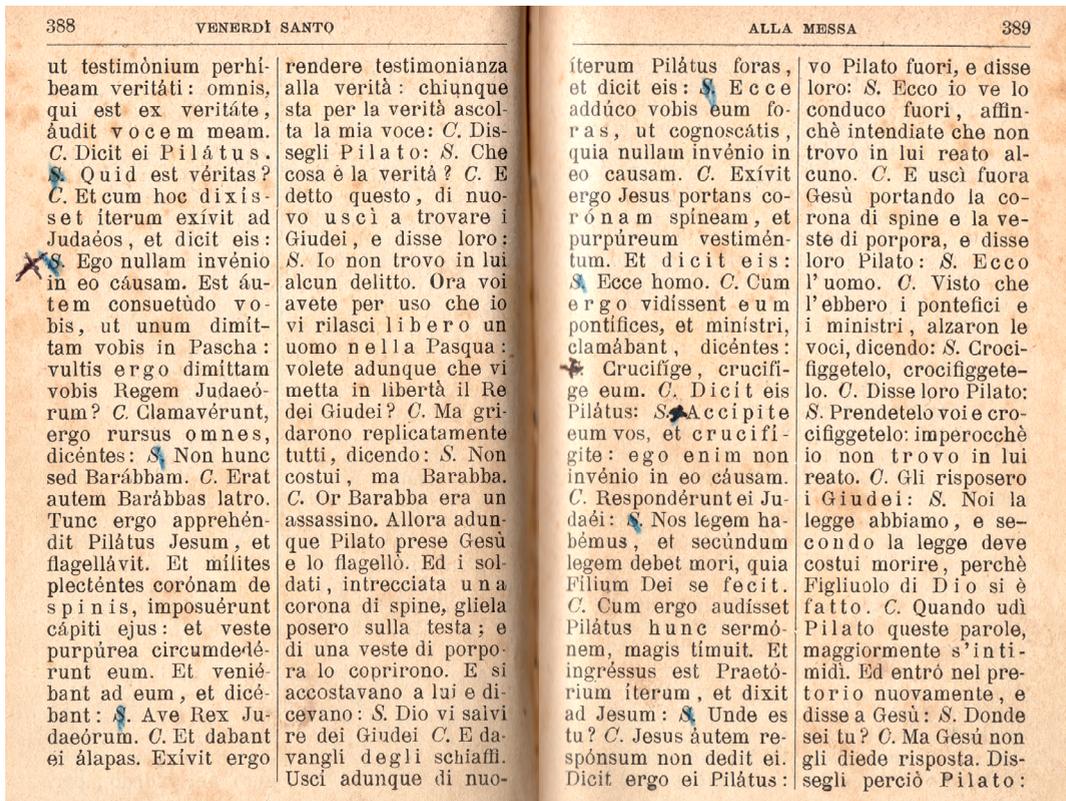


Figura 3. Messalino in uso ai cantori
(*Ufficio della settimana santa secondo il rito romano 1907*, pp. 388-389)

L'organista, invece, accompagnava a memoria il canto. Grazie all'impulso di un giovane musicista, da circa quindici anni, al coro delle anziane donne si sono uniti alcuni giovani (uomini e donne) con l'intenzione di preservare la tradizione. La *Turba* che si esegue a Villafrati, sia nella forma per la domenica delle Palme sia in quella per il venerdì santo,

consta di ventotto parti, oggi cantate tutte coralmente. In passato gli interventi dei personaggi erano invece eseguiti in forma solistica; ciascuna parte era affidata annualmente alle stesse cantatrici che detenevano un ruolo spesso ereditato in famiglia. L'uso attuale di cantare coralmente tutte le sezioni, e non soltanto quelle delle *turbae*, com'era nel recente passato, è stato motivato anche dal desiderio di realizzare semplici polifonie, quasi sempre per terze parallele, pressoché ovunque. Propongo come esempio due brani, *Sic respondes Pontifici?* (da una registrazione effettuata il venerdì santo del 2007) e *Vere filius* (da una registrazione della domenica delle Palme nel 2013); entrambe sono accompagnate dall'organo⁴ con un sostegno accordale (esempio AV 2).⁵ Qui di seguito la trascrizione della voce principale di *Sic respondes* (esempio 2).⁶

♩ = 70

Sic, sic re- spon - des sic

sic re - spon - - - des

sic re - spon-des Pon - ti - fi - ci? Sic

sic re - spon - - des sic re - spon - des

sic re - spon - - - des Pon - ti - - - fi - ci?

Esempio 2. *Sic respondes*, dal *Passio* di Villafrati (Palermo)

4. Nella documentazione del 2007 il canto è in realtà accompagnato da una tastiera elettronica in quanto quell'anno le celebrazioni della settimana santa si svolsero nella chiesa del Crocifisso, sprovvista di organo, perché la chiesa madre era inagibile a motivo di un restauro in corso.

5. Dal *Passio* di Villafrati: *Sic respondes Pontifici? / Vere filius* [6'11"]. Riprese audio effettuate da chi scrive il 6 aprile 2007 nella chiesa del Crocifisso, e da Silvia Dioguardi il 24 aprile 2013 nella chiesa madre, Santissima Trinità; organo: Federica Verciglio; voci: coro parrocchiale; direttore: Santino La Barbera.
http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_2_Passio_di_Villafrati.mp4 (20Mb)

6. Qui, come più avanti, trascrizione mia ove non altrimenti specificato. Si sono utilizzati i seguenti segni diacritici laddove necessario: ← più lento del valore segnato; → più veloce del valore segnato. Le indicazioni metronomiche, laddove presenti, si intendano in maniera approssimata. Nell'esempio 8 a p. 125 le figure musicali con il gambo rivolto verso il basso indicano una percussione alternata della membrana del tamburo con una sola bacchetta; viceversa, quelle con il gambo verso l'alto indicano una percussione simultanea con entrambe le bacchette.

Sebbene a Misilmeri, paese a circa dieci chilometri dal capoluogo, il *Passio* ormai da trent'anni non venga più eseguito,⁷ disponiamo di preziose testimonianze che informano su una pratica musicale rimasta in pieno vigore fino al 1983, quando per l'ultima volta venne cantata nella chiesa di San Francesco da un coro di sole donne, com'era consuetudine locale. L'arrivo del nuovo parroco determinò improvvisamente la cessazione di questa pratica musicale, in quanto ritenuta non compatibile con la liturgia postconciliare. Oltre ad avere effettuato personalmente diverse registrazioni e interviste, grazie alla disponibilità degli ex cantori sono entrato in possesso di due importanti registrazioni amatoriali effettuate rispettivamente nel 1965 (fuori contesto) e nel 1977 (nel contesto celebrativo della domenica delle Palme).⁸ Inoltre, si conservano tre fascicoli manoscritti con le trascrizioni complete di tutte le parti sia della domenica (quaranta parti) sia del venerdì (trentadue parti), oltre a un fascicolo contenente la parte di Cristo, tutti databili tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento (figure 4 e 5, p. 114). Interessante, in questi manoscritti, la presenza dei nomi degli assegnatari delle singole parti, a riprova del fatto che cantare da solista durante il *Passio* costituiva anche un segno di prestigio sociale al quale nessuna cantatrice voleva rinunciare.⁹

Sebbene anche in questo caso risulti molto arduo giungere a identificare l'autore del *Passio*, bisogna prendere comunque atto della notevole corrispondenza tra la parte di Cristo contenuta nel fascicolo conservato a Misilmeri e quella relativa a due passioni (secondo Matteo e Giovanni) conservate presso l'Archivio storico della Collegiata di Monreale (*Fondo musicale*, n. 27), copie ottocentesche attribuite al già citato Vincenzo Amato. Questo dato di fatto, nonostante non ci permetta di assegnare con certezza una paternità musicale all'opera, fa comunque riflettere sulla più ampia circolazione di queste musiche.

I due documenti sonori che qui si propogono, tratti dalla registrazione del 1977, si riferiscono rispettivamente al brano corale *Hic dixit* (che secondo gli stessi cantori era «una parte a valzer» proprio per il modo in cui tradizionalmente si accompagnava con l'armonium e prima ancora con l'organo) e al brano solistico *Peccavi* (esempio AV 3).¹⁰ Per quanto l'ascolto possa ingannare, a motivo di una esecuzione da parte di donne anziane e di un accompagnamento organistico non sempre perfetto, si può ugualmente cogliere la particolare intensità con cui esse riuscivano a esprimere la drammaticità del testo: benché in latino, ben ne conoscevano il significato. Riuscivano infatti a trasmettere il senso più profondo dei dolorosi dialoghi, differenziando per intensità e stile esecutivo ogni sezione dall'altra, passando per esempio da una esecuzione a voce piena per il grido *Crucifige* a una voce mesta e partecipata per il *Peccavi* di Giuda.

7. Alcuni cantori del luogo, grazie anche alla sensibilità dell'attuale arciprete, stanno tuttavia tentando di ripristinare questa pratica musicale al fine di eseguirla nuovamente nel contesto liturgico della settimana santa nella chiesa madre, San Giovanni Battista.

8. La documentazione del 1965 è stata realizzata da Domenico Giordano con un registratore Lesa a bobina all'interno della chiesa di San Francesco; in quella occasione ad accompagnare il canto all'armonium era il parroco Gaetano Sciarabba; si sono registrate soltanto alcune parti ritenute più significative, fra cui: *Peccavi*, *Hic dixit*, *Vere Filius*. La documentazione del 1977 è stata realizzata da Francesco Ferraro all'interno della stessa chiesa, con un registratore a cassette munito di microfono stereo durante la liturgia della domenica delle Palme. Questa documentazione risulta essere completa di tutte le parti (l'armonium in quella occasione era suonato da Caterina Sciarabba).

9. Alcune anziane cantatrici da me intervistate, in particolare Antonina Di Palermo (nata nel 1919) e Vincenza Giordano (nata nel 1937), raccontano di frequenti diverbi che sorgevano nel contendersi alcune parti rimaste non assegnate; episodi risolti, dicono gli intervistati, soltanto grazie all'intervento del parroco che, nel tentativo di porre fine a queste vere e proprie liti, decise di scrivere i nomi degli assegnatari sulla partitura utilizzata dall'organista.

10. Dal *Passio* di Misilmeri: *Hic dixit / Peccavi* [3'15"]. Ripresa audio effettuata da Francesco Ferraro il 5 aprile 1977 nella chiesa di San Francesco; armonium: Caterina Sciarabba; voci: coro femminile parrocchiale; solista: Maria La Rosa. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_5_Passio_di_Misilmeri.mp4 (59Mb)

Coro *Si hinc dimittis.* (27)

MINETTA *molto largo* *Ecce res vestra* (28) *2 ripetere*

Coro *Tolle tolle* (29)

TITA *Tu es res.* (13) *solo*

MARIACCIA *Nunquid ego* (14) *2*

2 ripetere

Figura 4.
Manoscritto I del *Passio* di Misilmeri (Palermo)
(Proprietà di Giuseppe Giordano)

Figura 5.
Manoscritto II del *Passio* di Misilmeri (Palermo)
(Proprietà di Giuseppe Giordano)

« Introduzione »
« Passio »

Largo

Pas-si - - o Pas-si - - o Do - - - - -

mi - - ni no - - sti Te - - su - -

ri - - de - - cum - - diu, quatit - - - - - um.

reuer.
Calaciura Giuseppe

Figura 6.
Passio di Butera (Caltanissetta), incipit. Trascrizione di Giuseppe Calaciura
 Archivio parrocchiale della chiesa di San Tommaso Apostolo, Butera



Figura 7.
Realmonte (Agrigento),
Processione del Cristo morto, 2013
I cantori
(Fotografia di Antonino Cottone)



Figura 8.
Cammarata (Agrigento), chiesa di San Vito,
Processione delle quarantore, 2012
(Fotografia di Giuseppe Giordano)



Figura 9.
Canto del *Tu Deum*
Cammarata (Agrigento), 2012
Processione delle quarantore accompagnata dal tamburo
(Fotografia di Giuseppe Giordano)



Figura 10.
Cammarata (Agrigento), 2011
Processione conclusiva delle quarantore
(Fotografia di Antonino Cottone)

A Butera, piccolo centro del Nisseno a vocazione prettamente agricola, al contrario di quanto ho riscontrato nelle altre località in cui ancora oggi si canta il *Passio*, è scomparsa la consuetudine di intonare le parole delle *turbae* e dei *soliloquentes* del racconto evangelico, affidando alla voce di un cantore accompagnato dall'organo soltanto l'incipit e le ultime tre parti di Cristo morente sulla croce; fino al concilio Vaticano II, a cantare il *Passio* erano i sacerdoti del paese insieme a un coretto di voci bianche (quasi sempre i chierichetti) cui erano affidate i brani delle *turbae*. Anche in questo caso sia l'organista sia il cantore non fanno ricorso ad alcuna trascrizione musicale ma eseguono a memoria. Tuttavia, nell'archivio della chiesa madre del paese, San Tommaso Apostolo, si conserva un foglio pentagrammato nel quale alla fine degli anni cinquanta l'organista dell'epoca, Giuseppe Calaciura, appuntò l'incipit (figura 6, p. 115).

Propongo, quindi, un filmato, in cui si può ascoltare il brano di Cristo, *Pater dimitte illis*, registrato durante la celebrazione della Domenica delle Palme del 2013 nella chiesa madre, San Tommaso Apostolo (esempio AV 4).¹¹

L'ultimo esempio che desidero proporre riguarda il *Passio* cantato a Realmonte, piccolissimo paese a circa dieci chilometri da Agrigento. Di questa pratica musicale ero già a conoscenza grazie alla documentazione video realizzata nel 1993 da Giovanni Moroni.¹² Sono stato a Realmonte il venerdì santo del 2013, dopo vent'anni da quel rilevamento, riconoscendo alcune delle persone riprese nel filmato insieme ad altri cantori più giovani, compreso un ragazzo, Enrico Fallea, studente del conservatorio, che da alcuni anni ha sostituito l'ormai anziano organista Carmelo Mangione. Di grande interesse è la gestione ancora quasi del tutto autonoma della liturgia del venerdì santo da parte del gruppo dei cantori (circa dieci uomini), pur essendo questa la più importante celebrazione canonica della settimana santa: oltre a eseguire il *Passio*, infatti, il gruppo gestisce musicalmente l'intera cerimonia, integrata da altri canti latini in stile polivocale e con accompagnamento dell'organo, come *Vexilla regis*, *Popule meus* ed *Ecce lignum*, eseguito integralmente dai cantori, nonostante la parte iniziale sia riservata, secondo le prescrizioni liturgiche, al sacerdote. Non è un caso, inoltre, che siano gli stessi cantori a interpretare durante la processione serale del Cristo morto e dell'Addolorata i cosiddetti *lamenti* in stile polivocale (figura 7, p. 116), alcuni dei quali corrispondono a quelli compresi nel rito svoltosi in chiesa con l'accompagnamento dell'organo.¹³ Questo fatto, apparentemente poco rilevante, è invece, a mio avviso, una palese testimonianza di quel tanto discusso interscambio di ruoli e di competenze tra ambienti ecclesiastici e laicali, tra spazi controllati di chiese e oratori e percorsi esterni delle processioni, dove la devozione popolare completa in maniera più libera la liturgia 'canonica' [Macchiarella 1993 e 1995].

A Realmonte questa autonoma gestione della liturgia da parte dei cantori ha portato negli anni a uno stravolgimento del testo delle due versioni canoniche del *Passio* di Matteo e di Giovanni, dando origine a una singolare, unica versione testuale sia per la domenica delle Palme sia per il venerdì santo, risultato della fusione dei due racconti evangelici, di cui si differenziano solo le conclusioni – i cantori sanno bene che la

11. Dal *Passio* di Butera: *Pater dimitte illis* [1'51"]. Ripresa video effettuata da chi scrive il 24 aprile 2013 nella chiesa madre, San Tommaso Apostolo, durante la messa della domenica delle Palme; organo: Salvatore Di Martino; voce: Gaspare Nolasco. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_4_Passio_di_Butera.mp4 (85Mb)

12. La ripresa video mi è stata gentilmente messa a disposizione da Sergio Bonanzinga che la custodisce in copia.

13. Una registrazione sonora dei *lamenti* di Realmonte è contenuta in Bonanzinga [1996], traccia 14.

domenica bisogna concludere con *Vere filius* e il venerdì invece con *Et inclinato capite*. Nel *Passio* di Realmonte permangono, inoltre, tratti di quella che in passato certamente doveva essere una vera e propria azione drammatica, come si può dedurre da determinati comportamenti rituali esibiti dai cantori e dai fedeli. Il cantore che interpreta Pilato, ad esempio, nel momento in cui pronuncia la frase «Quod scripsi, scripsi» usa ancora lasciar cadere dalla cantoria, sul lato sinistro del presbiterio, in modo ben visibile all'intera assemblea, un foglio e una penna di volatile, a mostrare l'irrevocabilità della scelta di Pilato sulla scritta da fissare sulla croce. O ancora, durante il conclusivo *Et inclinato capite tradidit spiritum*, sia i cantori sia i fedeli usano percuotere le panche con le mani o con i piedi producendo uno strepito che nel sentire comune vuole evocare il terremoto avvenuto alla morte di Cristo.¹⁴ D'altronde, sappiamo bene che i riti della settimana santa a partire dal Medioevo si erano aperti allo sviluppo drammatico della liturgia, poi esteso anche ad altre ricorrenze dell'anno liturgico, secondo gli usi delle chiese locali [Bernardi 1991]. La drammatizzazione di alcuni momenti del rito andrebbe considerata, anche in questo caso, un tentativo ben riuscito di una sua amplificazione e traduzione. Non a caso, per esempio, proprio a Realmonte alle celebrazioni liturgiche della domenica delle Palme e del venerdì santo partecipa, indossando gli abiti tradizionali (una tunica azzurra col mantello rosso), il bambino che aveva impersonato Cristo durante la rievocazione dell'ingresso a Gerusalemme insieme agli apostoli, esibendo un ruolo non secondario nel contesto celebrativo e ponendosi, sul piano dell'efficacia simbolica comunitariamente riconosciuta, sullo stesso livello del sacerdote officiante [Bruno Gallo 2003]:¹⁵ per tradizione, al bambino che impersona il Cristo (o eventualmente a un altro bambino, sempre un maschio) vengono infatti affidate alcune sezioni cantate del *Passio*. Ho riscontrato la medesima consuetudine a Villafrati e a Misilmeri, dove una bambina cantava i brani di Pilato *Tu es rex* e *Quod scripsi, scripsi*. A Butera invece, come già ricordato, un coretto di voci bianche eseguiva per intero le sezioni della *turba Judaeorum*.

I cantori di Realmonte ricordano a memoria le proprie parti, nonostante siano oggi in possesso di libretti contenenti il testo, gli stessi distribuiti ai fedeli per seguire il *Passio* durante la celebrazione. Non esiste invece alcuna trascrizione musicale. L'organista accompagna a orecchio il canto secondo le modalità apprese da chi lo ha preceduto in questo compito, non mancando di inserire i cosiddetti 'passaggi' prima delle parti cantate dal Cristo o da uno dei *soliloquentes*. Nello schema che riporto di seguito (esempio 3, p. 120) ho evidenziato i meccanismi musicali alla base della cantillazione della parte del Cronista e sulla quale si intersecano, secondo regole ben stabilite, quelle dei personaggi, delle *turbae* o di Cristo.

Seppure sia stato abolito da alcuni anni l'uso di cantare interamente la parte del Cronista (detta localmente *testu*), essa viene a tratti ancora intonata in diversi momenti del racconto, soprattutto in prossimità dell'ingresso di un personaggio. Infatti, il recitativo del Cronista, attraverso formule melodiche che potremmo definire di cerniera, serve anche a preparare l'entrata dei diversi personaggi.

14. Un analogo comportamento rituale era previsto durante il mattutino delle tenebre (*Feria quinta in coena Domini*) che aveva luogo la sera del mercoledì santo: «Ad laudes tamen, finita oratione, fit fragor et strepitus aliquantulum: mox profertur candela accensa de sub altari, et omnes surgunt, et cum silentio discedunt» [*Officium majore hebdomadae* 1925, 401]; nell'evocare la morte di Cristo, allo spegnersi dell'ultima delle quindici candele che illuminavano l'aula liturgica (se ne spegneva una alla fine del canto di ogni salmo) i sacerdoti e i fedeli producevano uno strepito in vari modi secondo le consuetudini del luogo: scuotendo le panche o percuotendole con libri e messali, scuotendo catene di metallo, utilizzando le *tracole* (tabelle o crotali).

15. La processione della domenica delle Palme di Realmonte è documentata anche in Bonanzinga [2002].

Passaggio d'organo



Formula iniziale



Formula intermedia (solo se il periodo è abbastanza lungo)



1ª Formula conclusiva (se precede la parte di un personaggio)



2ª Formula conclusiva (se precede la parte di Cristo)



Il Cristo intona sempre sul re

Esempio 3. Formule per la cantillazione della parte del Cronista

Come si nota nell'esempio 3, vengono utilizzate due formule conclusive: la prima quando il suo recitativo termina prima della parte di un personaggio, o di una *turba*; la seconda quando ne precede una di Cristo. Si riscontra questo espediente anche nell'intonazione del *Passio* in gregoriano [*Cantus Ecclesiasticus Passionis* 1904]. Parimenti l'ingresso del Cronista, nei tratti in cui ancora oggi è presente, è sempre preceduto da quello che viene chiamato 'passaggio d'organo' (esempio 3), un inciso strumentale utile a riportare il cantore sul suo tono, dopo le parole di Cristo o di una turba chiuse su un diverso ambito tonale. La scelta delle sequenze da inserire nel breve filmato qui proposto (esempio AV 5)¹⁶ è stata dettata perlopiù dal desiderio di mettere in evidenza proprio questo *continuum* musicale, questo ininterrotto susseguirsi di recitativo e parti cantate intersecate da azioni rituali compiute dai fedeli e dai cantori, così come sicuramente doveva avvenire in passato anche in altre località siciliane.

16. Dal *Passio* di Realmonte: *Et hic erat / Consummatum est / Et inclinato capite* [4'57"']. Ripresa video effettuata da chi scrive il 29 marzo 2015 nella chiesa di San Domenico durante la liturgia del venerdì santo; organo: Enrico Fallea; cronista: Calogero Mangione; voci soliste (in ordine di esecuzione): Pasquale Salemi, Enrico Fallea, Martino Incardona. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_5_Passio_di_Realmonte.mp4 (140Mb)

La compieta cantata per le quarantore a Cammarata

Fra le azioni devozionali che in Sicilia caratterizzano alcuni periodi dell'anno liturgico, oltre al Natale o alla settimana santa, vi sono le quarantore, che per antica tradizione – generalizzata anche in altre aree – continuano a celebrarsi soprattutto in due periodi dell'anno: nei primi tre giorni della settimana santa e negli ultimi giorni del carnevale, a seconda delle consuetudini locali, ma, in casi meno frequenti, anche nell'ottavario dei defunti, a novembre [Lavitrano 1936].

Si tratta quasi sempre di liturgie articolate attraverso una serie di espressioni musicali di carattere popolare: canti, rosari, litanie, coroncine, ma anche specifici suoni di campane che scandiscono lo scorrere delle cosiddette ore sante, o che segnalano l'esposizione del Sacramento o il momento della benedizione, oppure musiche bandistiche e ritmi di tamburo che animano le processioni svolte di norma alla conclusione delle funzioni in chiesa. A occuparsi della gestione del rituale sono in prevalenza le confraternite, soprattutto quelle dedicate al Sacramento, talvolta ancora abbigliate secondo l'uso tradizionale che prevede la cappa e il cappuccio a occultamento totale del volto (figura 8, p. 116).

A Cammarata (Agrigento), piccolo centro urbano addossato al monte che prende nome dallo stesso paese, le celebrazioni delle quarantore costituiscono un momento molto significativo all'interno del calendario festivo locale. Questo rito ancora oggi si tiene in tutte le chiese del paese, incluse le rettorie e le chiese minori, secondo una turnazione ben precisa che prevede la conclusione negli ultimi tre giorni di carnevale (domenica, lunedì e martedì), contemporaneamente nella chiesa madre, San Nicolò di Bari, e nella chiesa di San Vito.¹⁷ Fino a pochi anni addietro, il martedì grasso, al termine delle quarantore, dopo il canto del *Te Deum*, si *appiddiava*, cioè si suonavano le campane a morto per segnalare l'inizio della quaresima (anche questa pratica l'ho riscontrata per il passato in altre località).¹⁸

Mi sono recato per la prima volta nella chiesa di San Vito nel 2009 per registrare, durante una prova del coro, il canto delle cosiddette *Sette parole*. Dopo alcuni minuti di ascolto mi resi subito conto che si trattava di una tradizione musicale davvero notevole che meritava di essere meglio indagata.¹⁹ Scambiando qualche parola con alcuni componenti del coro e col parroco, monsignor Liborio Russotto, persona di rarissima sensibilità verso la musica sacra e le pratiche popolari in genere, fui invitato a ritornare nei giorni delle quarantore, perché oltre al canto della coroncina del Sacramento avrebbero celebrato la compieta in latino e a seguire il rosario in siciliano. Nel febbraio del 2010 tornai pertanto a Cammarata per documentare il rito e da allora ogni anno non sono più mancato in almeno uno dei tre

17. L'uso di concludere le quarantore di carnevale nella chiesa madre, o comunque nella chiesa più antica del paese, secondo una turnazione detta in Sicilia 'ruolo', è ancora oggi molto diffuso in diversi centri dell'isola.

18. A Misilmeri, per esempio, fino agli anni cinquanta circa, alla mezzanotte del martedì grasso si suonavano a morto le campane a segnare la fine del carnevale. A Ciminna (Palermo) tuttora si usa, intorno alle ventidue dello stesso giorno, produrre un particolare ritmo con le campane della chiesa di San Giovanni a segnare l'inizio della quaresima.

19. Si tratta di un testo poetico strofico incentrato sulle ultime parole che, secondo la tradizione evangelica, furono pronunciate dal Cristo sulla croce. Il suo impiego, in diversi adattamenti musicali, è documentato in molte località soprattutto del meridione d'Italia [Marx-Weber 1989]. A Cammarata, le *Sette parole* vengono eseguite nel pomeriggio del venerdì santo da un coro misto in una versione musicale a tre voci con accompagnamento d'organo. Queste musiche risentono molto dello stile operistico ottocentesco. Nell'archivio storico della parrocchia si conserva un fascicolo a stampa con le parti del coro e l'accompagnamento. Sul frontespizio si legge: *Le tre ore di agonia di N.S.G.C. / per voci maschili con accompagnamento di pianoforte o armonium / per M. Mauro*. Melchiorre Mauro era un compositore siciliano di fine Ottocento.

giorni delle quarantore.²⁰

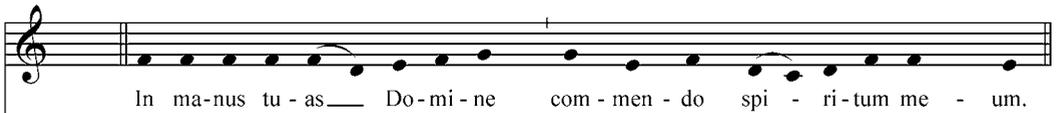
In questa liturgia la funzione serale è preceduta dal canto della coroncina: si tratta di uno schema rituale fondato sull'alternanza fra brevi riflessioni sulle virtù cristiane e le strofe della sequenza *Lauda Sion* cantate sia dal coro sia dai fedeli. Sul libretto a stampa datato 1941, conservato presso l'archivio della parrocchia, si legge tra l'altro «Solita a farsi in alcuni paesi della Sicilia durante le S. Quarantore». Il canto della sequenza, in stile melismatico, presenta una struttura polifonica a due voci che procedono quasi sempre per terze parallele, con incipit e conclusione all'unisono, ed è intonato dal coro e dai fedeli in uno stile vocale molto ricorrente negli ambienti ecclesiastici. Mentre i cantori hanno sempre fatto in qualche misura riferimento al testo scritto della sequenza, disponibile in libretti a stampa o in fotocopia, della musica non esiste alcuna traccia scritta. L'attuale organista, Maria Rita Di Marco, che sin da bambina ha fatto parte del coro, continua ad accompagnare a orecchio il canto, avendone appreso lo stile e la modalità esecutiva dall'organista che prima di lei svolgeva questo compito.

Al termine della coroncina ha inizio la compieta presieduta solitamente da due o più sacerdoti. Nonostante i mutamenti che hanno interessato quasi ovunque la liturgia a partire dall'ultimo concilio, in questa circostanza sia il parroco sia cantori hanno voluto conservare l'uso di celebrare la compieta in latino. Dal punto di vista musicale è significativo notare nel canto dei salmi o delle antifone l'impiego di recitativi o di formule salmodiche che in alcuni tratti lasciano chiaramente trasparire la matrice gregoriana, mentre altrove se ne allontanano per approdare a melodie la cui struttura formale risulta piuttosto originale. Anche in questo caso, però, da un'analisi più dettagliata delle trascrizioni e da un confronto con le melodie riportate nel *Liber usualis*, si scorgono rilevanti analogie che lascerebbero pensare a una dialettizzazione del canto proprio a partire dalla versione gregoriana.

Nella trascrizione che propongo (esempio 4, p. 123) ho posto a confronto la versione del responsorio breve del *Liber usualis* per il tempo di avvento con lo stesso responsorio cantato a Cammarata per le quarantore. Ho appositamente evitato di definire nel dettaglio l'aspetto mensurale della trascrizione o di aggiungere segni diacritici per consentire una più immediata lettura comparativa delle due linee melodiche. Ci si rende conto, dunque, della quasi totale coincidenza fra le due melodie, seppure questo dato all'ascolto appaia piuttosto celato soprattutto a motivo dello stile esecutivo che caratterizza il canto. Anche nelle altre salmodie si scorgono evidenti dipendenze dai cosiddetti toni salmodici gregoriani, come si può notare nell'esempio 5, p. 123, in cui il modulo salmodico utilizzato per il cantico di Simeone risulta coincidere, soprattutto in fase cadenzale, con l'intonazione gregoriana, a sua volta fondata sul terzo tono salmodico, come si evince dall'esempio 6, p. 124, in cui ho schematizzato le due formule melodiche.

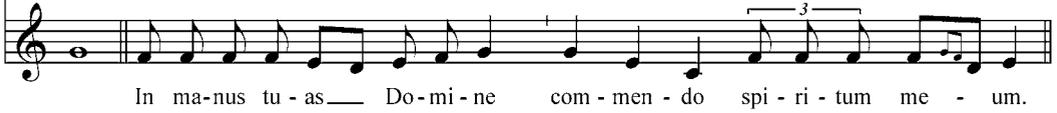
20. Segnalo che nel 2012 è stata effettuata una documentazione in équipe dell'ultimo giorno del rito, insieme con Sergio Bonanzinga e Simona D'Agostino, producendo sia materiali audio-visuali sia fotografici.

Liber usualis



In ma-nus tu - as — Do-mi - ne com - men - do spi - ri - tum me - um.

Trascriz. Cammarata



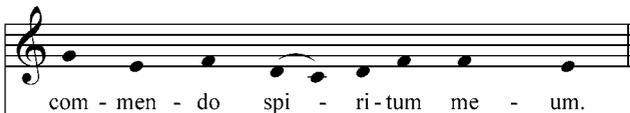
In ma-nus tu - as — Do-mi - ne com - men - do spi - ri - tum me - um.



Re - de - mi - sti nos Do - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis.



Re - de - mi - sti nos Do - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis.



com - men - do spi - ri - tum me - um.

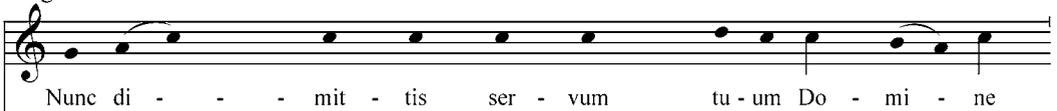


com - men - do spi - ri - tum me - um.

Esempio 4. Responsorio breve

(*Liber usualis* 1952, p. 275 e trascrizione)

Gregoriano



Nunc di - - - mit - tis ser - vum tu - um Do - mi - ne

Cammarata



Nunc di - mit - tis ser - vum tu - um Do - - - mi - ne



se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce. —



se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce. —

Esempio 5. Canticum di Simeone

(*Liber usualis* 1952, p. 276 e trascrizione)

Incipit Cadenza mediana Cadenza finale

Tono gregoriano

Cammarata

Esempio 6. Schema melodico del cantico di Simeone
(*Liber usualis* 1932, pp. III-IV e trascrizione)

La melodia utilizzata per il salmo *Cum invocarem exaudivit me*, che all’ascolto sembrerebbe avere una struttura melodica del tutto originale, risulta essere all’analisi una forma più articolata ed estesa dell’ottavo tono gregoriano. Anche nella *flexa* questo dato è evidente come si può osservare nell’esempio 7.

Incipit Cadenza mediana Cadenza finale

VIII Tono

Cammarata

nel Gregoriano riprende
la cadenza mediana

Flexa

qui esiste una
cadenza propria

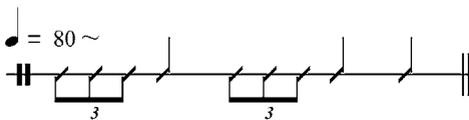
Esempio 7. Schema melodico del salmo *Cum invocarem*.
(*Liber usualis* 1932, pp. III-IV e trascrizione)

È inoltre degno di nota che il canto dell’inno *Te lucis ante terminum* sia musicalmente del tutto autonomo rispetto alle diverse versioni gregoriane. Il testo dell’inno cantato a Cammarata si riferisce a quello che le norme liturgiche prevedevano per la compieta celebrata nelle feste della Beata Vergine Maria [*Liber usualis* 1932, 273]. Questo dato farebbe pensare, con tutte le cautele del caso, a una appropriazione nell’ambito delle celebrazioni delle quarantore di una versione musicalmente più articolata, che in origine doveva essere inserita probabilmente all’interno della ricorrenza dell’Immacolata, festa

mariana che a Cammarata si celebra solennemente in questa chiesa. La melodia della prima e della terza strofa è eseguita all'unisono dagli uomini e dalle donne. La strofa intermedia è invece cantata in retto tono dal sacerdote.

Nell'ultimo filmato che propongo (esempio AV 6)²¹ ho inserito alcune parti del rito, compresa la processione conclusiva che ha luogo l'ultimo giorno delle quarantore lungo le navate laterali della chiesa (figura 9, p. 117).

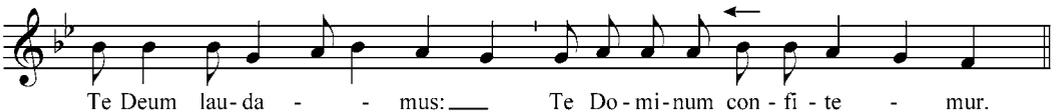
Il corteo processionale è aperto da un confrate che su un tamburo bipelle a cassa cilindrica (talvolta sostituito da un rullante da banda) esegue, a brevi intervalli tendenzialmente regolari, un ritmo processionale impiegato per tradizione esclusivamente in questa circostanza (esempio 8).



Esempio 8. Ritmo del tamburo per la processione delle quarantore

Durante la processione il sacerdote e il coro eseguono a voci alternate il *Te Deum* con una melodia popolare diffusa anche in altre località della Sicilia.²² In alcuni paesi in cui ne ho accertato l'impiego (sia per il presente sia relativamente a un recente passato) viene talvolta definita «in tono siciliano», per distinguerla dalle melodie gregoriane (esempio 9).

Incipit



Modulo melodico (tono siciliano)



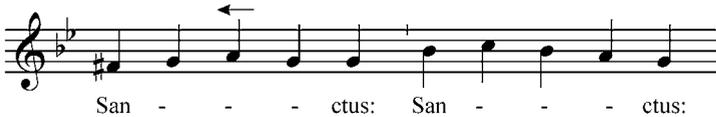
Esempio 9. Schema melodico del *Te Deum* (tono siciliano)

21. Dal rito delle quarantore di Cammarata: *Alcuni momenti della celebrazione* [5'54"']. Ripresa video effettuata da chi scrive il 12 febbraio 2013 nella chiesa di San Vito. Celebranti: monsignor Liborio Russotto, don Vincenzo Maria La Mendola, don Giuseppe Colli; organo: Maria Rita Di Marco; voci: coro parrocchiale. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_6_Rito_di_Cammarata.mp4 (397Mb)

22. L'impiego di questa intonazione del *Te Deum* è stato da me documentato a Caltabellotta (Agrigento), Castellammare del Golfo (Trapani), Ciminna, Lercara Friddi (Palermo), Misilmeri (qui si intonava a due voci parallele), Palermo (in diverse chiese e oratori), San Cataldo (Caltanissetta). Non di rado oggi sul modulo melodico tradizionale viene intonata la traduzione italiana del testo liturgico, il cui incipit coincide con *Noi ti lodiamo o Dio*.

A differenza delle altre località in cui l'ho documentata, qui prevede anche un incipit melodico per l'intonazione del primo emistichio da parte del celebrante. Ci sono tre varianti che vengono giustapposte al modulo principale secondo uno schema ben preciso che segue quello delle intonazioni gregoriane dello stesso testo, pur senza una esatta corrispondenza [*Graduale romanum* 1974]. La prima variante è utilizzata esclusivamente per l'intonazione del triplice *Sanctus*; la seconda si alterna quasi sistematicamente al modulo principale, a partire dal versetto *Patrem immensae majestatis*; la terza (melodicamente riconducibile all'ottavo tono salmodico gregoriano) viene utilizzata a partire dal versetto *Aeterna fac cum sanctis tuis* fino alla fine, abbandonando del tutto il modulo principale (esempio 10).

I variante (al versetto 'Sanctus')



riprende la parte B
del modulo principale

II variante



III variante



Esempio 10. *Te Deum*, varianti melodiche

Quando la processione giunge nuovamente all'altare, dopo aver percorso la navata centrale per risalire da quella di sinistra (figura 10, p. 117), a conclusione del *Te Deum* viene intonato il *Tantum ergo* (di solito si alterna una melodia diversa in ciascuna delle tre sere delle quarantore), cui segue la benedizione eucaristica e il canto *Laudate Dominum* intonato sul sesto tono gregoriano. La celebrazione si conclude con il canto di una posta del rosario eucaristico, intonato a due voci dal coro cui segue la risposta dei fedeli all'unisono.

Riflessioni conclusive

Gli esempi qui illustrati offrono una ulteriore testimonianza di quanto l'indagine sul canto liturgico di tradizione orale possa ritenersi ancora oggi assolutamente attuale, rivelando allo studioso o al ricercatore aspetti poliedrici, intrisi tanto di memoria del tempo passato quanto di vitalità del presente. Desidero ancora sottolineare che la maggior parte dei casi qui esaminati non riguarda ricerche effettuate soltanto grazie al contributo di anziani cantori, e che non ho nemmeno presentato gli esiti di un'indagine volta a ricostruire al solo scopo documentativo pratiche musicali oggi non più in uso. Al contrario, questi repertori (insieme a numerosi altri) ancora oggi fanno parte del corredo musicale liturgico di molte *scholae cantorum* parrocchiali o di gruppi corali facenti

capo per lo più a confraternite laicali presenti sul territorio siciliano. I contesti rituali in cui trovano spazio queste musiche sono rimasti pressoché invariati nonostante le trasformazioni socio-culturali e nonostante le innovazioni dovute alla riforma liturgica dell'ultimo concilio. Non è un caso che molte di queste espressioni musicali abbiano, a volte con difficoltà e a volte con più vigore, superato le continue pressioni e le imposizioni da parte di sacerdoti che, in favore di una liturgia comprensibile a ciascun fedele, avrebbero voluto sostituirle con repertori in lingua italiana. Questo fatto, estendibile ovviamente ad altre aree geografiche, è rivelatore di una forte coscienza che ha animato e continua ad animare i cantori o i confrati o gli stessi parrocchiani, che trovano in questi riti musicali l'occasione spesso più nobile per sottolineare la propria identità e affermarsi all'interno della comunità o per «favorire relazioni dinamiche di confronto ed emulazione con l'agire di altri gruppi vicini» [Agamennone 2008, 242]. È questo, ad esempio, il caso di Realmonte, dove per alcuni anni (dal 1990 al 1995 circa), i cantori, pur di non rinunciare al canto del *Passio*, dall'alto della cantoria hanno intonato le loro parti accompagnate dall'organo, mentre il sacerdote, mosso dal desiderio di rendere a tutti comprensibile il racconto della passione, dal presbiterio leggeva al microfono il brano evangelico in italiano, come se si stessero celebrando in contemporanea due liturgie parallele: una solenne, cantata, una in tono minore, letta.

Ne deriva uno spunto ulteriore di riflessione sulle nuove dinamiche che stanno interessando in maniera tutt'altro che circoscritta il canto liturgico e devozionale di tipo tradizionale nella prospettiva di un suo rilancio: assistiamo oggi spesso a operazioni di recupero di tradizioni musicali liturgiche da tempo scomparse. Se il repertorio paraliturgico o devozionale è stato già osservato e talvolta documentato in precedenza, come è sicuramente attestabile almeno per la Sicilia, più recente è la tendenza a recuperare o rinvigorire i repertori più specificamente liturgici, reinseriti nell'originario contesto celebrativo. Si tratta di operazioni che vedono spesso coinvolti ex appartenenti alle *scholae cantorum*, studiosi e cultori del canto sacro, o persone vicine agli ambienti musicali del passato, mossi sia da sentimenti nostalgici sia dal desiderio di rianimare le pratiche musicali che maggiormente marcavano l'identità di una parrocchia, di una confraternita o dell'intera comunità locale nei confronti delle altre. Un dato da non sottovalutare in questa prospettiva analitica è sicuramente l'incoraggiamento e l'impulso scaturito dalla promulgazione nel luglio del 2007 del *Motu proprio «Summorum Pontificum»* di Joseph A. Ratzinger (Benedetto XVI) che ha permesso di celebrare la messa secondo l'antico messale di papa Antonio Ghisleri (Pio V). Le disposizioni papali hanno, infatti, stimolato l'interesse e l'impegno di diversi parroci ed ex cantori, ma anche di molti giovani, nei riguardi del canto gregoriano; si sono così ricostituiti gruppi corali e avviati veri e propri percorsi di ricerca sulle pratiche musicali connesse alla liturgia preconciliare, al fine di riportare in vigore questi repertori e inserirli in un contesto celebrativo. Non va poi ignorato il ruolo, per nulla secondario, che all'interno di queste dinamiche assume la presenza più o meno costante dello studioso o del ricercatore che, sotto l'attento sguardo di cantori o di fedeli, si interessa di loro, delle loro musiche, dei loro riti, magari fino a quel momento poco o per nulla considerati.

Sulla base di quanto sin qui esposto, mi auguro che l'impegno di tutti noi in questo campo non declini ma possa ancora nutrirsi di nuovi stimoli e delle opportunità di ricerca suggerite dalle dinamiche che stanno interessando il canto liturgico e paraliturgico tradizionale, per giungere a una conoscenza quanto più concreta del fenomeno.

In questa prospettiva desidero manifestare una sincera gratitudine e un profondo affetto nei confronti delle persone incontrate durante le mie ricerche; a tutti loro (sacerdoti, cantori, organisti, confrati, gente del luogo) mi lega un'autentica stima e talvolta una ormai lunga amicizia. Al loro nobile impegno e alla loro generosità dedico anche gli sviluppi futuri della mia indagine, sperando di fare cosa gradita anzitutto a loro ma anche alle comunità che orgogliosamente rappresentano col canto e con la musica.

Testi citati

AGAMENNONE Maurizio, 2008, *Varco le soglie e vedo. Canto e devozioni confraternali nel Cilento antico*, Roma, Squilibri (Culture e territorio 1).

APEL Willi, 1998, *Il Canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, ed. it. Marco Della Sciucca, Lucca, LIM; ed. or. 1958, Bloomington, Indiana University Press.

BERNARDI Claudio, 1991, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero.

BRUNO GALLO Maria Angelica, 2003, *I rituali e le musiche della settimana santa a Realmonte*, tesi di laurea, Università di Palermo, relatore Giovanni Giuriati.

BUZZETTA Vincenzo, 1991, *La tradizione liturgica musicale della Passione in Sicilia. Vincenzo Amato e dintorni*, tesi di laurea, Università di Palermo, relatore Paolo Emilio Carapezza.

Cantus ecclesiasticus passionis D. N. Jesu Christi, secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem: excerptus ex editione authentica maioris hebdomadae, 1, Chronista, 1904, Ratisbona, Pustet.

FISCHER Kurt von, 1997, *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche*, Kassel, Bärenreiter - Stuttgart-Weimar, Metzler.

Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis [...], 1974, Tornaci, Desclée & socii.

LAVITRANO Luigi, 1936, *Istruzioni ed ordinazioni da osservarsi per la orazione delle 40 ore*, Palermo, Tipografia Pontificia.

Liber usualis Missae et Officii, 1932, Parisiis, Typis Societatis Sancti Joannis Evangelistae - Tornaci, Desclée & socii - Romae, Sanctae Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi.

MACCHIARELLA Ignazio, 1993, *I canti della settimana santa in Sicilia*, Palermo, Archivio delle Tradizioni popolari siciliane, Folkstudio.

– 1995, *Il falsobordone fra tradizione orale e scritta*, Lucca, LIM.

MARX-WEBER Magda, 1989, *Musiche per le tre ore di agonia di N.S.G.C. Una funzione del venerdì santo nell'Italia del tardo Settecento e del primo Ottocento*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1/2, pp. 33-59.

Officium majoris hebdomadae et octavae Paschae, 1925, Tornaci, Desclée & socii.

Ufficio della settimana santa secondo il rito romano, 1907, Palermo, Scuola Tipografica Boccone del Povero.

VIAGRANDE Riccardo, 2005, *Le forme della musica sacra*, Monza, Eco.

Documentari e audiovisivi

BONANZINGA Sergio ed., 1995-1996, *Suoni e culture. Documenti sonori*, Palermo, Centro per le iniziative musicali in Sicilia, cd 2: *Il ciclo dell'anno*, 1996.

– ed., 2002, *Riti della Pasqua in Sicilia*, Palermo, Università di Palermo, Dipartimento di Beni culturali, dvd.

Pratiche di canto religioso a più parti in Sardegna e Corsica: ricerche recenti

«Diciamo che il nostro repertorio è un miscuglio di sacro e profano!» [Macchiarella 2009, 178]. Così Antonio Migheli, *oghe de su Cuncordu 'e su Rosariu* di Santu Lussurgiu usa compendiare la propria opinione a proposito della questione sacro/profano nel canto a *cuncordu* del suo paese. Una opinione che per mia esperienza viene nella sostanza condivisa dalla stragrande maggioranza dei protagonisti delle pratiche di canto liturgico, paraliturgico e devozionale della Sardegna e della Corsica, i quali non riconoscono nel proprio far musica la dicotomia sacro/profano proposta dalla chiesa e generalmente adottata anche nel discorrere comune. Quasi tutti i cantori, infatti, non esitano a individuare e a illustrare elementi di comunanza musicale fra quanto, di norma, si canta nei due contesti, nei quali molti sono in grado di districarsi sia come esecutori sia come ascoltatori competenti (un ruolo molto importante e che ha riflessi precisi sulla stessa pratica musicale). E anzi sono piuttosto numerosi i cantori che si impegnano nella partecipazione a una formazione corale interna a una confraternita e quella afferente a un gruppo di canto esterno. Per non dire poi dei gruppi organizzati (semi)professionisti, operanti sui palcoscenici delle feste di paese delle due isole – e talvolta anche negli scenari concertistici della *folk/world music* in continente – i quali propongono in successione brani d'ambito religioso e non del proprio paese di provenienza.

In realtà, la distinzione non viene individuata nei suoni, ossia in ciò che si canta (benché, come si vedrà, alcune peculiarità formali e stilistiche dell'uno e dell'altro versante vengano chiaramente individuate) ma negli spazi e nei tempi del fare musica: cantare in confraternita (oratorio in Sardegna, 'casazza' in Corsica) comporta dinamiche diverse da quelle del cantare in un bar (*su tzillieri, caffè*), in piazza o in una cantina (*magasino* in sardo, *cantina* in corso). Allo stesso modo, il tempo festivo della settimana santa è musicalmente differente rispetto a quello del carnevale. In entrambi i casi, tuttavia, le distinzioni non sono risolutive e i due campi non risultano affatto impermeabili. In molti paesi, infatti, esistono usi condivisi che oltrepassano le demarcazioni dello spazio e del tempo religioso e profano. Per dire, a Santu Lussurgiu i cantori individuano due *pesadas*¹ che considerano 'a metà fra sacro e profano' poiché una prevede la presenza di argomento religioso adattato a quella che i cantori ritengono sia la struttura musicale profana per eccellenza, ossia *Pistudiantina*, mentre l'altra permette di cantare testi profani con l'impianto musicale proprio della paraliturgia della settimana santa, ossia *sa Nuvena*: in tal modo, essi dicono, è possibile cantare il non religioso in confraternita e il religioso nelle cantine e fuori paese, nelle occasioni concertistiche che da qualche decennio costituiscono una occasione esecutiva importante per diversi *cuncordos* del paese [Macchiarella 2009, 90-92, 155 ss.]. In altri paesi sono molteplici i casi di specifici

1. Ricorro al termine locale benché questo venga sovente tradotto con 'brano': in realtà il meccanismo musicale lussurgese (al pari di quello di altri paesi sardi e corsi) è articolato su tracce musicali memorizzate che concettualmente non corrispondono alla nostra idea di brano come sequenza di suoni con inizio, andamento e fine prevista: la questione è sviluppata in Macchiarella [2009, 187 ss.; 2014, 155-165].

spazi e momenti dedicati al divertimento articolati entro i vari rituali paraliturgici, come il pranzo collettivo nei dintorni del santuario di Tergu, durante il *Lunissanti* a Castelsardo [Lortat-Jacob 1996] e soprattutto entro i novenari e le feste religiose in genere delle due isole.²

Non è certo questa la sede per trattare della questione dei rapporti sacro/profano nelle pratiche di canto a più voci trasmesse oralmente in Sardegna e Corsica. Ho voluto farvi riferimento in apertura per evidenziare un punto cruciale: nella consapevolezza di molti sardi e còrsi (sia cantori che ascoltatori), dentro o fuori le confraternite, le pratiche del canto a più parti di tipo liturgico, paraliturgico e devozionale trasmesso oralmente non sono un qualcosa a parte rispetto al complesso delle pratiche musicali tradizionali di un gruppo, ma rientrano pienamente nei diversi processi di costruzione identitaria *sub specie musicae* che grande importanza hanno nella vita sociale dei paesi delle due isole, siano essi grandi, piccoli o piccolissimi come quelli di poche decine di abitanti della Corsica dell'interno. Al di là della manifestazione del sentimento religioso individuale (che appartiene alla sfera del privato più intimo e come tale non è indagabile dal punto di vista delle scienze sociali), eseguire a tre o quattro parti un *Miserere* o uno *Stabat mater*, ascoltare e discutere una espressione musicale di questo tipo è una maniera per manifestare istanze e bisogni del vivere contemporaneo, un modo per pensare se stessi e il mondo intorno [Macchiarella 2011].

Una intensa tradizione di studi

Le ricerche etnomusicologiche degli anni ottanta segnano, in Sardegna e Corsica come altrove, l'avvio di specifici interessi di studio sulle pratiche di canto religioso a più parti vocali trasmesso oralmente (si vedano i saggi di Mauro Balma, Paola Barzan, Giuseppe Giordano, Renato Morelli e Angelo Rusconi, in questo stesso volume). Prima di allora, com'è noto, tali pratiche erano scarsamente considerate; tra le eccezioni si può annoverare un saggio di Jacques Challey [1982, 164] imperniato sugli aspetti musicologici della messa del piccolo paese dell'alta Corsica, partendo dal presupposto che la «Corse [...] est l'un des rares pays où l'on chante encore à l'église sur des airs locaux qui ont tous les caractères du chant populaire». Qualche attestazione, più o meno *en passant*, si trova all'interno di pochi studi su specifici repertori locali, oppure entro trattazioni su altri argomenti, ma manca un esame complessivo in chiave diacronica [Macchiarella 1995, 122 ss.]. Come esempio relativo alla Sardegna riporto un estratto da un noto saggio di Giulio Fara [1926, 361]:

Un colto musicista [...] mi scriveva a proposito dei canti a più voci del Sassarese, da lui ben conosciuti essendo del posto: [...] «anche recentemente, nelle nostre processioni di settimana santa, si eseguiva il *Miserere* con una musica che somiglia moltissimo ad una *Lamentazione* di Palestrina, *Popule meus*. E i cantori sono sempre contadini o facchini o artigiani che non conoscono neppure l'esistenza di un'arte musicale. Eseguiscono così a memoria ciò che udirono e si tramandò da una generazione all'altra». Tale ragionamento però si vede chiaro avere per base il preconcetto della nascita recente della polifonia nonché quello, erratissimo e che volentieri si compiacciono ripetere tutte le storie, della influenza che il canto liturgico avrebbe

2. Sull'argomento è ancora utile Gallini [1971]. Nei contesti festivi religiosi, divertirsi rientra fra le connotazioni della devozione, in quanto parte integrante dei significati dell'azione culturale: «Il divertimento non volta le spalle al rito; anzi, gli dà motivo d'esistere e lo qualifica» [Lortat-Jacob 1996, 166].

esercitato su quello del popolo [...]. Ora, francamente, con tutta la stima che nutro per l'egregio musicista, la sua ipotesi mi pare proprio mal fondata; in primo luogo perché non s'intende la ragione di escludere [...] la germinazione di una musica vocale polifona in Sardegna [...] in secondo perché la musica multivoca religiosa in Sardegna vi è stata ben poco, e men che nulla la palestriniana, ed in ogni modo sempre nelle cappelle delle chiese cittadine, due o tre in tutta l'Isola, e quindi troppo distante dal popolo contadinesco perché questi ne potesse accogliere gli elementi nel proprio patrimonio musicale [...]; in terzo perché la polifonia vocale liturgica, per le stesse difficoltà di ordine tecnico che ne richiedevano una lunga preparazione da parte di appositi cantori, ne rendeva impossibile l'accoglienza nell'uso popolare e ciò in Sardegna come dappertutto.

Alcune tracce sonore sono presenti in edizioni discografiche di diversa provenienza [Leydi 1988; 1997; Pérès 1996]; ulteriori testimonianze audio provengono da raccolte realizzate dal CNSMP e da altri centri di ricerca,⁵ oppure da singoli studiosi⁴ o semplicemente da appassionati cultori locali,⁵ mentre poche informazioni, più o meno dirette, si trovano all'interno di documenti storici, statuti confraternali, cronache locali ecc.⁶

Fin dalle prime fasi della nuova stagione di ricerca, in Sardegna le paraliturgie tradizionali a più parti ricevono una particolare attenzione grazie soprattutto al lavoro di Pietro Sassu, che negli anni settanta del secolo scorso, muovendo da interessi principalmente musicologici, dedicò particolare attenzione alle polifonie confraternali, riservando, tra l'altro, un'intera facciata (intitolata *Canti liturgici e processionali*, volume II, B, con registrazioni provenienti da Aggius, Cheremule e Castelsardo) di uno dei tre lp della celebre antologia *Musica sarda. Canti e danze popolari* [Carpitella, Sassu e Sole 2010]. Un lavoro intenso, sia per quanto riguarda la documentazione sul campo e pubblicazione di materiali sonori, sia nell'attività di analisi e riflessione teorica: per il primo aspetto, mi limito a ricordare i due lp dedicati all'isola con brani provenienti da Aggius, Bosa, Castelsardo, Cuglieri e Santu Lussurgiu e inseriti nella grande antologia *Canti liturgici di tradizione orale* [Arcangeli et al., 2011], vero e proprio caposaldo del nuovo campo di interessi, nonché la collana discografica *Sardegna. Confraternita delle voci* (1995-1995), fondata e diretta da Pietro Sassu insieme con Renato Morelli, per l'editore Nota di Udine, comprendente quattro cd dedicati, in ordine d'uscita, ai repertori di Castelsardo, Orosei, Cuglieri e Santu Lussurgiu [Sassu 1993; Corimbi 1994; Sassu 1995; Salis 1995]. Sull'altro versante, oltre a varie pubblicazioni [Arcangeli e Sassu 2001], Sassu è stato anche il promotore e artefice (insieme con il collega Giampaolo Mele, storico della musica all'Università di Sassari) del convegno *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale. Primo convegno di studi*, tenutosi a Santu Lussurgiu il 12-15 dicembre 1991 [Mele e Sassu 1992]: un incontro di studi di grande importanza, quarto della serie iniziata a

3. Si vedano i cataloghi on line dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia (<http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca>) e dell'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi (ICBSA) <http://www.icbsa.it/index.php?it>; o ancora i cataloghi della Phonothèque corsa parzialmente consultabili on line <http://www.musee-corse.com/index.php/fre/Nos-collections/Musique/Fonds-sonores>.

4. È il caso dell'archivio privato di Pietro Sassu (<http://www.archivissassu.org>) o dei materiali corsi raccolti privatamente e confluiti nella mediateca del Centre Culturel Voce di Pigna <http://www.repertorium.centreculturelvoce.org>.

5. Un caso assai significativo è rappresentato da una registrazione con brani diversi del repertorio appartenente alla confraternita della Santa Croce di Castelsardo, realizzata nel 1958 dal viceparroco della locale cattedrale e da poco restaurata e pubblicata [Soro 2008].

6. Mancano studi specifici sugli archivi confraternali delle due isole e dunque ben poche sono le testimonianze sulle relative pratiche musicali [Macchiarella 1995]. Un caso singolare, frutto della passione di un confratello-cantore locale e perciò ricco di informazioni sul canto, si ha in Corona [2012].

Como nel 1984 (con tappe a Venezia nel 1985 e a Viterbo 1989) che ha costituito l'ossatura del primo interesse sulle musiche liturgiche e paraliturgiche di tradizione orale in Italia [Leydi 1991; 1992]. Non va altresì dimenticato che a Pietro Sassu, con la direzione di Renato Morelli, si deve nel 1988 il primo documentario etnomusicologico imperniato proprio su un repertorio locale, quello di Santu Lussurgiu: *Su concordu* [Morelli 1988].

Lo stesso Sassu aveva in precedenza curato i testi di *La settimana santa a Castelsardo* [Cubeddu e Sanna 1981].

Per quanto riguarda la Corsica, negli stessi anni, l'incontro fra le attività promosse da centri di ricerca interni ed esterni all'isola (in primo luogo, *E voce di u Cumune* di Pigna, e il CERIMM – Centre Européen pour la recherche e l'interprétation des musique médiévales – della Fondation Royaumont di Asnières-sur-Oise, con la collaborazione dell'Università di Corte), porta alla realizzazione di vari lavori su specifici repertori, e a un convegno di studi, organizzato da FALCE (Federazione d'Associ Linguistici Culturali e Economici) a Corte dal 4-6 dicembre 1990, con relativa pubblicazione degli atti [Pèrés 1996]. In precedenza, rilevanti indicazioni sulle pratiche religiose erano state raccolte in *E Voce di u Cumune* [1992] e da Dominique Salini [1996].

Dopo queste prima fasi, in entrambe le isole si è riscontrato un moltiplicarsi di iniziative di ricerca sul fenomeno, con una grande varietà di obiettivi, metodologie di indagine e risultati. Forse a causa della mancanza di un centro di ricerca istituzionale non si sono avute estese campagne di documentazione, con mappature del fenomeno sul territorio, così come è stato fatto altrove, anche in Italia. Alcuni progetti degli anni ottanta e novanta del secolo scorso non andarono in porto: è il caso, per esempio, di un ampio progetto sardo relativo alla Planargia e Marghine [Sassu e Casula 1999], diretto da Pietro Sassu con la collaborazione del noto sassofonista Gavino Murgia e di altri giovani studiosi, che riservava una specifica attenzione alle pratiche religiose di canto a più parti. La ricerca si è interrotta per la prematura scomparsa dell'etnomusicologo sassarese, ma ha avuto una notevole importanza per la pratica de *su chidasantinu* (denominazione locale di *cantu a cuncordu*) di Bortigali, questione poi approfondita [Macchiarella *et al.*, 2015]. L'unica iniziativa nota, peraltro molto contenuta nella durata e negli esiti, è stata realizzata in Sardegna nell'ambito del progetto *Hymnos* [Macchiarella e Mele 2008]⁷ e ha portato alla documentazione integrale delle paraliturgie della settimana santa di sedici paesi, per due anni di seguito.

La varietà delle pratiche locali documentate e studiate riflette dunque specifici interessi di ricerca degli autori o è frutto di favorevoli benché transitorie situazioni: è il caso per esempio delle ricerche in alta Balagna stimulate e supportate, dal 2002 in poi, dall'Associazione *E Voce di u Cumune* di Pigna e coordinate da chi scrive [Macchiarella 2011].

Certe pratiche locali sono (o sono state) oggetto di studi diversi con differenti prospettive. L'esempio più rappresentativo è senz'altro quello del canto dell'Oratorio di Santa Croce di Castelsardo, dapprima studiato da Pietro Sassu [1982; 1992] poi al centro di magistrali lavori di Bernard Lortat-Jacob dalla metà degli anni ottanta in poi [Lortat-Jacob 1990; 1993; 1996; 2000; 2004]. Più recentemente, la stessa pratica musicale è stata considerata con un altro sguardo musicologico da Giuliano D'Angiolini [2009],

7. Il progetto *Hymnos*, indirizzato verso lo studio parallelo delle fonti scritte e delle pratiche trasmesse oralmente, stenta ancora, per varie ragioni logistiche, a decollare: si veda <http://www.hymnos.sardegna.it/>.

attento soprattutto al fenomeno della *quintina* (ossia la quinta voce superiore ottenuta dalla fusione acustica delle quattro voci dei cantori), osservato attraverso l'analisi dei meccanismi compositivi e acustici di un solo brano (*Io Jesu*, uno dei tre eseguiti durante la processione del *Lunissanti*), mentre, nella prospettiva dell'analisi performativa, si colloca un volume realizzato da un gruppo di studenti e studiosi di antropologia dello spettacolo dell'Università di Bologna, coordinati da Matteo Casari [2008].

Su diverse pratiche locali di grande interesse, sia dal punto di vista propriamente musicologico sia per quanto attiene all'articolazione dei significati condivisi, conosciute attraverso materiali documentari di varia natura, non si hanno invece adeguati approfondimenti analitici: fra le altre, sottolineo le pratiche di Ghilarza e Bonnanaro in Sardegna, e quelle di Bonifacio in Corsica.

Nonostante una significativa varietà di espressioni musicali e di contesti esecutivi in entrambe le isole, la stragrande maggioranza degli studi è focalizzata sulle forme della polifonia accordale connesse con la settimana santa e appannaggio di gruppi di cantori selezionati, dentro o fuori un'istituzione confraternale. Tale preferenza è senz'altro riconducibile alle specificità sonore proprie di questo tipo di polifonia, considerate come un tratto caratterizzante delle microculture musicali delle due regioni (con tutta l'ambiguità che definizioni di questo tipo hanno: la questione della rappresentatività geo-culturale di una pratica musicale è oggetto di nuovo dibattito nella letteratura recente, con riguardo ai processi di deterritorializzazione della nostra epoca [Slobin 2011]) e perciò oggetto di attenzione da parte degli specialisti. Nel contempo, le stesse sonorità incontrano il favore di un vasto pubblico di appassionati delle cosiddette musiche tradizionali, tanto che diversi gruppi specializzati, compresi gruppi confraternali, di entrambe le isole, hanno una diffusa attività concertistica in tutto il continente europeo ed altrove, hanno inciso cd a carattere commerciale, sono presenti nei media e nei social network: un interesse che alimenta forme amatoriali di ricerca, con esiti talvolta interessanti.

Relativamente pochi sono invece i lavori sulle altre forme di canto in ambito religioso-devozionale a più voci di tipo inclusivo, ossia con la più larga partecipazione, come le polifonie a voci miste o femminili, per lo più a parti parallele, sovente in forma antifonale, anch'esse connesse con l'istituzione confraternale, distribuite in varie circostanze festive lungo il calendario annuale, ed ampiamente diffuse per esempio nella Sardegna centro-meridionale (*gosos*, *arrosàriu* ecc.) [Milleddu 2012a; Macchiarella 2010].

In quanto espressione musicale viva, trasmessa oralmente, la pratica del canto religioso a più parti vocali è in continua trasformazione. Nelle varie realtà locali, di anno in anno, si registrano cambiamenti più o meno ampi, per quanto riguarda ciò che viene eseguito e le modalità performative. Accanto a situazioni impregnate su meccanismi esecutivi di cui è nota una sostanziale continuità – almeno per quanto possibile documentare – nel tempo (cito, per esempio, i casi di Santu Lussurgiu, Castelsardo, Cagliari, Orosei, Aggius in Sardegna; Calvi, Bonifacio, Sartene in Corsica), vi sono diversi casi di località in cui la pratica musicale è stata oggetto di una più o meno recente (ri)costruzione sulla base di testimonianze orali di anziani o di fonti di diverso tipo, oppure ha visto significative trasformazioni nelle dinamiche esecutive e/o nei relativi repertori, talvolta anche dovuti a contrasti e incomprensioni fra i diversi attori sociali impegnati nel canto e il clero locali. Tale mutevolezza fa sì che ogni tentativo di disegnare eventuali mappe della distribuzione sul territorio del fenomeno finisca per diventare uno sterile esercizio d'accademia.

In tempi recenti, il canto religioso a più parti ha richiamato l'interesse anche dei media locali, entrando a fare parte dei discorsi che accompagnano i processi di costruzione identitaria delle due isole, sia in prospettiva regionale o provinciale, sia nelle dinamiche microidentitarie locali corrispondenti ai singoli paesi o ai diversi gruppi di canto nelle loro relazioni interne.⁸ Inoltre, spesso contro la volontà dei suoi stessi protagonisti, le forme della polifonia accordale sono state assorbite dalle macchine di promozione turistica delle due isole, e specialmente i rituali paraliturgici della settimana santa hanno finito per essere al centro di apposite campagne pubblicitarie. Il caso più eclatante è, in Sardegna, il progetto intitolato *L'isola che danza* (sic!) promosso direttamente dall'amministrazione regionale,⁹ la quale ha stilato una lista (secondo criteri non evidenti) di cerimonie paraliturgiche della settimana santa che hanno ricevuto finanziamenti per favorire l'accogliamento turistico.¹⁰

Un ricco panorama di studi

Nel complesso, la biblio-disco-videografia degli ultimi due decenni sul canto a più parti vocali di tipo liturgico, paraliturgico e devozionale di Sardegna e Corsica si presenta quanto mai estesa ed estremamente variegata, per certi aspetti non definibile. Insieme a diversi contributi interpretativi di taglio scientifico, ad opera di autori con esperienze e approcci metodologici diversi, molteplici sono gli interventi costituiti essenzialmente dalla documentazione di repertori e pratiche esecutive locali, realizzati da studiosi più o meno specializzati – ivi comprese diverse tesi di laurea discusse in università isolane e non: in mancanza di un censimento adeguato, chi scrive può attestare, per esperienza personale, che almeno il quindici per cento del centinaio di tesi in etnomusicologia discusse a Cagliari, fra Università e Triennio sperimentale in Etnomusicologia del Conservatorio “Pierluigi da Palestrina”, riguarda questo tema.

Altri apporti provengono da lavori realizzati da etnologi, antropologi e specialisti di antropologia visuale, interessati soprattutto agli aspetti contestuali del fenomeno [Atzori 2003; Verdoni 2003].¹¹ A ciò si unisce una gran messe di materiali (sia in forma audio-video

8. Mancano sull'argomento appositi studi: in entrambe le isole sono comunque assai numerosi gli articoli sul fenomeno entro quotidiani e riviste, così come i servizi e reportage nelle radio e soprattutto televisioni regionali, fino al caso delle dirette televisive dei riti della settimana santa con ampio spazio al canto, realizzate da Videolina di Cagliari. Anche numerosi blog sulle tematiche identitarie e autonomiste (quando non nazionaliste) delle due isole dedicano attenzione al fenomeno, considerandolo alla pari delle altre espressioni musicali considerate 'autentiche' come il *canto a tenore*, la *paghjella* ecc. Credo che un interesse diffuso sia alla base anche di iniziative editoriali a carattere divulgativo: è il caso di Lortat-Jacob e Macchiarella [2012] e, anche, in precedenza, di Bravi, Garau e Lutz [2003].

9. <http://www.regione.sardegna.it/speciali/isolachedanza/progetto/>.

10. Tra l'altro, le guide turistiche delle due isole, parlando del «mondo delle tradizioni» fanno sovente riferimento alle pratiche di canto religioso a più parti vocali, e sono noti vari casi di gruppi di turisti, soprattutto del Nord Europa, che vengono durante la settimana santa proprio per ascoltare 'in contesto' tali canti – e in certi casi per partecipare a stage di apprendimento organizzati da cantori locali. Spesso i turisti scattano continuamente foto e fanno riprese con telecamere e telefonini, talvolta disturbando gli stessi esecutori locali che si lamentano per tale invadenza. Tali materiali spesso finiscono poi su *YouTube* o su altri *social network*. Va anche segnalata, di recente, l'iniziativa di una (cosiddetta) *master class* a pagamento in *cantu a cuncordu* (e *a tenore*), organizzata ad Alghero da un appassionato cultore, con lezioni pratiche impartite da un gruppo di cantori di un paese dell'interno, e con tanto di diploma finale (<http://www.reverbnation.com/cuncorduetenoredisardegna>). Sulla questione manca una adeguata bibliografia: segnalò il lavoro di Enrico Cocco [2011], incentrato proprio sul progetto *L'isola che danza*.

11. Uno studio particolareggiato sulla *granitula* corsa (scenario privilegiato del canto a più parti del venerdì santo) muovendo da una variante locale è in Benedetti [2012]. Per quanto riguarda l'antropologia visiva, si veda in particolare il portale <http://www.sardegna-visuale.it> incentrato sul lavoro della regista Marina Anedda autrice di validi documentari sulle paraliturgie della settimana santa a Cagliari, con attenzione speciale per il canto a più parti (in particolare si veda *Is cantoris de Cira Santa* [Anedda 2013]).

sia di cronache, resoconti, contenuti per internet ecc.) realizzati amatorialmente da eruditi locali, viaggiatori, giornalisti, insegnanti di musica, operatori culturali e via dicendo, larga parte dei quali circola su internet, spesso attraverso l'immensa foresta di *YouTube*.¹²

Un interesse affatto particolare, poi, hanno i materiali realizzati, con diverso intendimento, dagli stessi protagonisti delle pratiche esecutive delle due isole, sia in forma di testo (note di presentazione di concerti, cronache locali,¹³ articoli su giornali locali, addirittura in qualche caso trascrizioni musicali),¹⁴ sia in forma audio-video, compresi cd autoprodotti, siti internet direttamente gestiti, spazi entro social network come Facebook o Myspace, o la piattaforma YouTube.¹⁵ In quest'ultimo caso si tratta soprattutto di gruppi di canto stabili e semiprofessionistici (una tipologia di complesso musicale di recente formalizzazione per rispondere alla richiesta concertistica della cosiddetta *folk* o *world music* [Bithell 2007]), i quali nella propria attività dedicano particolare cura alla realizzazione di montaggi e riprese di performance contestuali destinati alla circolazione su internet, e così via.

Insomma, una grande, illimitata e illimitabile quantità di studi e materiali di documentazione, sia pure di ben diverso rilievo e interesse, sulla base dei quali, parafrasando le parole di apertura di Pietro Sassu al convegno lussurgese del 1991 – «ora qualcosa sappiamo» [Sassu 1992] – si può dire che ora qualcosa in più possiamo sapere. Passando in rassegna i più rilevanti contributi biblio-disco-videografici grosso modo degli ultimi due decenni, le pagine seguenti punteranno a evidenziare alcune delle principali tematiche trattate, focalizzando l'attenzione soprattutto sulla letteratura specialistica.

Tracce del passato, analisi formali, (ri)costruzioni musicali

A conclusione del paragrafo significativamente intitolato *La musica liturgica popolare ci pone un problema*, Roberto Leydi [1991, 185-184] scrive:

Il campo di studio (del repertorio liturgico e paraliturgico tradizionale) è aperto ed è significativo che ad esso si vengano accostando, con una prudenza che non sempre è figlia dell'habitus scientifico, anche musicologi di tradizione colta, con curiosità sincera e con autentico e partecipe interesse [...]. Se l'etnomusicologia è spinta da questi repertori a interrogarsi sul valore dei suoi confortanti modelli teorici, la musicologia potrebbe essere spinta a interrogarsi sul valore della documentazione orale quale contributo a sostegno delle informazioni desunte dalle fonti scritte.

12. Tra l'altro vari materiali sono disponibili entro portali internet quali www.sardegna.digitalibrary.it o <http://www.reperitorium.centreculturelvoce.org/>. Va anche segnalato che in entrambe le isole sono stati introdotti programmi integrativi scolastici di diverso livello, incentrati sulle specificità culturali che contemplano appositi spazi per le pratiche di canto religioso a più parti.

13. Un caso esemplare è Cunfraternita San Parteu [2005], una sorta di libro collettivo sull'attività svolta, a partire dall'atto della sua (ri)costituzione, dalla confraternita della valle del Ghjunsani (Corsica), ivi comprese alcune interessanti riflessioni da *insider* sulla pratica di canto a più parti. Fra le diverse iniziative realizzate da sodalizi locali segnalo, a cura del gruppo di cantori Cuncordu de Cuglieri [2008], il volume, con cd allegato, *Te deum Laudamus*; vi è anche associato un ricco sito internet con vari materiali sulle paraliturgie del paese: <http://www.cuncordudecuglieri.it>.

14. È il caso della Arciconfraternita della Solitudine di Cagliari che, per iniziativa dei responsabili del gruppo di canto (uno dei quali in possesso di rudimenti di grammatica musicale) ha fissato su pentagramma il proprio repertorio di canti al fine – secondo le intenzioni dichiarate – di 'preservarlo nella sua autenticità' (in vero si tratta di semplici trascrizioni, fortemente normalizzate e realizzate con il software *Finale*, che offrono una immagine assai convenzionale dei brani cui si riferiscono). Il caso è al centro dell'indagine di Franco Sirigu [2006].

15. Fra gli altri si vedano <http://www.youtube.com/user/iscanu1> e <http://www.youtube.com/user/Penitentsbleus34> in cui si mescolano riprese di rituali della settimana santa con quelle di performance dei gruppi di canto in paese e in situazioni concertistiche.

La questione dei rapporti fra tradizione orale e scrittura, e segnatamente la possibilità che le pratiche odierne possano offrire indicazioni circa prassi esecutive del passato più o meno remoto, costituisce senz'altro una delle questioni maggiormente trattate nella letteratura qui in questione, specialmente nel caso di due regioni, come Sardegna e Corsica, nella cui storia culturale le fonti scritte della musica sono, complessivamente, alquanto limitate. E non solo per ciò che concerne la musica; una relativa carenza di documentazione scritta per il passato viene in genere lamentata anche dagli storici 'generalisti' [Arrighi e Jehasse 2008; Turtas 2006].

Superate le vecchie ipotesi circa sopravvivenze di antiche liturgie autoctone,¹⁶ la questione è stata considerata da diverse prospettive. Al di là dei consolidati studi sul caso falsobordone su cui non è il caso di tornare in questa sede [Macchiarella 1995], articolate riflessioni circa possibili rapporti fra odierne pratiche a più parti – non di tipo accordale – e fonti storiche sono state proposte ad esempio dal musicologo Markus Roëmer [1996; 2013] a proposito della Corsica, riscontrando la presenza di riferimenti comuni alle diverse varianti esecutive, le quali rinviano a manoscritti conservati nella Biblioteca francescana corsa di Bastia. Altri contributi inerenti ai contesti esecutivi del passato in ambito confraternale si trovano nel catalogo della grande mostra su *Les confréries Corse* allestita al Musée de la Corse a Corte [Olivesi 2010].

Alla pratica contemporanea di canto a più voci trasmesso oralmente fanno tra l'altro riferimento studi su fonti liturgiche o paraliturgiche antiche, medievali e rinascimentali, condotti dal musicologo Giampaolo Mele [2002; 2004], mentre sugli scenari esecutivi delle cappelle musicali sette-ottocentesche si segnalano le ricerche di Myriam Quaquero e Antonio Ligios [2006].

Una prospettiva diversa, per vari aspetti originale, è stata proposta, sempre in Corsica, dal musicologo, organista e direttore di coro Marcel Pérès. Insieme a riflessioni teoriche circa possibili collegamenti fra materiali orali e scritti, ha proposto (e continua a proporre) anche interventi pratici, da un lato riprendendo, attraverso la diretta collaborazione con vari cantori isolani, di formazione confraternale o meno, modalità e stilemi esecutivi delle pratiche trasmesse oralmente per proporle nelle proprie interpretazioni di fonti polifoniche antiche, dall'altro mettendo le proprie competenze a disposizione dei cantori corsi, dialogando con essi. È il caso della realizzazione del cd *Laude* [Confraterna di a pieve di a Serra 1997] curato dagli stessi cantori della locale confraternita, in cui il nome di Marcel Pérès è indicato come *conseiller artistique*.

Un singolare approccio musicologico, basato sul linguaggio spettrale (con particolare riferimento all'opera di Horatiu Radulescu), è quello di Antonio Lai, autore di vari saggi analitici delle strutture musicali formali di vari repertori, condotti su molteplici registrazioni (in molti casi da lui stesso realizzate in contesto), con l'obiettivo di ricavarne elementi compositivi per ciò che egli stesso definisce 'nuova musica sarda' [Lai 2013a e 2013b].

16. L'idea che la specificità delle pratiche di canto religioso trasmesse oralmente in Sardegna fossero «sopravvivenze o relitti» di un antico «rito sardo» che sarebbe nata dall'innestarsi delle forme musicali legate ai processi della cristianizzazione nell'ambito «di una fiorente civiltà autoctona» era stata ripresa da Pietro Sassu [Carpitella, Sassu e Sole 2010, 89 ss.], ma presto abbandonata in mancanza di altri riscontri in ricerche successive ad opera di liturgisti e storici della musica. Di una specifica *Messa a tonu sardu*, o *Messa sarda* e di una prassi del gregoriano in tono sardo aveva scritto, negli anni cinquanta, il glottologo tedesco Felix Karlinger [2011]. L'idea di una antica origine, associata con la presenza bizantina nell'isola, è stata accennata da Gian Nicola Spanu [1993].

Da un diverso versante, in Sardegna, Roberto Milleddu, nell'ambito delle proprie ricerche incentrate sulla pratica di Bosa, ha individuato e studiato varie testimonianze scritte sotto forma di verosimili trascrizioni su pentagramma di pratiche esecutive religiose a quattro voci, risalenti alla seconda metà del diciannovesimo-prima metà del ventesimo secolo, studiandone le analogie con il canto attuale. Tali materiali sono stati ripresi da cantori odierni in grado di leggere la notazione musicale, i quali, con il supporto di memorie orali degli anziani del paese, hanno dato vita a una ricostruzione dei brani trascritti, integrando in tal modo il già ricco repertorio locale. In realtà l'operazione non è consistita in una fedele riproposizione di quanto riportato su pentagramma, bensì in un suo adattamento collettivamente negoziato da un nutrito gruppo di cantori del paese, frutto di prolungate discussioni al fine di rielaborare le tracce fissate dalla scrittura seguendo gli stilemi esecutivi (*su traggiu*) ritenuti più vicini alla sensibilità contemporanea della propria pratica esecutiva [Milleddu 2011 e 2012b].

Per quanto riguarda ancora l'analisi degli aspetti propriamente formali del fenomeno qui in questione, alcune ricerche recenti, muovendo dagli studi sull'accordalità del falsobordone, hanno portato all'elaborazione di un modello interpretativo *stop-and-go*, cioè con una alternanza fra momenti in cui i cantori emettono suoni tenuti (o note ribattute) che determinano accordi, e momenti in cui ciascuna parte propone un proprio percorso melodico, con margini più o meno notevoli di variabilità, fase sempre orientata verso il raggiungimento di un altro previsto momento in cui vengono nuovamente emessi suoni tenuti costituenti un nuovo accordo. E così via. I vari passaggi non sono pensati armonicamente (ossia, non si tratta di successioni fra accordi consonanti e dissonanti di passaggio) e vengono utilizzati dai singoli cantori per firmare la propria esecuzione, per manifestare la propria individualità nel canto [Macchiarella 2009, 187-213; 2012b; 2012c; 2014; Milleddu 2012c].

Altri lavori analitici, orientati verso la definizione degli elementi minimi dell'espressione musicale, fin nelle sfumature della voce, sono stati realizzati in Corsica da una équipe coordinata da Jaume Ayats, grazie anche a risorse informatiche [Ayats *et al.* 2011a; 2011b]. Ogni elemento così evidenziato viene rapportato a una raffinata costruzione identitaria di gruppo in un quadro significativo di percezione multisensoriale (con significativo riferimento all'olfatto).

Presentazioni di singoli repertori locali, incentrate sulle ordinarie trascrizioni su pentagramma (talvolta con il supporto di incisioni in cd) sono contenute in lavori, tra gli altri, di Annie Goffre [2002] per la Corsica, di Paolo Mercurio [1991], di Martino Corimbi e Paolo Mercurio [2007] e Luca Devito [2008] per la Sardegna.

Al di là delle questioni propriamente musicologiche, già dalla fine degli anni ottanta-inizi anni novanta del secolo scorso, diverse sono state (e sono ancora) le ricerche che hanno puntato l'attenzione verso le numerose operazioni di (ri)costruzione locale di pratiche esecutive uscite dall'uso o comunque in via di sparizione. Un fenomeno complesso, diversamente interpretabile nelle sue motivazioni, variabile nel suo svolgimento e negli esiti a seconda dei luoghi e delle personalità dei suoi protagonisti, costruito a partire da memorie di anziani cantori (e non cantori) locali, eventualmente integrate da registrazioni amatoriali in bobina o *compact cassette* (ma in qualche caso anche di materiali provenienti dalle campagne di rilevamento etnomusicologico degli anni cinquanta e sessanta), oppure con complesse operazioni realizzate anche con il supporto di gruppi di cantori di paesi in

cui la pratica esecutiva non ha avuto soluzione di continuità. Ne sono esempi il caso, ben noto fra gli addetti ai lavori, di Irgoli, dove più di venti anni fa è iniziata una complessa attività di (ri)costruzione di un repertorio di polifonie a quattro voci, sviluppato da un gruppo di giovani con la collaborazione di un anziano cantore, suonatore ad orecchio di organo [Macchiarella 2013a]. Analoghe operazioni sono state studiate a Speloncato e in un gruppo di paesi dell'alta Balagna [Macchiarella 2011]. A Bortigali i cantori, una decina di anni fa, hanno richiesto e ottenuto le registrazioni realizzate in paese da Giorgio Nataletti, (ri)costruendo così alcuni brani che erano usciti dall'uso [Macchiarella *et al.* 2015]. A Speloncato, una simile operazione è stata condotta riprendendo registrazioni realizzate da Felix Quilici per integrare alcuni brani dei rituali religiosi [Macchiarella 2013b]. Infine Nughedu San Nicolò dove un importante supporto alla locale operazione di (ri)costruzione della pratica esecutiva condotta da un gruppo di giovani del paese è venuta da cantori di Castelsardo e Bonnanaro [Lutzu 2009; 2012].

E non mancano casi di brani costruiti *ex novo* dagli stessi attori della pratica musicale, utilizzando varie fonti di ispirazione e spesso ricorrendo al registratore come una sorta di strumento compositivo sui generis: vale a dire, i cantori provano, registrando integralmente, diverse combinazioni fra le parti, riascoltando continuamente tali tentativi e scegliendo le sequenze del nuovo brano. Operazioni di questo tipo, sia in Sardegna che in Corsica, sono apertamente dichiarate e rivendicate dagli stessi cantori [Macchiarella 2012c]. Talvolta alla (ri)costruzione delle espressioni di canto a più voci se ne accompagna una analoga dei contesti rituali-esecutivi, compresi casi in cui gli stessi protagonisti decidono di creare una nuova occasione rituale.¹⁷

Naturalmente ogni situazione locale costituisce un caso a sé. Al di là delle eventuali motivazioni propriamente religiose, alla base delle diverse iniziative locali si possono comunque individuare istanze legate alla vita sociale di un paese.

«Su traggiu/u versu»: costruzioni (micro) identitarie e variabilità locali

Uno dei presupposti condivisi della prima stagione di ricerche sulle pratiche di canto religioso a più parti vocali era l'idea che nel loro insieme tali espressioni musicali costituissero «un ambito a parte» nel novero delle musiche tradizionali, mostrando tratti di un «manierismo patetico devozionale» che le accomunava al di là della loro provenienza geografica o – come si diceva all'epoca – dei confini delle «culture musicali territorialmente circoscritte» [Arcangeli e Sassu 2001, 80], con «impianti musicali diversi rispetto al contestuale repertorio laico» [Leydi 1991, 181]. Le ragioni di tale «relativa omogeneità» venivano individuate nel «ramificato e continuativo fenomeno delle confraternite» [Arcangeli e Sassu 2001, 81], entro cui si sarebbe sviluppata una sorta di compromesso fra modi tradizionali e modi provenienti dal mondo ecclesiastico, così da creare una espressione musicale in qualche modo diversa rispetto a ciò che all'epoca si considerava autentica musica tradizionale.

Le ricerche degli ultimi decenni hanno rivisto tale idea di specificità: sicuramente c'è un'aria di famiglia nelle diverse espressioni delle due isole, rilevabile nel contesto, nella

17. Un caso di costruzione di un rituale è nel film documentario *Libera me domine, Orazioni per i morti in Alta Corsica* [Floris e Macchiarella 2006], selezionato alla XIII Rassegna internazionale del film etnografico, SIEFF, 2006.

esplicita manifestazione del senso di ritualità/solennità, nella dimensione accordale, ecc. Ma le pratiche di canto religioso a più parti diventano parte integrante del fare musica del paese, rientrano nella sua costruzione microidentitaria, costituendo il cardine di un intenso mobilitarsi collettivo. Ogni gruppo locale di cantori, infatti, sostiene di avere sia un proprio repertorio specifico di brani sia un proprio particolare stile esecutivo, ma anche un proprio pensare/discorrere del canto e del cantare insieme, frutto di un modo specifico di vedere la vita (racchiusa dai termini *traggiu* o *moda*, o *traju*, ecc. in sardo; *versu* in corso). Tale elaborazione attraverso la pratica polifonica è imperniata su un'idea forte, certamente a carattere essenzialista, di tradizione (*l'usi di l'antichi* come sono soliti dire). Questa non viene comunque presentata come una immobile eredità del passato, ma costituisce un riferimento su cui basare la rappresentazione della contemporaneità e attraverso cui dar contenuto all'idea di comunità, concetto chiave nell'organizzazione della vita sociale degli attori locali di ogni pratica musicale (cantori e ascoltatori) e non solo di essi, ovviamente. Una comunità pensata come unica, peculiare e ben diversa dalle altre, anche rispetto a quelle vicine geograficamente, che si costruisce e si riconosce come tale anche (in certi casi soprattutto) nell'esecuzione di espressioni musicali con testi di provenienza ecclesiastica e in una lingua, il latino, diversa dall'ordinario e perciò fortemente caricata delle connotazioni della festa, in particolare della festività religiosa, fulcro del calendario della vita sociale dei paesi, piccoli e grandi, di entrambe le isole.

Come (quasi) ogni altro far musica oralmente trasmesso, anche quello qui in discussione viene pienamente padroneggiato dai protagonisti, i quali hanno una assoluta consapevolezza del proprio fare (anche nel discorrere) governata da una raffinata estetica. Questa però non è mai fine a se stessa: *Miserere*, *Stabat mater*, ecc., non si cantano per puro godimento musicale o per far spettacolo o qualcosa di simile; si cantano invece, come gli stessi cantori amano ripetere, per il paese e per la propria comunità, i cui membri, oltre a essere i destinatari unici (o comunque sempre i più importanti) sono anche coloro i quali possono con competenza giudicare la qualità dell'esito sonoro [Macchiarella 2009, 142 ss.; 2013a, 343 ss.]. Qualsiasi pratica musicale è occasione di intensa e incessante mobilitazione collettiva all'interno del sodalizio, praticamente per tutta la durata dell'anno, e ciò anche nel caso in cui le esecuzioni rituali in pubblico risultino circoscritte a poche occorrenze, come avviene nel caso del *Miserere*, dello *Stabat mater* e degli altri canti specifici per la settimana santa.

In questo quadro si collocano anche i rapporti, non sempre idilliaci, con il clero locale e regionale. Non mancano, e in alcuni casi sono piuttosto frequenti, situazioni di conflitto, più o meno patenti, fra gruppi di cantori/ascoltatori (all'interno e/o all'esterno di una confraternita) e sacerdoti, diaconi o vescovi, relativamente all'articolazione dei rituali paraliturgici che finiscono per avere ripercussioni anche sulla diretta pratica musicale. Una situazione tipica, nei casi di partecipazioni riservate a esecutori selezionati, almeno per la mia esperienza, è data dalla richiesta del clero locale di un allargamento degli esecutori, talvolta motivata dalle indicazioni sulla musica assembleare della chiesa post-Vaticano II. Richieste di questo tipo possono essere accolte, ad esempio determinando il raddoppio delle parti vocali o addirittura il cambiamento di ciò che si esegue, magari con l'inserimento di brani chiesastici moderni; oppure respinte, con tutto quanto ne può discendere nei rapporti fra i diversi protagonisti. Si veda il caso corso presentato nel documentario *Libera me domine* [Floris e Macchiarella 2006]. Va però detto che, in entrambe le isole, diversi sacerdoti tendono a favorire l'inserimento di cori polifonici organizzati, diretti da un maestro, all'interno delle paraliturgie e di vari atti rituali: una

tendenza che sta sempre più sviluppandosi negli ultimi anni [Macchiarella, Milleddu, e Oliva 2013]. Si tratta di una questione complessa su cui non v'è una adeguata bibliografia; alcune considerazioni generali sono in Macchiarella [2003].

Piccole società di uomini

La recente etnomusicologia ha sempre più allargato e spostato l'attenzione dallo studio del fatto sonoro in sé a quello dei comportamenti da cui il suono risulta e dunque degli uomini e delle donne che tali comportamenti compiono. Nell'ambito specifico che qui interessa, diverse ricerche hanno tentato di definire il nesso fra pratica musicale e istituzione confraternale, di fondamentale importanza per gli esiti sonori, già individuato nella stagione delle ricerche degli anni ottanta del secolo scorso.

Al di là della sua storia e della sua attualità di istituzione ecclesiastica, la confraternita si presenta come una piccola società all'interno di una realtà locale, costituita da uomini (talvolta con la presenza di donne) accomunati, oltre che dal culto religioso, da un sentimento generale definito solitamente dall'espressione 'attaccamento alle tradizioni'. La fede religiosa di fatto non è però una discriminante: conosco diversi confratelli (priori compresi) che si dichiarano non credenti.

Una piccola società di grande importanza per la vita sociale di un paese o di una città in tutti i suoi aspetti, compresi quelli legati alla politica, e nella sostanza autonoma rispetto alla chiesa locale, tuttavia non nella forma, perché permane il vincolo di uno statuto di riferimento che stabilisce un controllo vescovile. Una società con una propria organizzazione interna (al di là dello statuto), e delle proprie regole, sovente sulla base di un essenziale egualitarismo, con la figura di un leader assoluto, il priore, cui si deve massima obbedienza, ma che cambia ogni anno garantendo alternanza.

A proposito dell'importanza, nel nostro tempo, di questo genere di istituzioni, un confratello corso mi ha detto di essersi accorto «che la confraternita era l'ultimo spazio di vera democrazia all'interno della vita di oggi: l'ultimo spazio in cui si viene considerati per quel che si è e non per quello che si ha, perché ricchi e poveri dentro la confraternita cantano allo stesso modo» [Macchiarella 2011, 160]. Una opinione nella sostanza confermata da tanti altri confratelli, di tutte le generazioni, e che forse, in qualche modo, può essere una traccia per comprendere la straordinaria (e inaspettata, almeno venti o trenta anni fa) rinascita del fenomeno confraternale, non solo con la ripresa di vari sodalizi 'in sonno', ma anche con la creazione di nuovi. In questo generale processo di riscoperta dell'istituto confraternale, l'espressione musicale ha svolto quasi sempre un ruolo di grande rilievo, risultando, in certi casi, addirittura decisivo: per diversi giovani la possibilità di dedicarsi a pratiche di canto a più parti vocali nelle forme previste della tradizione del paese è stata, e talvolta è ancora, una delle principali ragioni dell'iscrizione e della partecipazione a un sodalizio [Macchiarella 2009].

Il principale contributo interpretativo del nesso tra confraternita e canto a più parti proviene dalle ricerche di Bernard Lortat-Jacob su Castelsardo, fondate sul presupposto che il canto «non si limita a riempire lo spazio sonoro come una qualsiasi musica da concerto; esso pone in essere rapporti interpersonali talmente intensi da avere la strana proprietà di essere concretamente presenti nella musica» [1996, 9]: la pratica musicale

dunque viene letta come rappresentazione delle relazioni fra individui all'interno della 'piccola società di Santa Maria' (dal nome della Chiesa di Santa Maria delle Grazie che è il centro dell'attività della locale Confraternita della Santa Croce) ma proiettate, al tempo stesso, nel contesto generale della vita sociale del paese.¹⁸

In uno scenario completamente diverso si collocano gli studi di Chiara Solinas [2006; 2007] sul canto confraternale di Cagliari, che fanno capo a due grandi sodalizi, Santissimo Crocefisso e Solitudine, del centro cittadino. A lungo trascurato dagli studiosi, tale scenario è dominato dai cosiddetti 'canti di massa', ossia da esecuzioni realizzate da cori di enormi dimensioni, formate da un numero non previsto di cantori che può raggiungere il centinaio (per questo si parla di 'massa' di cantori), articolati in cinque sezioni: *bassi, tenori primi e tenori secondi, contralti e soprani*. Le esecuzioni vengono dirette da un *capocoro* (chiamato anche *capomassa*), che guida gli attacchi coordinando la *performance*, e ruotano intorno a una trentina di canti in italiano, con testi spesso attribuiti a Pietro Metastasio [Agamennone 2008; Solinas 2006]. Sulla base delle metodologie dell'antropologia urbana, il lavoro di Solinas punta a mettere in luce condotte sociali e ritualizzate finalizzate alla produzione e fruizione di eventi musicali in una continua dialettica con l'ambiente cittadino.¹⁹

Conclusioni

Dalle poche note precedenti credo emerga con evidenza come la concretezza sonora delle molteplici espressioni religiose, paraliturgiche e devozionali, praticate oggi in Sardegna e Corsica, costituisca un campo di assoluto rilievo per la ricerca etnomusicologica contemporanea. Un campo segnato da un tipo di esperienza, quella religiosa – con il relativo apparato di ritualità, credenze, simboli, comportamenti, collettivi e individuali – ineffabile e indefinibile a fondo, come del resto è la stessa esperienza musicale. L'estrema varietà espressiva, frutto dell'intrecciarsi e rimandarsi reciproco delle due esperienze (religiosa e musicale), offre quindi più livelli di significazione, il cui approfondimento molto può dire, in generale, sul fare musica contemporaneo nelle due isole.

18. Oltre ai saggi prima citati, si veda <http://lortajablog.free.fr/>, un blog molto attivo, con numerose pagine dedicate alle questioni qui trattate.

19. Un altro lavoro significativo su questa pratica musicale è De Lussu [2010]. Si vedano anche i materiali nel già citato <http://www.sardegna-visuale.it>

Testi citati

- AGAMENNONE Maurizio, 2008, *Varco le soglie e vedo. Canto e devozioni confraternali nel Cilento antico*, Roma, Squilibri (Culture e territorio 1).
- ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. 1987, *Canti liturgici di tradizione orale*, Milano Albatros (ALB 21).
- ARCANGELI Piero G. - SASSU Pietro, 2001, *Musica 'liturgica' di tradizione orale*, in Roberto LEYDI ed., *Guida alla musica popolare in Italia*, 3 voll., Lucca, LIM, vol. II: *I repertori*, pp. 79-95; ed. or. 1990, in Roberto LEYDI ed., *Canti e musiche popolari*, Milano, Electa, pp. 85-94.
- ARRIGHI Jean-Marie - JEHASSE Olivier, 2008, *Histoire de la Corse et des Corses*, Paris, Perrin.
- ATZORI Mario, 2005, *La settimana santa in Sardegna e Corsica*, Sassari, Edes.
- AYATS Jaume - COSTAL Anna - GAYETE Iris - RABASEDA Joaquim, 2011a, *Delle Tenebre a Calvi*, in MACCHIARELLA, 2011, pp. 68-89.
- 2011b, *Polyphonies, Bodies and Rhetoric of Senses. Latin Chants in Corsica and the Pyrenees*, in «Transposition», 1 (<http://transposition.revues.org/139>).
- BENEDETTI Davia, 2012, *La granitula de la Santa du Niolu*, in «Antropologia e teatro», 3, pp. 243-263.
- BITHELL Caroline, 2006, *Musical Archaeologists. The Revival and Reconstruction of Polyphonic Masses in Corsica*, in «Ethnomusicology Forum», 15/1, pp. 113-145.
- 2007, *Transported by Song. From Oral Tradition to World Stage*, Lanham, The Scarecrow.
- 2013, *The Renaissance of the Corsican Confraternities and their Musical Negotiations*, in Suzel REILY e Jonathan DUECK eds., *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*, New York - Oxford, Oxford University Press, pp. 155-177.
- BRAVI Paolo - GARAU Emanuele - LUTZU Marco, 2005, *Tracce di sacro. Percorsi musicali nei canti religiosi della Sardegna*, Cagliari, Condaghes.
- CARPITELLA Diego - SASSU Pietro - SOLE Leonardo, 2010, *Musica sarda. Canti e danze popolari*, Udine, Nota (Geos cd book 554); ed. or. 1973, *Musica sarda*, 3 lp, Milano Albatros, vol. I: *Canti monodici* (VPA 8150); vol. II: *Canti polivocali 1* (VPA 8051); vol. III: *Canti polivocali 2 e musica strumentale* (VPA 8052).
- CASARI Matteo ed., 2008, *La settimana santa di Castelsardo*, Bologna, CLUEB.

-
- CASU Francesco - LUTZU Marco eds., 2012, *Enciclopedia della musica sarda*, 16 voll., Cagliari, Unione Sarda Editoriale.
- CENTRE D'ETHNOLOGIE FRANÇAISE - ASSOCIU E VOCE DI U CUMUNE, 1992, *Contributions aux recherches sur le chant corse*, 2 voll., vol. I: *Polyphonies vocales et orgue*, Paris, Centre d'ethnologie française - Musée national des arts et traditions populaires; nuova ed. 1997, *Polyphonies corses. L'orgue et la voix*, Paris, L'Harmattan.
- CHAILLEY Jacques, 1982, *La Messe Polyphonique du village de Rusio*, in «Revue de Musicologie», pp. 164-178.
- COCCO Enrico, 2011, *Musica e turismo. La promozione dei canti e dei riti della settimana santa 2011*, tesi di laurea, Università di Cagliari, relatore Ignazio Macchiarella.
- CORIMBI Martino - MERCURIO Paolo, 2007, *Cuncordu de Orosei, Requiem*, Decimomannu, Frorias.
- CORONA Mario, 2012, *Sa Crufaria 'e su Rosariu de Santu Lussurzu. Memorie e fonti storiche*, Cagliari, [CLUEC].
- CUNCORDU DE CUGLIERI, 2008, *Te Deum Laudamus*, Decimomannu, Frorias.
- CUNFRATERNITA SAN PARTEU, 2005, *Cusì appronti a tarra*, Pietrasanta, Giacché.
- DE LUSSU Laura, 2010, *Espressioni rituali e musicali della devozione contemporanea. I canti della massa di San Giacomo*, tesi di laurea, Università di Cagliari, relatore Ignazio Macchiarella.
- D'ANGIOLINI Giuliano, 2009, «*Jesu*», *un chant de confrérie en Sardaigne*, Paris, Delatour.
- DEVITO Luca, 2008, *Cuncordu e tenore de Orosei*, Viterbo, Stampa Alternativa.
- FARA Giulio, 1926, *Genesi e prime forme della polifonia*, in «Rivista musicale italiana», 33/2, pp. 343-362 e 530-550.
- GALLINI Clara, 1971, *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*, Bari, Laterza.
- GOFFRE Annie, 2002, *Contributions aux recherches sur le chant corse*, 2 voll., vol. II: *La messe de Sartene et au-delà*, Pigna, Associu E voce di u Cumune.
- KARLINGER Felix, 2011, *Sa mùsica sarda 1955*, Stuttgart, Giovanni Masala Verlag.
- LAI Antonio, 2013a, *Recherche et création pour une nouvelle musique sarde*, Paris, L'Harmattan.
- 2013b, *La polyvocalité de tradition orale en Sardaigne et en Corse. Structures archaïques et nouvelles perspectives compositionnelles*, in Joseph-François KREMER-MARIETTI ed., *La Corse et la musique entre tradition & modernité*, Ajaccio, Albiana, pp. 67-77.

-
- LEYDI Roberto, 1988, *Una nuova attenzione per la musica liturgica di tradizione orale*, in Piero G. ARCANGELI ed., 1988, *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del convegno (Venezia 2-5 ottobre 1985), Firenze, Olschki, pp. 19-34 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 20).
- 1991, *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Milano, Ricordi - Firenze, Giunti [nuova ed. riveduta da Febo Guizzi, 2008, Milano, Ricordi - Lucca, LIM].
 - 1992, *Ricerche e studi sulla musica liturgica e paraliturgica di tradizione orale in Italia (1954-1990)*, in MELE e SASSU eds., 1992, pp. 15-25.
 - 1997, *Discografia della musica popolare italiana. Sardegna*, in «Fonti musicali italiane», 2, pp. 249-280.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1990, *Pouvoir la chanter, savoir en parler. Chants de la Passion en Sardaigne*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», 3: *Musiques et pouvoirs*, pp. 5-22.
- 1993, *En accord. Polyphonies de Sardaigne. Quatre voix qui n'en font qu'une*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», 6: *Polyphonies*, pp. 69-86.
 - 1996, *Canti di passione*, Lucca LIM; ed. francese 1998, *Chants de Passion. Au coeur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Les Editions du Cerf.
 - 2000, *Ditelo con i fiori, o con i canti*, in Rossana DALMONTE - Ignazio MACCHIARELLA eds., *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna di musica etnica dell'Arco Alpino*, Trento, Università di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 37-58.
 - 2004, *Ce que chanter veut dire. Etude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne)*, in «L'Homme», 171-172, pp. 83-102.
- LORTAT-JACOB Bernard - MACCHIARELLA Ignazio eds., 2012, *Musica e religione*, in CASU e LUTZU eds., 2012, vol. VI.
- LUTZU Marco, 2009, *Sa passione. La riscoperta del canto a cuncordu a Nughedu San Nicolò*, Cagliari, Live studio.
- 2012, *Rediscovering Multipart Tradition. The Case of Nughedu San Nicolò (Sardinia)*, in MACCHIARELLA, 2012a, pp. 415-426.
- MACCHIARELLA Ignazio, 1995, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM.
- 2003, *Le manifestazioni musicali della devozione cristiana in Italia*, in Jean-Jacques NATTIEZ - Margaret BENT - Rossana DALMONTE - Mario BARONI eds., 2001-2005, *Enciclopedia della musica*, 5 voll., Torino, Einaudi, vol. III: *Musica e culture*, pp. 340-371.

-
- ed., 2009, *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Udine, Nota (Geos cd book 634).
 - 2010, *Varietà del far musica nel canto dei gòsos*, in «Insula. Quaderno di cultura sarda», 8, pp. 91-101.
 - ed., 2011, *Tre voci per pensare il mondo. Pratiche polifoniche confraternali in Corsica*, Udine, Nota (Il campo 2).
 - ed., 2012a, *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Udine, Nota (Il campo 4).
 - 2012b, *Note sullo «Stabat mater» nelle pratiche dell'oralità musicale in Sardegna*, in «Rivista internazionale di musica sacra», 33/1-2, pp. 445-458.
 - 2012c, *Current Creativities in Multipart Singing Practice*, in «Trans. Transcultural Music Review», 16, 2012 (<http://www.sibetrans.com/trans/articolo/414/current-creativities-in-multipart-singing-practice>)
 - 2013a, *L'attualità della pratica del falsobordone*, in Antonio ADDAMIANO - Francesco LUISI eds., 2013, *Atti del congresso internazionale di musica sacra*, Atti del convegno (Roma 26 maggio - 1 giugno 2011), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, pp. 341-352.
 - 2013b, *Secondary Orality and Creativity Processes in Multipart Singing*, in Ardian AHMEDAJA ed., 2013, *Local and Global Understandings of Creativities. Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 24-41.
 - 2014, *Su trazzu e su Te Deum. Créativité musicale contemporaine dans un village sarde*, in Mondher AYARI - Antonio LAI eds., 2014, *Les Corpus de l'oralité*, Paris, Delatour, pp. 155-165.

MACCHIARELLA Ignazio - MILLEDDU Roberto - OLIVA Luigi eds., 2012, *Cori polifonici*, in CASU e LUTZU eds., 2012, voll. XV e XVI.

MACCHIARELLA Ignazio - PILOSU Sebastiano - Associazione SAS ENAS eds., 2015, *Bortigali. Un paese e le sue pratiche musicali*, Udine, Nota (Geos cd book 582).

MELE Giampaolo, 2002, *'Vox viva' versus 'vox mortua'. Problemi storici sulle fonti della polivocalità liturgica sarda tra Medioevo ed Età Spagnola*, in Giulio CATTIN e F. Alberto GALLO eds., 2002, *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, pp. 311-332.

- 2004, *Il canto dei 'gòsos' tra penisola iberica e Sardegna. Medio evo, epoca moderna*, in Roberto CARIA ed., 2004, *I gòsos. Fattore unificante nelle tradizioni culturali e culturali della Sardegna*, Atti del convegno (Senis 26 settembre 2003), Mogoro, PTM, pp. 11-34.

-
- MELE Giampaolo - SASSU Pietro eds., 1992, *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale*, Atti del convegno (Santu Lussurgiu 12-15 dicembre 1991), Cagliari, Universitas.
- MERCURIO Paolo, 1991, *Folklore sardo. Orosei, storia, lingua, canto, poesia*, Milano, Ghedini.
- MILLEDDU Roberto, 2011, *Cantare a più voci in Sardegna. Pratiche e repertori religiosi a Bosa*, tesi di diploma, Conservatorio di Cagliari, relatore Ignazio Macchiarella.
- ed., 2012a, *Musica e religione*, in CASU e LUTZU eds., 2012, vol. VII.
 - 2012b, *Cal'est su giustu? (What's the Right Thing?). Notes on Multipart Singing in Bosa*, in MACCHIARELLA, 2012a, pp. 427-438.
 - 2012c, *Il canto dell'assenza. Lo «Stabat mater» nel contesto rituale della settimana santa a Bosa*, in «Rivista internazionale di musica sacra», 33/1-2, pp. 459-474.
- OLIVESI Jean-Marc ed., 2010, *Les confréries de Corse*, Corte, Musée de la Corse - Ajaccio, Albiana.
- PÈRÈS Marcel ed., 1996, *Le chant religieux corse. État, comparaisons, perspectives*, Atti del convegno (Corte 4-6 dicembre 1990), Paris, Créaphis.
- QUAQUERO Myriam - LIGIOS Antonio, 2005, *Cappelle, teatri e istituzioni tra Sette e Ottocento*, in Myriam QUAQUERO ed., 2005, *Musiche e musicisti in Sardegna, 2005-*, voll. 1 e 3, Sassari, Delfino, vol. III.
- ROÈMER Marcus, 1996, *Faits stylistiques et historiques du chant religieux en Corse*, in PÈRÈS 1996, pp. 33-68.
- 2013, *La polyphonie dans des manuscrits franciscains corse*, in *La Corse et la musique entre tradition & modernité*, Catalogo della mostra (Musée de la Corse 13 luglio - 28 dicembre 2013) Corte, Musée de la Corse - Ajaccio, Albiana, pp. 28-39.
- SALINI Dominique, 1996, *Musiques traditionnelles de Corse*, Ajaccio, A Messagera - Squadra di u Finusellu.
- SASSU Pietro, 1982, *La settimana santa a Castelsardo, Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, Atti del convegno (Viterbo 27-31 maggio 1981), Viterbo, Union Printing, pp. 517-539.
- 1992, *Religiosità popolare e liturgia nei gesti e nei suoni*, in MELE e SASSU eds., 1992, pp. 37-51.
- SASSU Pietro - CASULA Giovanni eds., 1999, *Sardegna. Canti ed espressioni popolari di Bosa e Planargia*, Bosa, UNLA (Ricerca antropologica ed etnografica per il recupero del patrimonio culturale del Marghine-Planargia 1).

- SIRIGU Franco, 2006, *L'Arciconfraternita della Solitudine di Cagliari*, tesi di laurea, Conservatorio di Cagliari, relatore Marco Lutz.
- SLOBIN Mark, 2011, *Folk Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- SOLINAS Chiara, 2006, *Il versante musicale e il canto polivocale delle confraternite nei riti della settimana santa in Sardegna e nel meridione d'Italia*, tesi di dottorato, Università di Sassari, tutors Mario Atzori e Maria Margherita Satta.
- 2007, *Una ricerca antropologico-musicale in ambito urbano. I canti e i riti della settimana santa a Cagliari*, in «Portales», 9, pp. 135-143.
- SORO Marco ed., 2008, *Bogi longhi. I canti e la storia di un coro di Castelsardo*, Cagliari, Live studio.
- SPANU Gian Nicola, 1993, *Il canto polivocale della settimana santa in Sardegna alla luce della tradizione liturgica medievale*, in «Medioevo. Saggi e rassegne», 18, pp. 165-171.
- TURTAS Raimondo, 2006, *Pregare in sardo. Scritti su chiesa e lingua in Sardegna*, ed. Giovanni Lupinu, Cagliari, CUEC.
- VERDONI Dumenica, 2003, *A settimana santa in Corsica. Une manifestation de la religiosité populaire*, Ajacciu, Albiana.

Documentari e audiovisivi

- ANEDDA Marina, 2013, *Is cantoris de Cira Santa*, Cagliari, Sardegna visuale.
- CUBEDDU Francesco - SANNA Paolo, 1981, *La settimana santa a Castelsardo*, testi di Pietro Sassu, Cagliari, RAI.
- CUNFRATERNA DI A PIEVE DI A SERRA, 1997, *Laude*, Pigna, Casa (CDAL09).
- FLORIS Antioco - MACCHIARELLA Ignazio, 2006, *Libera me domine, Orazioni per i morti in Alta Corsica*, Pigna, E voce di u Cumune - Cagliari, Facoltà di Scienze della formazione dell'Università di Cagliari.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1992, *Sardaigne Polyphonies de la Semaine Sainte*, Paris, Harmonia Mundi (Le Chant du Monde LDX 274936. Collection CNRS et du Musée de l'Homme).
- MACCHIARELLA Ignazio - MELE Giampaolo, 2008, *Hymnos. Una rete per lo studio del canto a più voci fra oralità e scrittura*, Udine, Nota.
- MORELLI Renato, 1988, *Su concordu*, testi di Pietro Sassu, RAI - Dipartimento Scuola Educazione, Sede Rai di Trento, 16 mm., 55 min.

SALIS Francesco ed., 1995, *Sardegna. Santulussurgiu. Confraternita delle voci. Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd 218).

SASSU Pietro ed., 1993, *Confraternita delle voci. Castelsardo*, Udine, Nota (Geos cd 207).

– 1995, *Confraternita delle voci. Cuglieri*, Udine, Nota (Geos cd 216).

CORIMBI Martino ed., 1994, *Confraternita delle voci. Orosei*, Udine, Nota (Geos cd 209).

Verso i cent'anni dell'eparchia di Lungro (1919-2019) Pratiche musicali, devozioni religiose e identità linguistica nella chiesa cattolica di rito bizantino

Petkat e të mirat tona
na i ljam te Korona;
papën na kemi me ne!
oj e Bukura More!¹

La sera del 5 dicembre 2013 ero con papas Lorenzo Forestieri, parroco di San Costantino Albanese, nella cattedrale di Lungro (Cosenza), sede dell'eparchia dei cattolici di rito bizantino dell'Italia meridionale.² L'eparca Donato Oliverio, da alcuni anni, in questo giorno riunisce in preghiera il clero dell'eparchia per il vespro per la festa del patrono, san Nicola di Mira. All'ufficio del vespro fanno seguito momenti di forte coinvolgimento collettivo, come la distribuzione dei pani benedetti e il canto in *arbëresh* al santo patrono. Ciò che tuttavia colpiva maggiormente, in quell'occasione, era la presenza di due grandi statue esposte alla venerazione popolare, nella navata maggiore, davanti all'iconostasi. Una era ovviamente quella di san Nicola, mentre l'altra raffigurava san Francesco di Paola. I paramenti dorati che ricoprivano la statua del vescovo di Mira sembravano stridere con il saio del santo eremita più amato della Calabria, protettore del Regno delle Due Sicilie e compatrono della città di Napoli. La presenza di due statue davanti l'iconostasi – e nello specifico proprio di quelle due statue – durante una funzione pontificale, faceva balenare il sospetto, anche a chi fosse completamente a digiuno di cose storiche, che le vicissitudini della chiesa degli *arbëreshë* (definita solitamente chiesa italo-greco-albanese) non coincidessero con la serenità suggerita dal pantocrator, raffigurato nella cupola secondo i più rigorosi canoni iconografici bizantini. In fondo, le due statue esposte alla devozione popolare e la loro contraddittoria convivenza con l'iconografia orientale, in pieno ventunesimo secolo, offrivano la più efficace sintesi delle complesse vicende, sedimentatesi nel tempo in pratiche rituali e culti devozionali, che caratterizzano la storia religiosa degli *arbëreshë*.

La chiesa di San Nicola di Lungro, costruita secondo i canoni dell'edilizia ecclesiastica post-tridentina nel 1721 in sostituzione di un edificio precedente, sappiamo che è stata 'bizantinizzata' (peraltro in modo parziale) a seguito della sua elevazione in cattedrale, avvenuta nel 1919; negli anni venti del secolo scorso, su iniziativa del primo eparca, Giovanni Mele, viene eretta l'iconostasi – la prima in assoluto in una chiesa *arbëreshë* – e sono introdotte modifiche per adattarla al culto orientale, assieme a decorazioni ad affresco

1. «I nostri averi e i nostri beni / noi lasciammo a Corone; / il papa abbiamo con noi! / o mia bella Morea!», *Carmen Arberiscum Petri Camodecae de exodo Arberorum e Corone adiucante classe Andreae Doriata* [Mandalà 2009, 245].

2. All'eparchia di Lungro appartengono in tutto trenta parrocchie, venticinque delle quali si trovano in Calabria, due in Basilicata, una in Abruzzo e una in Puglia. Si tratta, nella totalità dei casi, di centri *arbëreshë* (ad eccezione della parrocchia pugliese, la chiesa di San Niccolò dei Greci di Lecce) per un totale di 55.000 battezzati (dati del 2013). All'eparchia di Piana degli Albanesi (Palermo) fanno capo invece i cinque comuni *arbëreshë* siciliani, oltre alla chiesa di San Niccolò dei Greci alla Martorana con funzione di concattedrale, che esercita la giurisdizione sui fedeli residenti a Palermo, per un totale di 29.000 battezzati (dati del 2013).

e mosaico. Il grande Cristo pantocrator della cupola, con lo splendore dei suoi ori, è assai più recente delle statue di san Nicola e di san Francesco di Paola:⁵ infatti è opera del pittore albanese Josif Droboniku (nato a Fier nel 1952), noto per aver realizzato il monumentale mosaico sulla guerra di resistenza che campeggia in piazza Skanderbeg a Tirana, sulla facciata del Museo nazionale, voluto dal dittatore Enver Hoxha per celebrare i fasti della nuova nazione albanese.

La componente orientale degli *arbëreshë* calabresi e lucani, nelle forme oggi conosciute, pur affondando le radici nelle vicende legate alla loro origine, costituisce per molti aspetti una conquista recente, perseguita su impulso del clero e delle autorità ecclesiastiche, passata anche attraverso movimenti di ‘purificazione’: non è dunque sempre il frutto della tenace conservazione, da parte delle popolazioni locali, delle vestigia del passato. Le due statue venerate a Lungro, per quanto costituiscano un episodio significativo in quanto relativo al cuore stesso dell’eparchia, non sono che uno tra i numerosissimi casi in cui, tra gli *arbëreshë* lucani e calabresi, è possibile osservare stratificazioni, o addirittura contraddizioni, ben sedimentate nella pratica religiosa devozionale, tra la componente bizantina e altre forme di devozione.

Basta osservare le due fotografie per rendersene conto. La prima (figura 1, p. 153), degli inizi del Novecento, è stata scattata a San Costantino Albanese (Potenza), durante la festa patronale di San Costantino imperatore, venerato dalla sola chiesa orientale: si vede in processione una statua raffigurante il santo a cavallo, accompagnata da due sacerdoti, uno coi paramenti di rito latino e l’altro di rito greco. Non è presente nessuna icona di san Costantino – elemento di culto assai importante nella tradizione ortodossa, al centro peraltro di momenti assai intensi di partecipazione devozionale come la ricorrenza delle Anastenarie.

La seconda fotografia (figura 2, p. 154), posteriore di un secolo circa, risale all’aprile 2011 ed è stata scattata a San Benedetto Ullano (Cosenza), un centro che come pochi altri ha contribuito alla creazione della moderna identità dei paesi *arbëreshë*: Clemente XII vi aveva fondato nel 1732 il Pontificio collegio Corsini – successivamente trasferito a San Demetrio Corone (Cosenza) – per la formazione locale del clero *arbëreshë*. Da quel centro proviene la famiglia dei Rodotà (cui appartiene anche il giurista Stefano, nato nel 1933), che ha svolto nel tempo un ruolo fondamentale nella creazione di certi miti storici, e figure importanti, come l’archimandrita Eleuterio Fortino, interlocutore di spicco nel dialogo ecumenico degli ultimi decenni. La fotografia ritrae la processione della settimana santa: vi si può scorgere la classica immagine della Madonna Addolorata, tipica delle paraliturgie del mondo cattolico, assieme all’icona della Madonna del buon Consiglio di Scutari, che secondo la tradizione avrebbe accompagnato gli *arbëreshë* nel loro esodo in Italia. Il mito della loro venuta con l’immagine della Madonna che avrebbe dato origine al culto della Madonna del buon Consiglio è riportato già nel 1825 da Michele Scutari, insieme a testo e traduzione di un presunto canto popolare [Scaldataferri 2005, 24]:

Il soltano volea ucciderci
e noi siamo venuti tra gli italiani
i poderi, e beni nostri
tutti rimasti in Corona

5. Le due statue risalgono rispettivamente alla fine del Seicento e agli inizi del Novecento [Rennis 2000, 135-145].



Figura 1.
San Costantino Albanese (Potenza), Casa Parco Comunale, inizio Novecento.
Processione di san Costantino imperatore.
Archivio del comune di San Costantino Albanese (fotografo sconosciuto)



Figura 2.
San Benedetto Ullano (Cosenza), Cappella dei Rodotà,
22 aprile 2011. Processione della settimana santa:
la Madonna addolorata e l'icona lignea della Madonna del buon Consiglio.
Sullo sfondo i cantori dell'Otemento
(fotografia di Nicola Scaldaferrì)

è venuta con noi pur Maria Vergine
 mentre fuggimmo dalla Turchia
 quella si fissò in Genazano
 e noi nel Regno di Napoli.

La processione sta facendo tappa nella cappella dei Rodotà e gli uomini che portano la croce stanno cantando, nella forma di polifonia ad accordo, quello che i sanbenedettesi considerano il loro canto più importante e rappresentativo: l'*Otemento*, ovvero l'inno della Passione del Manzoni, acquisito nella pratica musicale paraliturgica. Retrodatato nell'immaginario popolare fino all'arrivo degli *arbëreshë*, rimossa persino la paternità manzoniana del testo (riacquisita solo negli ultimi anni), l'*Otemento*, nonostante sia in italiano, è considerato l'autentico fulcro musicale e religioso dell'identità di San Benedetto Ullano. Durante la processione, l'*Otemento* viene cantato dagli uomini, alternato alle *kalimere* in *arbëresh* tratte dall'opera poetica di Giulio Variboba, cantate invece dalle donne; i primi accompagnano la croce e le seconde l'Addolorata, ripercorrendo le strade del paese secondo le tipiche modalità della devozione popolare del mondo cattolico [Scaldferrri 2012; 2011].

La ricerca storica sui paesi *arbëreshë*, dopo essersi cullata a lungo nella riproposizione di quadri mitizzanti non sempre sottoposti a un vaglio critico, negli ultimi anni sta conoscendo un deciso salto di qualità, con ripercussioni anche sulle conoscenze che riguardano la loro complessa e per molti versi unica situazione religiosa. Vale qui la pena di menzionare perlomeno alcuni studi di rilievo, come quelli di Matteo Mandalà [2009], che sta contribuendo a ridisegnare quanto accaduto tra il quindicesimo e il diciottesimo secolo in merito agli insediamenti di popolazioni albanesi in Italia meridionale. Sulla storia religiosa dei cristiani di rito orientale, importanti sono i lavori di Stefano Parenti [2011; 2009; 2013], che si è occupato anche delle vicende che avrebbero portato all'erezione dell'eparchia di Lungro e dei rapporti degli *arbëreshë* con Grottaferrata (Roma); e, ancora, la pubblicazione di documenti di importanza cruciale, finora diffusi solo in parte, come la relazione di padre Cirillo Korolevskij alla *Congregazione pro Ecclesia Orientali* sui due mesi trascorsi nel 1921 visitando il paese dell'allora giovanissima eparchia di Lungro, che facevano seguito al viaggio compiuto alcuni anni prima tra gli *arbëreshë* di Sicilia. La testimonianza di Korolevskij è assai preziosa, in quanto rivela un quadro reale e a tratti impietoso, lontano da ricostruzioni di maniera e idealizzazioni intellettuali, di quella che era la situazione di queste comunità, anche per quanto riguarda i dettagli sulle pratiche liturgiche e devozionali [Korolevskij 2011, 169-199]: il nuovo quadro che va emergendo sta dunque, in sintesi, portando al superamento del tradizionale corpus di conoscenze che ha fatto da sfondo agli ultimi due secoli di narrazioni sugli *arbëreshë*, incluse quelle su pratiche musicali e religiose; il corpus, come è noto, faceva riferimento principalmente ai tre volumi [1758-1763] del sacerdote orientale latinizzato Pietro Pompilio Rodotà (1707-1770), di San Benedetto Ullano, *scriptor graecus* della Biblioteca Vaticana, che, alla luce di più puntuali approfondimenti, ha finito per rivelare elementi di ambiguità e confusione, per esempio laddove tenta di unificare sotto la categoria, tutt'altro che univoca, di 'rito' – termine suggerito anche dalla costante presenza della lingua greca in ambito liturgico – quelle che in realtà sono state, in varie epoche, storie di chiese diverse non sempre in pacifica relazione tra loro. La ricostruzione di Rodotà – che fa peraltro un uso disinvolto di documenti poi rivelatisi falsi – risulta inoltre anche funzionale alla situazione ecclesiastica e agli orientamenti ideologici del momento, soprattutto in merito alle relazioni tra chiese orientali e chiesa cattolica; del resto è storicamente dimostrato che Rodotà contribuì alla

stesura della costituzione apostolica del 1742, *Etsi pastoralis*, di Benedetto XIV sui rapporti tra rito latino e rito greco [Mandalà 2009, 37-42]. Le sue ricostruzioni, come altre indagini che ne sono seguite, pur prescindendo da confusioni sul piano ecclesiologico, dogmatico e da eventuali strumentalizzazioni, riflettono comunque il punto di vista di specifici intellettuali, quasi sempre appartenenti al clero, tralasciando le effettive pratiche rituali e religiose, che si presentavano assai varie, soprattutto nei paesi che sarebbero poi stati accorpate nell'eparchia di Lungro. Sottolinea puntualmente Parenti [2011, 59]:

Se la Chiesa di Roma considerava cattolici gli emigrati greci ed albanesi, forse il Patriarcato di Costantinopoli considerava ortodossi questi fedeli che, emigrati da territori posti sotto la loro giurisdizione, avevano raggiunto il meridione d'Italia. Sarebbe ancora più interessante sapere cosa gli Albanesi pensavano di sé stessi, ma a quel tempo, come era avvenuto in Inghilterra con l'anglicanesimo o di lì a poco sarebbe avvenuto in Polonia con l'uniatismo, il parere della gente comune contava ben poco e la libertà di coscienza era un concetto, oltre che un diritto, totalmente sconosciuto.

Questi nuovi orientamenti della ricerca portano al superamento di uno degli aspetti cardine della narrazione tradizionale delle vicende religiose, ovvero la cosiddetta teoria delle 'fasi', che vedeva nella storia della chiesa orientale in Italia meridionale una prima fase italo-greca, sulla quale si sarebbe innestata, senza soluzione di continuità, quella italo-albanese, grazie alle migrazioni dei secoli quindicesimo e sedicesimo. Tale 'vulgata' non solo ha finito per imprimersi fortemente nella coscienza degli *arbëreshë*, ma ha anche orientato gli studi in merito alle pratiche liturgiche e relative tradizioni musicali; essa infatti è stata data per scontata da numerosi studiosi che se ne sono interessati (incluso chi scrive), in particolare da quelli provenienti dall'ambiente ecclesiastico. La teoria delle fasi e la presunta continuità fra i fenomeni enunciati già nel titolo dell'opera di Rodotà (greci, basiliani, albanesi) sono alla base anche di interpretazioni fantasiose, oggi decisamente superate, come quella delle tracce della musica greca antica riscontrabili nelle odierne pratiche religiose degli *arbëreshë*, diffusa soprattutto nella pubblicistica amatoriale ma poi ripresa anche in indagini più rigorose, come quella compiuta da benedettino Ugo Gäisser [1905], o da Francesco Falsone [1936] sui canti liturgici degli *arbëreshë* di Sicilia [Garofalo 2006, 22-23]. Anche ricerche scientificamente più valide, come i lavori di Lorenzo Tardo, fanno risalire la tradizione dei canti liturgici in uso presso le comunità all'ultima fase del canto bizantino precedente l'arrivo degli ottomani: una tesi su cui, nonostante la validità di certe intuizioni, mancano elementi per una dimostrazione convincente e che i nuovi dati storici tenderebbero ad escludere. Scriveva ad esempio Lorenzo Tardo [1938, 110-111]:

È mirabile la tenacia di questi nepoti di Scanderbeg nel conservare lingua, costumanze, rito e canti. La liturgia è rimasta presso di loro lodevolmente integra e intatta, integro ed intatto è rimasto pure il patrimonio melurgico a servizio del culto [...]. Le melodie liturgiche, nel loro complesso generale, appartengono alla fine del tredicesimo al principio del quattordicesimo secolo.

Colpisce il contrasto con quanto veniva riportato da altre testimonianze dei decenni precedenti, come quella di Korolevskij, che invece insistevano sulla corruzione del rito. Va tenuto presente tuttavia che Lorenzo Tardo, jeromonaco di Grottaferrata, originario di Contessa Entellina, aveva come riferimento i suoi ricordi della situazione siciliana, certamente più integra di quella calabrese e lucana.

Tuttavia negli ultimi anni, la teoria delle fasi, in parallelo con l'indagine storica che ne ha

smantellato le fondamenta, sta conoscendo nuove forme di rivitalizzazione, ad esempio in funzione di nuove esigenze, sorte in campo religioso, per la definizione di un «nuovo soggetto ecclesiale – la Chiesa cattolica bizantina in Italia – in grado di accorparsi in una erigenda chiesa metropolitana *sui iuris* le eparchie italo-albanesi e l'esarcato italo-bizantino di Grottaferrata» [Parenti 2011, 24]: questo anche al fine di porre un baluardo al fenomeno dilagante delle nuove chiese ortodosse, sviluppatosi con l'immigrazione dall'Europa orientale degli ultimi decenni, proponendo una forma locale di religiosità cattolico-bizantina di antichissima data. Segnalo il recupero della teoria delle fasi addirittura in funzione a fenomeni di patrimonializzazione e creazione di percorsi di turismo culturale: è capitato proprio di recente (aprile 2015), nell'ambito di eventi pubblici concernenti la designazione della città di Matera a capitale europea della cultura, di assistere alla riproposizione del collegamento fra le vestigia orientali della Città dei Sassi e le forme oggi ancora vive di bizantinità dei paesi *arbëreshë* con la loro tradizione musicale-religiosa.⁴

L'approcciarsi del centenario dell'eparchia di Lungro, come ogni ricorrenza, costituisce un momento di bilancio e riflessione su quanto fatto e sul da farsi.

Sulla musica *arbëreshe*, in particolare sulle forme di polifonia profana, si sono avuti negli anni ricerche e contributi assai significativi che hanno toccato talvolta anche l'ambito della paraliturgia; manca invece uno sguardo d'insieme sulla tradizione religiosa e soprattutto liturgica, nonostante la presenza di lavori e documentazioni anche di rilievo.⁵ Così come è tutta da fare un'indagine sulla sopravvivenza di forme liturgiche riconducibili alla locale tradizione dei collegi (in particolare il collegio Sant'Adriano di San Demetrio Corone, che nel 1794 aveva assorbito il precedente collegio Corsini), dunque diverse dal canto bizantino moderno, introdotto dalle ultime generazioni di parroci, formati principalmente a Grottaferrata.

Tra le piste da percorrere, ce ne sono alcune sicuramente prioritarie, in qualche modo collegate tra loro. La prima riguarda il confronto fra la realtà della Sicilia, oggetto di una tradizione di studi ormai piuttosto consolidata, che va dai lavori di Lorenzo Tardo a Bartolomeo Di Salvo (entrambi monaci e *arbëreshë* siciliani), fino a indagini recenti di Ardian Ahmedaja [2001] e soprattutto di Girolamo Garofalo [2002; 2006; 2012]. La seconda riguarda l'indagine sulle specificità delle pratiche dei paesi dell'eparchia di Lungro, che presenta tra i suoi tratti caratteristici proprio la stratificazione di elementi spesso eterogenei.

Per gli *arbëreshë* della Sicilia, il canto religioso si muove all'interno del contesto liturgico, è sempre in lingua greca, ed è appannaggio esclusivo del clero, che viene formato, anche dal punto di vista musicale, nei collegi e nei seminari. È pressochè assente infatti in Sicilia ogni forma di canto in *arbëresh* sia sul fronte religioso che profano; per quanto la pratica del canto liturgico sia una componente significativa dell'identità locale, in ultima analisi potrebbe essere ricondotta, per molti aspetti, a un ambito di studi più musicologico e bizantinistico (con riferimento anche alla ricchissima tradizione dei codici melurgici) che non etnomusicologico.

4. Il suggerimento è stato proposto, tra gli altri, dall'attore lucano Ulderico Pesce, al fine di collegare le chiese rupestri materane con i centri *arbëreshë* della Val Sarmento, mediante iniziative culturali e teatrali.

5. Sugli studi fatti sulla musica *arbëreshe* vedi Scaldaferrì [2015]. Per quanto riguarda le ricerche sulla tradizione religiosa, menzioniamo qui lavori come quelli di Giovan Battista Rennis [1993; 2000], a lungo direttore del coro della cattedrale, e soprattutto l'intensissimo lavoro di una figura assai singolare come quella di papas Emanuele Giordano.

Nel caso della realtà calabro-lucana, ci si trova di fronte a una situazione in parte diversa. Il numero di paesi, sparsi in un'area assai vasta ed eterogenea, è decisamente superiore. Certamente tra quelli vicini o adiacenti, soprattutto della provincia di Cosenza, vi è un forte senso di appartenenza comune; ma vi sono anche centri collocati a grande distanza e le alterne vicende storiche – che per secoli li hanno posti sotto l'egida dei diversi vescovi latini – hanno favorito situazioni di forte contaminazione che alla lunga si sono radicate. È da sottolineare come proprio nei comuni calabro-lucani, a inizio Novecento, venisse rilevato un elevatissimo livello di 'corruzione' del rito bizantino, in rapporto a un modello ideale che probabilmente non era mai neanche esistito; questo da parte di visitatori attenti come Raymond Netzhammer, Cirillo Korolevskij e lo stesso Giovanni Mele, all'epoca ancora parroco, nella sua ricognizione preliminare presso i futuri paesi della diocesi, per conto della Congregazione per gli affari di rito orientale. Netzhammer, di passaggio tra gli albanesi di Calabria nel 1905, aveva annotato: «alle divozioni della sera, che in Lungro, si tengono ogni giorno e sono molto frequentate, il prete tra preghiere e canti latini, dà la benedizione sacramentale col ciborio» [Korolevskij 2011, 178]. Riferisce ancora Korolevskij [ivi, 178]: «e così durante la prima messa domenicale, mentre il sacerdote celebra una messa letta – cosa che nel rito orientale non esiste – le donne cantano in italiano, albanese oppure in latino il Rosario». La *Ponenza* del febbraio 1919 insiste particolarmente sulla corruzione del rito, attingendo dalla relazione del visitatore, Giovanni Mele [ivi, 239-248].⁶

Proprio le 'pessime condizioni' del rito e la grande confusione che regnava hanno dato una spinta decisiva alla creazione dell'eparchia di Lungro, conferendole così un canale preferenziale rispetto ad altre realtà, che si presentavano più 'integre', come appunto quella siciliana. Infatti l'esigenza non era certo tutelare, quanto mettere ordine, e le possibili opzioni che si profilavano erano due: la latinizzazione dei centri o la creazione di un'eparchia *ad hoc*. Per Lungro venne percorsa questa seconda soluzione (che avrebbe poi fatto da volano per l'istituzione nel 1937 dell'eparchia siciliana), con l'appoggio dei vescovi latini calabro-lucani: venne, alla fine, giudicata più idonea, forse soprattutto in relazione ai problemi che sarebbero potuti scaturire da una forzata latinizzazione in blocco dei numerosi centri *arbëreshë*. La latinizzazione forzata di un centro come Spezzano Albanese (Cosenza), il più popoloso dei paesi *arbëreshë* calabresi, avvenuta alla metà del secolo precedente, aveva infatti generato un forte trauma, rimasto emblematico, provocando ferite mai completamente rimarginate nei rapporti tra mondo cattolico e comunità *arbëreshë*, di cui si coglie ancora oggi l'eco in canti tradizionali ed espressioni idiomatiche. Anche nei paesi lucani della Val Sarmiento è oggi diffusissimo un canto come «vajta Spixan u të gjegjna një mesh / ne mesh u gjegja ne racjuna thash», che si può tradurre con: 'andai a Spezzano per sentir messa / non sentii messe e non dissi preghiere' [Scaldataferri 2005, 64]. In pratica, la creazione dell'eparchia di Lungro avrebbe ereditato una situazione assai confusa, segnata da una pluralità di pratiche devozionali, multilinguismo e contaminazioni di ogni sorta che, nonostante la spinta alla bizantinizzazione messa in atto, erano fortemente radicate e avrebbero teso a cristallizzarsi e conservarsi fino ai giorni nostri, come dimostrano gli episodi narrati in apertura.⁷

6. Per i dettagli si rinvia ai contenuti della *Ponenza* del novembre 1917 e quella del febbraio 1919, citate in Korolevskij [2011, 221-248].

7. Per quanto riguarda il multilinguismo, nel corso delle indagini compiute durante gli anni ottanta e novanta del secolo scorso a San Costantino Albanese, è emersa costante, nei canti religiosi e nella paraliturgia, la presenza di canti in latino, italiano, dialetto lucano, *arbëresh* (cui si aggiungeva il greco e l'albanese per i canti liturgici); molti esempi sono riportati in Scaldataferri [1994, 193-249].

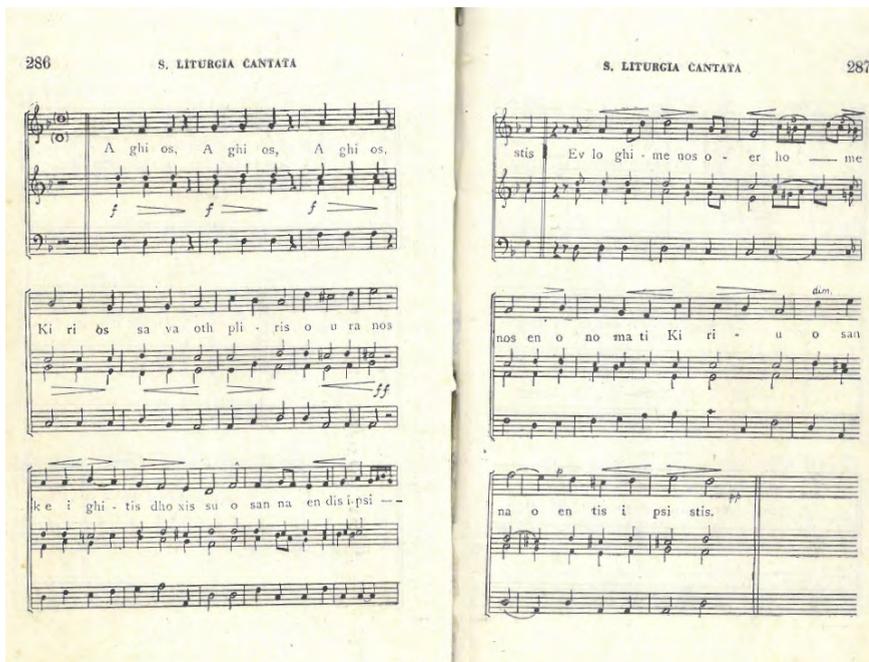
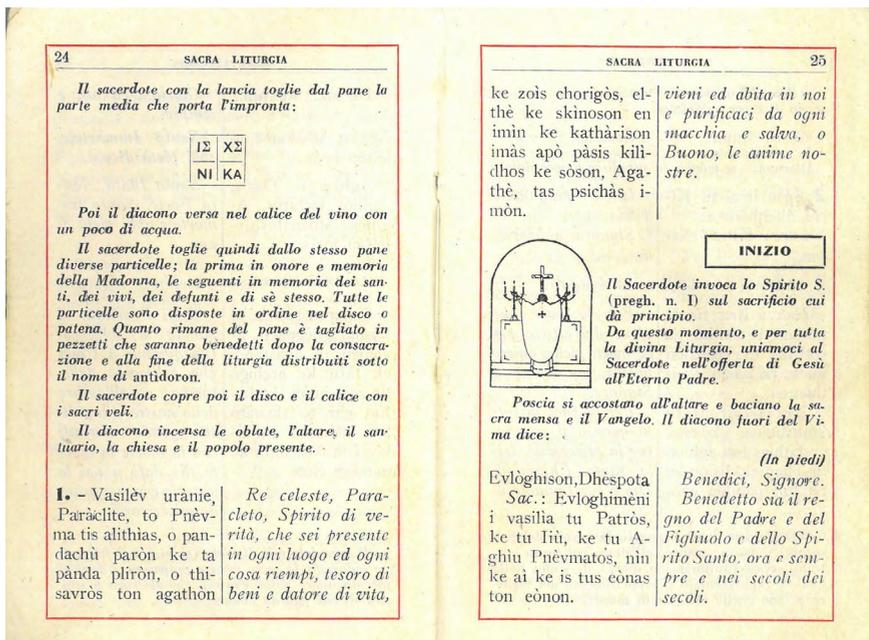


Figura 3.
Enchiridion, 1947. Testo liturgico in greco traslitterato e traduzione italiana: inizio della liturgia di san Giovanni Crisostomo

Figura 4.
Enchiridion, 1947. *Aghios*, versione musicale

GRANDE DHOXOLOGHIA

Dhòxa si to dhixandí to fos.
Dhòxa en ípsístis Theò ke epi
ghis irini, en anthròpis
evdhokia.

Imnùmen se, evlogùmen
se, proskínùmen se, dhoxo-
logùmen se, efcharistùmen si
dhia tin megálin su dhòxan.

Kirie Vasilèv, epurànie
Theè, Pàter pandokràtor, Kirie
liè monoghenès lisù Christè
ke Àghion Pnèvma.

Kirie o Theòs, o amnòs tu
Theù, o liòs tu Patròs, o èron
tin amartian tu kòsmu, elèi-
son imàs, o èron tas amartias
tu kòsmu.

Pròsdhexe tin dhèisin
imòn, o kathimenos en
dhexia tu Patròs ke elèison
imàs.

Oti si i mònos àghios, si i
mònos Kirios, Iisùs Christòs,
is dhòxan Theù Patròs. Amin.

Kath' ekàstin imèran evlo-
ghiso se ke enèso to ònomà
su is ton eòna ke is ton eòna
tu eònos.

Gloria a Te che ci hai mostra-
to la luce. Gloria a Dio nel più
alto dei cieli e sulla terra pace e
negli uomini buona volontà.

Noi Ti inneggiamo, Ti benedi-
ciamo. Ti adoriamo. Ti glori-
fichiamo, Ti ringraziamo per la
tua grande gloria.

Signore Re, Dio sovrano ce-
leste, Padre onnipotente, Signo-
re Figlio Unigenito Gesù Cri-
sto e Santo Spirito.

Signore Iddio, Agnello di
Dio, Figlio del Padre. Tu che
togli i peccati del mondo, abbi
pietà di noi, Tu che togli i pec-
cati del mondo.

Accetta la nostra preghiera,
Tu che siedi alla destra del Pa-
dre, ed abbi pietà di noi.

Poiché Tu solo sei santo, Tu
solo sei Signore, Gesù Cristo,
nella gloria di Dio Padre. Amin.

Ogni giorno Ti benedirò e lo-
derò il tuo nome nei secoli e nei
secoli dei secoli.

GRANDE DHOXOLOGHIA

Lavdi tyj, që na rrëfeve dri-
tën, lavdi Perëndisë në më të lar-
tat, dhe mbi dhenë paqe, dhe nër
njerëzit mirëdashje.

Të himnojme, të bekojmë, të
falemi, të lavdërojmë, tyj të
falënderojmë për lavdinë tënde
të madhe.

Zot Mbret, Perëndi qiellor,
Atë i tërëfuqishëm, Zot Bir i
vetëmlindur Iisus Krisht, edhe
Shpirt i Shejtë.

Zot Perëndi, qengji i Perën-
disë, Bir i Atit, që nxier mëkatin
e jetës, kija lipisi ti që nxier
mëkatet e jetës.

Prit faljen tonë, ti që rri në të
djathtën e Atit, edhe kija lipi-
si.

Se ti je i vetmi Shejt, ti je i
vetmi Zot, Iisus Krishti, për la-
vdi të Perëndisë Atit. Amin.

Për ditë do të të bekonj, dhe
do të lavdëronj ëmrin tënd për
jetë dhe në jetën e jetës.

La grande Dhoxologhia fa par-
te dell'Orthos, Mattutino, che pre-
cede la Santa Liturgia. Se questa
viene celebrata dal Vescovo al suo
ingresso si canta:

Ton Dhespòtin ke Archierèa
imòn, Kirie, filatte. Is pollà èti,
Dhèspota.

– Il nostro Pastore e Gerarca,
o Signore, custodiscilo per molti
anni.

– Kryezotin dhe Kryeprittin
tonò, ruaje, o Perëndi. Për shum-
vjet, o Kryezot.

La sacra Liturgia, attribuita a S.
Giovanni Crisostomo (morto nel
407), si compone di tre parti:

- I. Preparazione, Protesi;
- II. Liturgia dei Catecumeni;
- III. Liturgia eucaristica.

Le cerimonie della Liturgia rap-
presentano i principali misteri del-
la vita di Nostro Signore Gesù Cri-
sto: Nascita, Battesimo, Ingresso
in Gerusalemme, Morte, Resurre-
zione, Ascensione, Pentecoste,
Parusia ossia Seconda Venuta.

I. PREPARAZIONE, PROTESI

Si svolge all'altare che si tro-
va a sinistra di chi guarda l'altare
e significa il desiderio dei Giusti de-
ll'Antico Testamento per la venu-
ta del Salvatore.

Figura 5.

La divina liturgia di san Giovanni Crisostomo, 2013.

Grande Doxologia in greco traslitterato, italiano e albanese, con commento

Un aspetto cruciale riguarda poi l'uso della locale parlata *arbëreshe* (*arbërishtja*) nella pratica del canto liturgico. Presente da sempre nelle ricchissime pratiche vocali musicali profane e paraliturgiche, nel corso dell'ultimo secolo l'idioma *arbëreshe* ha prima affiancato il greco nelle pratiche liturgiche, giungendo in moltissimi casi a sostituirlo. Si può dire che grazie all'istituzione dell'eparchia, *arbërishtja* finirà per prendere il sopravvento sul greco per la celebrazione della liturgia, condizionando fortemente la pratica del canto,⁸ mediante singolari operazioni di adattamento spesso consistenti in una sorta di *contrafactum* in cui si mantiene intatta la linea melodica liturgica (si tratta per lo più del bizantino moderno) mentre il testo in lingua greca viene sostituito con la sua traduzione in *arbërisht*. L'introduzione delle parlate locali nell'uso liturgico non segue un percorso lineare: spesso risponde, infatti, a esigenze pastorali degli stessi parroci, anche contravvendendo alle indicazioni della curia. Monsignor Mele, che ha retto l'eparchia per un periodo lunghissimo (1919-1967), come è noto era contrario all'uso dell'*arbëresh* in sostituzione del greco, in quanto non lo riteneva idoneo quale lingua liturgica, a causa della varietà dialettale dei diversi paesi e l'assenza di un idioma comune cui far riferimento, mentre era favorevole a un uso parziale dell'italiano; un simile orientamento si può peraltro cogliere anche nelle pubblicazioni dei testi liturgici che vengono realizzate a beneficio dei fedeli, i quali partecipano attivamente alla celebrazione con il canto alternandosi con l'officiante. Questo orientamento si coglie perfettamente nell'*Enchiridion* pubblicato nel 1947 che contiene il testo della liturgia di san Giovanni Crisostomo in greco traslitterato, la sua traduzione italiana, e un'appendice di trascrizioni musicali in notazione occidentale su pentagramma (figure 3 e 4, p. 159).

Quando con il concilio Vaticano II verrà suggerito, per la liturgia, l'utilizzo dell'idioma parlato, a Lungro si opererà per l'albanese, benché presenti notevoli diversità rispetto all'*arbërishtja* e sia frutto a sua volta di complessi processi di costruzione; in pratica la comunicazione tra le due pratiche linguistiche risulta essere piuttosto problematica. Il decreto di ammissione è stato promulgato solo nel 1968 dall'eparca Giovanni Stamati, successore di Mele: considerata la fondatezza della sua preoccupazione sulla frammentazione della lingua, si è fatto ricorso a una soluzione assai singolare che prevede un doppio registro linguistico: l'albanese letterario standardizzato in uso in Albania, niente affatto comprensibile però dalla popolazione *arbëreshe*, per le parti liturgiche relative alle letture dei sacerdoti; per i testi letti ad alta voce o cantati dall'assemblea, una lingua che può essere in qualche modo compresa o intuita dai fedeli dei diversi paesi. Le edizioni dei testi liturgici presentano in parallelo: il testo greco traslitterato, la versione 'albanese', la traduzione italiana e le note di commento [Parenti 2011, 101].

In questa forma è stato dunque pubblicato il testo della *Divina liturgia di San Giovanni Crisostomo*: adottato dagli anni settanta del secolo scorso, ha conosciuto diverse edizioni ed è in uso ancora oggi (figura 5, p. 160). In questa operazione, in cui la pratica liturgica tende quasi a convergere con la valorizzazione dell'*arbërishtja*, un ruolo fondamentale viene svolto dai parroci, impegnati sul fronte pastorale, e dunque in grado di captare le reali esigenze dei fedeli e inoltre spesso attivi anche come letterati, studiosi, ricercatori e linguisti, nonché versati in materia musicale, in grado dunque di compiere spesso in prima persona gli adattamenti richiesti ai repertori di canto.

8. Domenica 26 gennaio 2014, mons. Donato Oliverio celebrava in diretta su Rai Uno la divina liturgia di san Giovanni Crisostomo per la preghiera dell'unità dei cristiani, da San Costantino Albanese, con la presenza del coro parrocchiale e del coro della cattedrale di Lungro. I testi liturgici erano in italiano e *arbërisht*, cui si è ricorso anche durante l'omelia. In questa occasione, di massima visibilità, è stata dunque rimossa del tutto la presenza del greco. Nell'analoga occasione, celebrata l'anno prima presso la cattedrale di Lungro, la scelta era stata invece diversa, ovvero le parti liturgiche erano state cantate in greco.

Un ruolo di rilievo, nelle operazioni di passaggio dal testo greco a quello in albanese/ *arbëresh*, è stato svolto da papas Emanuele Giordano (1920-2015), uno dei numerosi parroci provenienti dalla comunità di Frascineto (Cosenza) con competenze di primo piano in campo letterario, linguistico ed etnografico, da papas Bernardo Bilotta (di cui Giordano è nipote) a Francesco Solano e da Antonio Bellusci. Papas Giordano è noto soprattutto come autore del primo dizionario *arbëresh*-italiano, pubblicato nel 1963;⁹ è stato inoltre poeta, ricercatore e musicista, nonché promotore della rivista «*Zëri i arbëreshevet*» [«*La voce degli arbëreshë*»]: la sua attività pastorale si è dunque strettamente intrecciata con iniziative di ricerca e valorizzazione della lingua e della cultura locale;¹⁰ risalgono a lui gli adattamenti musicali della liturgia, pubblicati a Roma nel 1970, e la traduzione di inni dal greco all'*arbëresh* (figura 6, pp. 164-165); per fissare le melodie non ha scelto la notazione occidentale, ma i neumi della semiografia bizantina, ritenuti più utili e funzionali per quel repertorio, anche laddove la lingua non era il greco ma l'*arbërishtja*.

La prefazione al suo libro di inni liturgici bizantino/ *arbëresh* [Giordano 2005], uscito a seguito del sinodo intereparchiale del 2004, con i testi tradotti dal greco in *arbëresh* e le melodie in notazione musicale bizantina (figura 7, p. 166), costituisce una sintesi programmatica della sua attività in cui attenzione linguistica, preoccupazione pastorale e attività musicale si vengono a fondere, con attenzione alla lingua quale fattore di mantenimento dell'identità:

Negli anni cinquanta, ho iniziato a tradurre in lingua *arbëreshe* alcune parti della liturgia, sia quelle cantate che recitate. Sono partito dalla liturgia in greco: l'ho tradotta in *arbëresh* e l'ho adattata alla musica bizantina moderna; ho tradotto in *arbëresh* il Vangelo della domenica; ho tradotto, a poco a poco, le altre parti liturgiche fino a quel momento cantate in greco. Ho iniziato a predicare in *arbëresh*. Tutto quello che potevo fare, lo facevo in *arbëresh*. Uno strumento pastorale importante: al popolo è piaciuto, li ha imparati, li ha cantati, li ha capiti. Quei canti che conosceva nella lingua greca, li ha facilmente appresi anche in *arbëresh*. Ho capito di aver intrapreso la strada giusta e ho continuato. Per me era anche una questione personale verso tutti coloro che dicevano che l'*arbërisht* non poteva sostituire il greco per inadeguatezza del lessico o mancanza di musicalità, perché non era una lingua liturgica. Questo non è affatto vero. Con pochi o addirittura nessun cambiamento, in qualsiasi canto, il testo in *arbëresh* prende il posto di quello greco con naturalezza e la musica bizantina resta quella originale. Negli anni si sono poi aggiunti questi canti; anche sotto la spinta di mio nipote e di papas Lorenzo Forestieri, ho deciso di pubblicarli. Affinché siano conosciuti anche dagli altri parroci dell'eparchia di Lungro e siano utilizzati nella pratica liturgica quotidiana.

Questo libro viene pubblicato dopo la celebrazione del sinodo del 2004; questo è un dato interessante perché dimostra che l'*arbëresh* può essere utilizzato in tutte le situazioni: sia nei testi musicati che in quelli senza la musica. Ho preferito utilizzare la semiografia bizantina al posto di quella occidentale; è una soluzione voluta. Il rito bizantino deve essere preservato da noi parroci *arbëresh* anche nelle sue forme musicali. E poi so che molti parroci *arbëresh* conoscono la musica bizantina. Tuttavia, col tempo, questi canti possono anche essere trascritti nella forma occidentale.

9. Il dizionario di papas Giordano – così come le altre operazioni da lui effettuate – tenta di fatto una sorta di *koïnè* linguistica che punta a cogliere elementi comuni dei vari paesi, con tutti i limiti che questa operazione comporta, anche sul piano del metodo. La piena valorizzazione degli idiomi locali, con tutta la ricchezza delle loro varianti, è frutto soprattutto degli studi promossi dalla cattedra di albanologia dell'Università della Calabria e di Francesco Altissimi.

10. Papas Giordano ha inoltre musicato il celebre testo di Pietro Camodeca de' Coronei sulla venuta in Italia dei profughi, dove riecheggia il mito dei coronei e la loro devozione al cristianesimo cattolico (*Petkat e l'mira tona*); questo canto è entrato comunemente in uso presso i gruppi musicali *arbëresh*, che spesso ignorano sia l'autore del testo che della musica; in edizione moderna, il testo si trova in Mandalà [2009, 245].

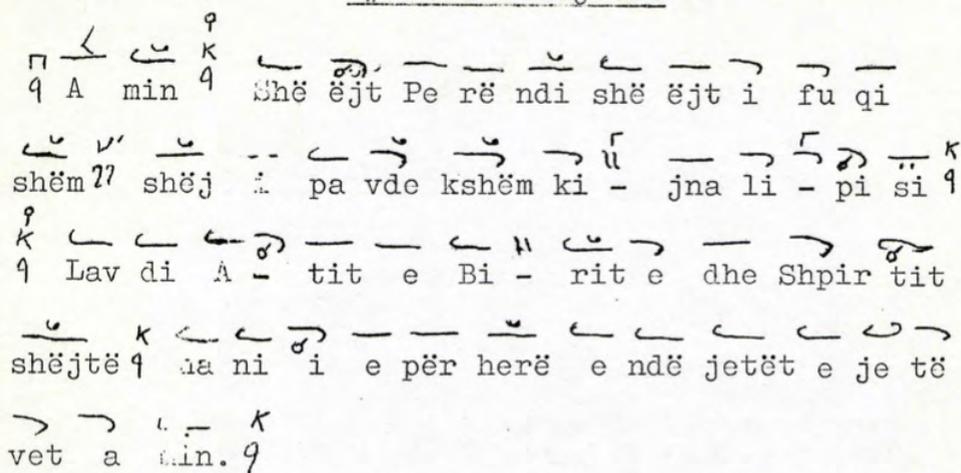
Ho pensato anche che si sarebbe potuto accompagnare questo libro con un cd, in modo che queste musiche potessero avere una diffusione più rapida; questa è un'idea che si può certamente realizzare [...]. Questi canti sono conosciuti e cantati da alcuni confratelli dell'eparchia di Lungro nelle loro parrocchie. Prego gli altri di fare lo stesso. Questo libro è un regalo per il sinodo, come una prova del valore pastorale della lingua *arbëreshe*. Quando è possibile, bisogna dare ai fedeli *arbëreshë* i testi in questa lingua, con la musica che loro conoscono. In questo libro ho cambiato la lingua, ma la musica originale non cambia quasi per niente. E il fedele comprende. E *arbërishtja* continua a vivere [2005, 3-4].¹¹

In Sicilia invece sembra essere assente l'uso recente della semiografia bizantina: quando occorre un ausilio mnemonico, si fa ricorso alla notazione su pentagramma [Garofalo 2006, 17-20].

Se la conoscenza e la valorizzazione del canto liturgico degli *arbëreshë* della Sicilia passa attraverso figure come quella dello jeromonaco Lorenzo Tardo, conoscitore dei codici melurgici, consapevole del peso storico di una determinata tradizione, per i calabro-lucani sono state invece figure come papas Giordano, con le loro preoccupazioni pastorali e la loro attenzione nei confronti della parlata e dell'identità *arbëreshe*, ad aver portato un contributo decisivo anche per la creazione di pratiche musicali legate al culto. Sembrano, in questo, aver seguito le orme di Giulio Variboba, il parroco-poeta che con la sua opera del 1762 ha fornito agli *arbëreshe* un corpus di testi religiosi stabilmente entrati nella pratica del canto devozionale, comparabile all'operazione di sant'Alfonso Maria de Liguori per l'italiano. Ma soprattutto ha contribuito a realizzare il 'miracolo' di nobilitare una lingua prima giudicata adatta solo al biasimo e alla bestemmia, rendendola adatta ai contenuti religiosi e marcando nel contempo una tappa fondamentale nella storia della letteratura albanese.

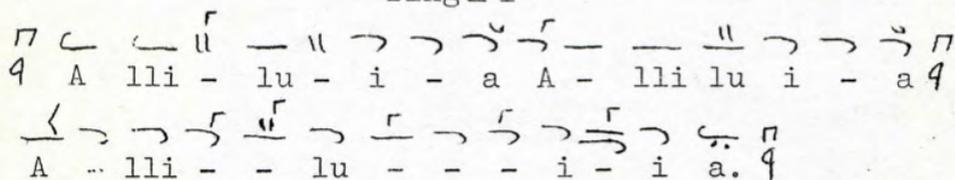
11. Traduzione mia.

Hymni Trishëjtor.



 9 A min 9 Shë ëjt Pe rë ndi shë ëjt i fu qi
 shëm²⁷ shëj i pa vde kshëm ki - jna li - pi si 9
 9 Lav di A - tit e Bi - rit e dhe Shpir tit
 shëjtë 9 na ni i e për herë e ndë jetët e je të
 vet a min. 9

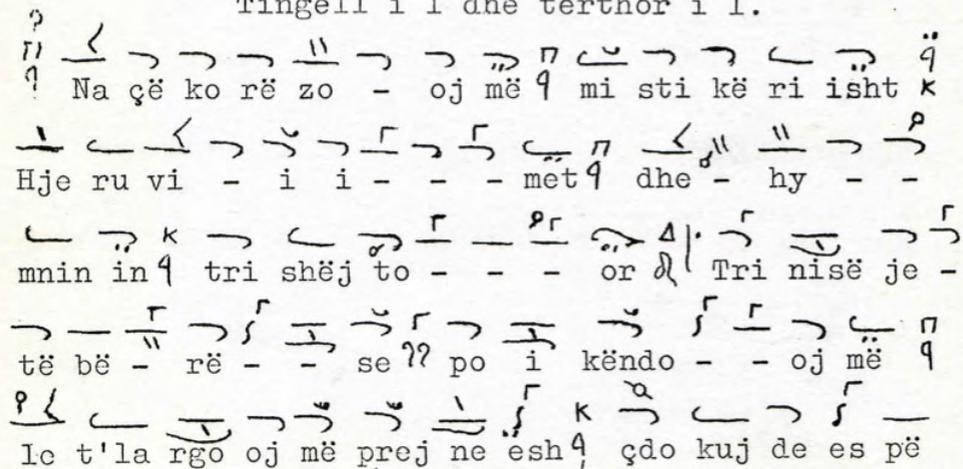
Tingi I



 9 A lli - lu - i - a A - lli lu i - a 9
 A - lli - - lu - - - i - i a. 9

Hymni Hjeruvik.

Tingëll i I dhe tërthor i I.



 9 Na çë ko rë zo - oj më 9 mi sti kë ri isht 9
 Hje ru vi - i i - - - met 9 dhe - hy - -
 mnin in 9 tri shëj to - - - or 9 Tri nisë je -
 të bë - rë - - se 9 po i këndo - - oj më 9
 Ic t'la rgo oj më prej ne esh 9 çdo kuj de es pë

Figura 6.
Qui e a pagina seguente, Hymni Trishëjtor (Aghios o Theòs),
Alliluja, Hymni Hjeruvik (I ta Cheruvim),
in due versioni, la seconda tratta da Tardo [1958])

ë - - - - - er je - - - - - tën⁹ } se mbre e - - - - -
 - - - - - tin⁹

Se mbre - tin e të gji tha ve⁹ po - - - - - të
 pre - sim⁹ të rre thu ar pa du - ku - - - - -
 risht⁹ nga - rrje e e - shta at ë - ngjë llo
 o - - - - - re⁹ A - - - - - lli - - - - - lu - - - - -
 i - ia - - - - - a.⁹

Tingëll i I. (prej P.L.Tardo)

Na çë ko rë zo jmë mi sti kë ri isht⁹ hje ru
 vi - - i met⁹ dhe hy mnin tri shëj tor⁹ Tri ni
 isë je të - bërë se⁹ po - i kë ndo - - - - - oj më⁹
 le të lar go - - - - - më⁹ pre - - - - - e - - - - - ej
 nesh⁹ çdo ku uj de - - - - - es⁹ pë - - - - -
 - er je - - - - - tën⁹
 Se mbre - - - - - tin⁹ e të gji tha ve po t'

PESËDHJETORJA

Të Dielën e Pashkëvet.
Ejani mirrni dritë. Tingëll I.

E ja ni mi - - - rri dri - të nga dri ta
e pa - - - shu a - rshme dhe lav dë ro ni - Kri - -
- - - shtin çë u ngjall së vde - - - ku - - -
u rish

Të Dielën e Pashkëvet.
Krishti u ngjall. Tingëll I.

Kri - shti u ngja all nga të vde - - ku rit me
vde - kjen shke - li - vde - - kjen e dhe a ty re
çë i - - shin ndër va rret je - tën i dha

Figura 7.
Ejani mirrni dritë (Dhëfte lève te fos) e Krishti u ngjall (Hristòs anesti),
testo tradotto in albanese con semiografia musicale bizantina [Giordano 2005]

Testi citati

- AHMEDAJA Ardian, 2001, *Music and Identity of the in Southern Italy*, in Svanibor PETTAN - Adelaida REYES - Maša KOMAVEC eds., 2001, *Glasba in manisninie/Music and minorities*, Atti del convegno (Lubiana 25-30 giugno 2000), Lubiana, Zalozsba ZRC, pp. 265-276.
- La divina liturgia di san Giovanni Crisostomo*, 2013, Lungro, Parrocchia di San Nicola di Mira; ed. or. 1979, Corigliano Scalo, Arti grafiche joniche.
- Enchiridion. Manuale di preghiere per i fedeli di rito bizantino*, 1947, Roma, Scuola tipografica italo-orientale San Nilo.
- FALSONE Francesco, 1936, *I canti ecclesiastici greco-siculi*, Padova, CEDAM.
- GAÏSSER Ugo, 1905, *I canti ecclesiastici italo-greci*, in «Rassegna Gregoriana», IV, 9/10, pp. 386-411.
- GAROFALO Girolamo, 2002, *Music and Identity of Albanians in Sicily. Liturgical-Byzantine Chant and Devotional Musical Tradition*, in Ursula HEMETEK - Gerda LECHLEITNER - Inna NARODITSKAYA - Anna CZEKANOWSKA eds., 2002, *Manifold Identities. Studies on Music and Minorities*, London, Cambridge Scholar Press, pp. 271-288.
- 2006, *I canti bizantini degli di Sicilia. Le registrazioni di Ottavio Tiby (Piana degli Albanesi 1952-53) e l'odierna tradizione*, in «EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia», 1/2, pp. 11-65.
 - 2012, *Traces of Ison and Biphonies in the Byzantine Chant of Sicilian Arbëresh*, in Ignazio MACCHIARELLA ed., 2012, *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Udine, Nota (Il campo 4), pp. 301-229.
- GIORDANO Emanuele ed., 1970, *E Liturgjia Hyjnore e Shën Joan Hrysostomit adaptuar në muzikën bizantine nga Papa Emauil Jordani*, Roma, Besa. Circolo italo-albanese di cultura.
- 2000a, *Fjalor. Dizionario degli albanesi d'Italia*, Castrovillari, Il coscile; ed. or. 1963, Bari, Paoline.
 - ed., 2000b, *Vangjeli i Shën Matesë. Il Vangelo di Matteo tradotto in arbëresh da Papas Emanuele Giordano*, con la collaborazione di Agostino Giordano, Lungro, Eparchia di Lungro.
 - 2005, *Himne liturgjike bizantino-arbëreshe*, Eianina, Biblioteka e Jetës arbëreshe.
- KOÇO Eno, 2012, *Styles of the Iso-based Multipart Unaccompanied Singing (IMUS) of South Albania, North Epirus and among the Arbëresh of Italy*, in Ignazio MACCHIARELLA ed., 2012, *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Udine, Nota (Il campo 4), pp. 237-277.
- 2013, *Byzantine Chanting, the Ison and Arbëresh Liturgical Chanting*, in Ardian

AHMEDAJA ed., 2013, *Local and Global Understandings of Creativities. Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 266-281.

KOROLEVSKIJ Cirillo, 2011, *L'eparchia di Lungro nel 1921. Relazione e nota di viaggio*, ed. Stefano Parenti, Rende, Università della Calabria - Fondazione Universitaria Francesco Solano.

MANDALÀ Matteo, 2009, *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshe*, Rende, Università della Calabria - Fondazione Universitaria Francesco Solano; ed. or. 2007, Palermo, A.C. Mirror.

PARENTI Stefano, 2009, *L'opzione vocazionale italo-albanese nel monastero italo-bizantino di Grottaferrata (1883-1901, 1918-1966)*, in Cesare ALZATI, Marco GRUSOVIN, Sergio TAVANO eds., 2009, *L'eredità di Cirillo e Metodio*, Gorizia, ICM, pp. 237-307.

– 2011, *Studio introduttivo ed edizione con appendice di documenti editi e inediti*, in KOROLEVSKIJ, 2011, pp. 9-124.

– 2013, *Qualche osservazione sui codici greci del Collegio di S. Adriano trasferiti a Grottaferrata*, in Attilio VACCARO ed., 2013, *Storia, religione e società tra Oriente e Occidente (secoli IX-XIX)*, Lecce, Eparchia di Lungro - Argo, pp. 103-112.

RENNIS Giovan Battista, 1993, *La tradizione bizantina della comunità italo-albanese*, 2 voll., Cosenza, Progetto 2000, vol. I: *Lungro. Il rito, le festività, la storia e le usanze*; vol. II: *I canti popolari paraliturgici di Lungro*.

– 2000, *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, 2 voll., Castrovillari, Il Coscile, vol. I: *Elencazione dei testi verbali e delle trascrizioni musicali*; vol. II: *La tradizione popolare della comunità di Arbëreshe di Lungro*.

RODOTÀ Pietro Pompilio, 1758-1763, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia osservato dai greci, monaci basiliani e albanesi*, 3 voll., Roma, Salomoni, vol. I: *Dei Greci*, 1758; vol. II: *Dei monaci basiliani*, 1760; vol. III: *Degli albanesi, chiese greche moderne, e collegio greco in Roma coll'indice di tutta l'opera*, 1763.

SCALDAFERRI Nicola, 1994, *Musica arbëreshe in Basilicata*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina.

– 2000, *Percorsi tra oralità e scrittura nella tradizione liturgica bizantina in Italia meridionale*, in Paola BARZAN - Anna VILDERA eds., 2000, *Il canto 'patriarchino' di tradizione orale in area veneto-friulana e istriana*, Atti del seminario (Venezia 8-10 maggio 1997), Vicenza, Pozza, pp. 291-310 (Cultura popolare veneta, nuova serie 17).

– ed., 2005, *Polifonia arbëreshe della Basilicata. Concerto all'Abbazia di Royaumont*, Udine, Nota (Geos cd book 527).

– 2012, *Paradossi identitari della vecchia diaspora albanese*, in Bardhyl DEMIRAJ ed.,

2012, *Aktuelle Fragestellungen und Zukunftsperspektiven der Albanologie*, Wiesbaden, Harrassowitz, pp. 374-379.

TARDO Lorenzo, 1938, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, Scuola tipografica italo-orientale San Nilo.

VARIBOBA Giulio, 2005, *Vita della Beata Vergine Maria (1762)*, ed. Vincenzo Belmonte, Soveria Mannelli, Rubbettino (Classici della letteratura arbëreshe).

Documentari e audiovisivi

LA VENA Vincenzo ed., 2007, *Divina Liturgia di San Giovanni Crisostomo per la festa patronale*, Corale Santi Anargiri Cosma e Damiano di San Cosmo Albanese, direttore Giovanni Cassiano, s.l., s.e.

Tradizione della Melurgia Bizantina, 2006, Coro Polifonico Bizantino-Italo-Albanese San Nicola di Mira della cattedrale di Lungro, direttore Giovan Battista Rennis, s.l., s.e.

SCALDAFERRI Nicola, 2011, *Five Centuries of Manzoni*, <http://www.leav.unimi.it/diaspora.html>.

La documentazione audiovisuale della musica nelle pratiche religiose

La documentazione sonora

Roberto Leydi si è occupato a più riprese della musica nelle pratiche religiose e nel 1987 ha pubblicato, con Piero G. Arcangeli, Renato Morelli e Pietro Sassu, la prima monografia discografica italiana dedicata ai canti liturgici di tradizione orale. L'opera veniva a coprire un'evidente lacuna negli studi etnomusicologici italiani, proponendo per la prima volta un panorama organico e sufficientemente ampio della musica liturgica popolare, un importante repertorio del patrimonio etnofonico nazionale, fino ad allora quasi interamente negletto e documentato in modo settoriale e parziale. Le origini di questi interessi risalgono, come è noto, alle ricerche svolte da Leo Levi prima sui repertori ebraici, poi su quelli delle chiese cristiane dai primi anni cinquanta al 1977, quando, sempre sotto il suo stimolo, ebbero luogo le iniziative promosse prima dall'Autunno musicale di Como e poi dal Teatro La Fenice di Venezia, culminate con l'inserimento del progetto *Musica e liturgia* nel programma ufficiale italiano per l'anno europeo della musica (1985), un ciclo di eventi con un convegno scientifico e due concerti. In previsione di questo importante appuntamento, la Società italiana di etnomusicologia (SIE) aveva proposto ai soci un'indagine organica sul canto liturgico e paraliturgico di tradizione orale in Italia. Fu allora che iniziai con Pietro Sassu una serie di rilevamenti sul campo in Liguria, Campania, Sicilia, e soprattutto in Sardegna, dove Sassu aveva già compiuto specifiche ricerche. Insieme documentammo in molte località, come Santu Lussurgiu, Aggius, Castelsardo e Sessa Aurunca, i canti paraliturgici della settimana santa eseguiti da cantori specializzati, membri di confraternite. Alcuni di loro furono poi invitati a partecipare alle edizioni del 1983 e del 1984 dell'Autunno musicale di Como. Il gruppo di Castelsardo prese parte, insieme a quelli di Latera e della chiesa siriana giacobita, anche ai concerti della Fenice di Venezia del 1985. Nell'ambito del programma radiofonico *Musica a memoria*, che curavo in quel periodo con Sassu per la sede RAI di Trento, riuscimmo non solo a seguire e documentare le citate edizioni dell'Autunno musicale di Como e gli eventi di Venezia, ma anche a registrare, con i più avanzati sistemi professionali, l'integrale di tutti i concerti.

Il materiale registrato risultò subito di straordinario interesse: costituiva un corpus del canto liturgico popolare, per la prima volta rappresentativo di un'ampia parte del territorio italiano. Avevamo chiara consapevolezza della sua importanza, che andava ben oltre le finalità delle trasmissioni radiofoniche per la RAI di Trento. Con Pietro Sassu e Roberto Leydi maturammo quindi l'idea di pubblicarlo in un'edizione monografica, opportunamente allargata a tutta la penisola grazie a materiali registrati da colleghi.

L'operazione riuscì, per disponibilità dei dirigenti RAI e grazie a una serie di circostanze favorevoli che portarono alla sponsorizzazione dell'UNIPOL. La raccolta di quattro lp¹ con

1. La scelta del *long playing* (l'obsoleto supporto in vinile a trentatré giri che stava già per essere soppiantato dal cd) fu

booklet allegato vide la luce alla fine del 1987. Nel 2011 è stata ristampata dalle edizioni Nota, in occasione del decennale della morte di Pietro Sassu [Arcangeli *et al.* 2011].

Ritardi e pregiudizi nella ricerca: nord e sud delle Alpi

Nella prefazione ai *Canti liturgici di tradizione orale*, Roberto Leydi e i curatori affermano:

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 [Arcangeli *et al.* 2011, 15].

I ritardi nella ricerca sul canto liturgico popolare sarebbero quindi imputabili a un «interesse solo al testo verbale» e a vari «pregiudizi». Prima di entrare nel merito di alcune problematiche relative alla documentazione audiovisuale della musica nelle pratiche religiose, sarà dunque opportuno soffermarsi innanzitutto su questi ritardi che hanno caratterizzato la ricerca più in generale. Rifletteremo in particolare sulle modalità attraverso le quali un sistema di pregiudizi e condizionamenti ideologici abbia potuto di fatto limitare, se non escludere dalla ricerca etnomusicologica, questo repertorio, partendo da un osservatorio privilegiato, il Trentino, la regione in cui vivo. Fino al 1918 faceva parte dell'impero austriaco, e dunque il suo territorio è stato interessato sia dalle prime ricerche sul canto popolare condotte a nord delle Alpi (Vienna) fin dal 1819, sia da quelle successive, promosse a sud delle Alpi. Si tratta di due prospettive etnomusicologiche molto differenti e con diverse tipologie di approccio, sia ideologico sia metodologico. Come vi è stato considerato il repertorio liturgico di tradizione orale? Come è stato descritto? Come è stato trascritto? Cercheremo di dare una risposta a queste domande, attraverso un breve profilo storico delle raccolte di maggior rilievo.

In estrema sintesi, questo repertorio è stato semplicemente escluso dalle ricerche al di qua delle Alpi, mentre si è verificato l'esatto contrario in quelle a settentrione. Ma andiamo con ordine.

È noto come in Italia, nel corso di tutto l'Ottocento, le ricerche sul canto popolare abbiano privilegiato esclusivamente gli aspetti metrico-filologici, prevedendo solamente la trascrizione dei testi. Questo tipo di approccio metodologico, non tanto al canto popolare quanto a una presunta poesia popolare, rientrava del resto in una prassi scientifica all'epoca largamente in uso in Italia, mirata a raccogliere e studiare solo la parte letteraria del repertorio, indipendentemente dalla sua musica. All'interno di questo contesto, è evidente che trascrizioni di testi liturgici in lingua latina universalmente noti, come i salmi, la messa, ecc. apparissero del tutto inutili ai ricercatori italiani di allora.

voluta da Leydi per motivi 'democratici' (nessuno degli informatori disponeva all'epoca dell'attrezzatura necessaria per leggere il nuovo supporto digitale). Questa fu una delle ultime produzioni della celebre collana Albatros, che pubblicava solo lp e che, di fatto, passò il testimone al nuovo marchio editoriale Nota, di Valter Colle, che optò subito per il nuovo formato.

La situazione cambiò sensibilmente a partire dal 1819, quando tutte le regioni dell'impero austriaco (Trentino compreso) vennero interessate da una fra le prime inchieste etnomusicologiche realizzate in Europa, promossa dalla Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichsstaates di Vienna [Haid 1969]. La raccolta, incoraggiata dal governo imperiale, coordinata da Joseph von Sonnleithner, venne realizzata attraverso un questionario – inviato ai responsabili dei distretti giudiziari di Austria, Tirolo, Illiria, Stiria, Dalmazia ecc. – nel quale si chiedeva di segnalare le «melodie» e i testi dei canti profani con relativa provenienza, le «melodie» dei balli nazionali, con particolare riferimento a quelli eseguiti durante le feste, e infine le «canzoni spirituali più antiche» [Carlini 1985, 3]. Si chiedevano dunque «melodie» – ovvero trascrizioni musicali – anche del repertorio paraliturgico e liturgico. I documenti musicali inviati a corredo del questionario sono oggi conservati in quattro fascicoli presso l'archivio della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna.² Il fascicolo XXII riporta tre «canzoni spirituali che da gran tempo si cantano alla dottrina cristiana, messe in musica per la sola parte cantante» relative al distretto amministrativo di Trento.³ Decisamente più consistente la documentazione proveniente dal Kreis Bozen (distretto di Bolzano). Nel relativo fascicolo XX, infatti, si trovano trascrizioni di uno *Stabat mater* per il venerdì santo, per quattro voci con accompagnamento strumentale, due diversi *Miserere*, il canto processionale per il venerdì santo *Ecce quomodo moritur justus*, brani quali *Ecce panis angelorum*, *Laudate pueri dominum*, *Asperges*, oltre a vari Kirchenlieder, cioè canti liturgici [Haid 1969, 70].

Verso la fine del XIX secolo – data anche la virulenza delle tensioni nazionalistiche – l'impero di Austria-Ungheria tese progressivamente a porsi come stato plurietnico, suddividendo i suoi territori in distinte unità etnico-linguistiche. Gli studi etnomusicologici riflettono questa tendenza: fu così varato nel 1904 il grande progetto *Das Volkslied in Österreich* (Il canto popolare in Austria) diretto da Josef Pommer [Chiocchetti *et al.* 2007]. Per ogni area linguistico-nazionale (dai ruteni ai moravi, dai serbo-croati agli sloveni, dai magiari ai ladini etc.) venne costituita una commissione di lavoro (Arbeitsausschuß), di cui vennero chiamati a far parte eminenti studiosi (come Leoš Janáček, che dirigeva la commissione boema). L'imponente opera di ricerca avrebbe dovuto sfociare nella pubblicazione di sessanta volumi; uno di essi era dedicato ai territori ladini della monarchia (il terzo in lingua non tedesca, dopo quelli ruteno e ceco). Si istituì a Innsbruck la commissione di lavoro per la canzone popolare ladina: a dirigerla, Pommer chiamò il professor Theodor Gartner. Purtroppo, nel 1914, lo scoppio della grande guerra interruppe bruscamente e prematuramente i lavori. Al termine del conflitto, dopo il tragico suicidio del Pommer, tutto il materiale della raccolta Gartner andò disperso e rimase abbandonato nell'oblio fino alla seconda metà degli anni novanta del secolo scorso, quando fu ritrovato in circostanze fortunate [Morelli 2013]. Si tratta della più ampia e sistematica raccolta etnomusicologica d'Europa sul canto popolare ladino (più di 4200 duecento canti, con circa 740 trascrizioni musicali).⁴

2. I numeri XXI, XXII, XXIII e XXIV della *Sonnleithner-Sammlung*. In particolare il primo di questi fascicoli (XXI) riporta una collezione di ventuno melodie da ballo [Carlini 1985]. Anche i fascicoli XXIII e XXIV sono dedicati alle danze.

3. Si tratta però soltanto di tre melodie: *Lodate Maria* (otto strofe), *Là sotto quel vel* (quattro strofe), *Padre celeste Iddio* (quindici strofe). Possiamo dunque intuire che l'impegno dei funzionari trentini risultò molto scarso, come annota anche Carlini; le loro comunicazioni frettolose e sintetiche riflettevano non soltanto un'indifferenza profonda verso le manifestazioni della cultura popolare, ma anche un forte pregiudizio per le possibilità di manifestazione 'artistica' della musica di tradizione [Carlini 1985]. In particolare risulta evidente il loro disinteresse verso il repertorio liturgico e paraliturgico, soprattutto se paragonato ad esempio a quanto fu inviato a Vienna dal confinante Kreis Bozen.

4. La sua importanza è legata anche all'altro versante della ricerca, quello ungherese di Bartók. Il Regno di Ungheria promosse infatti una iniziativa speculare: quella, forse più conosciuta e di straordinaria importanza, diretta da Béla

La ricerca si fondava su una serie di criteri scientifico-metodologici particolarmente rigorosi e aggiornati. Il progetto prevedeva il coinvolgimento di esperti e di raccoglitori locali, regolarmente retribuiti, e si avvaleva essenzialmente del sistema della corrispondenza epistolare, sollecitata attraverso il supporto di un apposito questionario. Con una serie dettagliata di istruzioni si chiedeva agli informatori di raccogliere ogni espressione musicale presente nella tradizione popolare. I canti, senza discriminazioni rispetto al registro linguistico, dovevano essere trascritti come venivano eseguiti, evitando interventi interpretativi e correttivi. In relazione al canto liturgico e paraliturgico erano previste sei specifiche domande [Chiocchetti *et al.* 2007, 76]:

- Che canzoni si usano per Natale, Capodanno, Epifania, Pasqua?
- Si canta alla messa?
- Si usano canti specifici per nozze, battesimo o il funerale?
- Suol cantare il popolo all'unisono, a due o a più voci?
- Si canta soli o in coro, con o senza accompagnamento strumentale?
- Si rappresentano o si sono rappresentati drammi religiosi?

In Trentino la collaborazione degli informatori fu piuttosto scarsa per quanto concerne l'ambito sacro, anche se dalla Val di Non arrivarono diverse risposte soprattutto al quesito sui riti natalizi.

Anche la raccolta Gartner risulta tuttavia carente in relazione al presupposto fondamentale della disciplina etnomusicologica: l'uso sistematico di registrazioni fonomagnetiche effettuate sul campo. A dire il vero, poco prima dello scoppio della guerra, Pommer, dando ascolto alle reiterare richieste pervenutegli dagli sloveni e dai boemi, riuscì a dotare alcuni ricercatori di registratori Edison su rullo di cera, ma ormai era troppo tardi. La carenza perdurerà a lungo: quando molti Paesi (Ungheria, Romania, Austria, Germania, Russia, Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti e Jugoslavia) disponevano già di archivi più o meno consistenti di registrazioni su cilindro Edison e anche su disco, in Italia ai convegni dei folcloristi si continuavano a votare mozioni e più o meno accorati auspici perché si cominciasse ad adottare i nuovi strumenti di fissazione del suono, disponibili già dall'ultimo decennio dell'Ottocento.

In questo contesto la provincia di Bolzano vanta un'eccezione estremamente significativa; mi riferisco al recente ritrovamento di un'altra importante raccolta, la Quellmalz-Sammlung – la seconda ricerca riscoperta – risalente al 1939, anno degli accordi fra Hitler e Mussolini, che imposero l'esodo ai sudtirolesi che optavano per il rifiuto della totale assimilazione e per la conservazione della propria cultura. L'Alto Adige, annesso all'Italia alla fine della prima guerra mondiale, era stato oggetto, dagli anni trenta in avanti, di una dura politica di italianizzazione volta all'eliminazione dalla vita pubblica della lingua e della cultura tedesche. Sulla base delle Berliner Vereinbarungen (Accordi di Berlino) del 23 giugno e dell'Option in Südtirol (Opzioni) del 21 ottobre 1939, i circa 230.000 abitanti dell'Alto Adige, prevalentemente di lingua tedesca, così come gli appartenenti alle minoranze tedesche nelle province di Udine e di Belluno, dovettero decidere – cioè «optare» – se rimanere nell'Italia fascista conservando la cittadinanza italiana oppure emigrare nel Deutsches Reich ottenendo quella tedesca. Circa l'ottantacinque per cento degli aventi

Bartók. Entrambi i progetti sono riconducibili allo stesso contesto politico-culturale e a motivazioni analoghe, sia di ordine metodologico che di tensioni ideali [Morelli 2008].

diritto decisero per il trasferimento, spinti sia dalla repressione messa in atto dal regime di Mussolini, sia dalla simpatia per l'ideologia nazista della *Volksgemeinschaft* (comunità nazionale). L'applicazione dell'opzione significò la dislocazione organizzata degli optanti, e fu preceduta dalla valutazione, dal riscatto e dal trasferimento delle loro proprietà e dei loro patrimoni, ma anche dal «rilevamento e dalla registrazione dei valori culturali del Sudtirolo» e dalla loro esportazione in Germania. Questo compito fu assunto dalla Forschungs- und Lehrgemeinschaft «Das Ahnenerbe» (Commissione di ricerca e didattica sull'eredità ancestrale), fondata da Heinrich Himmler, Hermann Wirth, e Walter Darré il 1 luglio 1935 e poi incorporata, nel 1939, nelle SS. Originariamente dedicata agli studi sulla storia antropologica e culturale della 'razza germanica' aveva alle spalle spedizioni in varie parti del mondo. Nel 1939, la Ahnenerbe, avviò dunque con grande dispendio di mezzi (cineprese, registratori) una sistematica ricerca sul campo per documentare il patrimonio culturale sia materiale che spirituale della popolazione sudtirolese da 'rimpatriare'. Il suo ruolo era duplice: da un lato, catalogare, mettere al sicuro e spedire in Germania i beni culturali materiali degli optanti, ora visti come legittime proprietà del Reich; dall'altro studiare le tradizioni folkloriche del territorio sudtirolese perché le si potessero reimpiantare il più fedelmente possibile nelle zone di nuova destinazione. Il gruppo di lavoro era articolato in quindici sezioni corrispondenti ad altrettanti ambiti etnografici, affidate a studiosi altamente qualificati, incaricati di documentare scientificamente i vari aspetti della cultura sudtirolese di etnia tedesca e ladina: usi e costumi, teatro popolare, cultura materiale, abbigliamento, architettura dei masi, dialetti etc. A capo del settore della musica popolare fu nominato Alfred Quellmalz, direttore del dipartimento di musica popolare dello Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung a Berlino.⁵

In Alto Adige Quellmalz utilizzò per la prima volta i nuovissimi registratori K4 su nastro magnetico da poco prodotti dalla AEG di Berlino: una tecnologia nettamente superiore rispetto ai precedenti fonografi Edison su rullo di cera (utilizzati ad esempio da Bartók in Ungheria) o su dischi di alluminio (utilizzati da Milman Parry nei Balcani), e rimasta in sostanza inalterata per i successivi cinquanta anni, fino all'avvento del digitale. L'unico svantaggio del K4 consisteva nel suo peso (130 chilogrammi): poteva essere trasportato ai masi solamente a dorso di mulo. Dal 1940 al 1942 Quellmalz riuscì a registrare 3000 documenti sonori su 420 nastri audio. Nel solco metodologico della Sonnleithner-Sammlung e della Gartner-Sammlung, lo studioso di Berlino cercò di documentare il patrimonio etnofonico sudtirolese, in tutte le sue manifestazioni, compresi i canti liturgici e paraliturgici, in particolare, messe per l'ufficio dei defunti, canti della Stella, di Capodanno e dei Kirchensinger. Salvati in circostanze fortunate dalle distruzioni belliche, questi documenti sono stati restaurati e digitalizzati dall'Accademia delle Scienze di Vienna.⁶ Una selezione ragionata è stata pubblicata recentemente a cura di Thomas Nußbaumer [2008] con doppio cd allegato.

A distanza di quasi un secolo, il materiale delle raccolte Gartner e Quellmalz (complessivamente 4200 testi, 700 trascrizioni e 3000 registrazioni), impone una nuova valutazione della storia dell'etnomusicologia in Italia: nel confronto il rigore del metodo e le

5. Alfred Quellmalz nacque il 25 ottobre 1899 a Oberdigisheim e morì il 5 dicembre 1979 a Hauset in Belgio. Si era formato all'Università e al Deutsches Volksliedearchiv di Friburgo. Dall'ottobre 1937 alla fine della guerra rimase alla guida della sezione di musica popolare fondata poco prima nello Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung a Berlino. Dall'analisi del lavoro svolto in Italia emerge come Quellmalz (che portava il distintivo ma non la divisa del partito) e i suoi colleghi avessero aderito all'ideologia nazionalsocialista per convenienza, spinti, nella loro maggior parte, da interessi prettamente scientifici.

6. Nell'ambito di un progetto europeo realizzato dal Tiroler Volksliedwerk di Innsbruck e dal Referat Volksmusik di Bolzano.



Figura 1.
Penia, Val di Fassa, 1981
Il rito dei *Trei rees*
(fotografia di Renato Morelli)

tecnologie d'avanguardia, di collaudata impostazione mitteleuropea, con esiti significativi anche sul versante della documentazioni audiovisuale della musica nelle pratiche religiose, evidenziano una forte distanza rispetto ai contemporanei studi nel resto d'Italia.

Ritardi e limiti nella documentazione video-cinematografica

Anche la documentazione video-cinematografica della musica nelle pratiche religiose ha subito in Italia, rispetto al resto dell'Europa, ritardi e limitazioni. Alla fine della seconda guerra mondiale, con la pesante eredità fascista dei Giornali Luce, della censura e dei documentari propagandistici, i governi democratici stanziarono contributi statali a favore del cortometraggio facendo del documentario un prodotto ibrido, a mezza strada fra le iniziative privata e statale: la ben nota Legge Andreotti n. 958 del 29 dicembre 1949 stabiliva requisiti obbligatori per l'ammissione ai benefici di legge.⁷

Pur motivata da apprezzabili intenti a tutela e a promozione del cinema di qualità, questa legge ha di fatto impedito al documentario italiano di svilupparsi con modalità analoghe a quanto succedeva nel resto del mondo, come efficacemente messo in chiaro nel 1966 dalla Sezione documentaristi dell'Associazione nazionale autori cinematografici (ANAC):

Durante la legge Andreotti la speculazione funzionava in questi termini: alcune case monopolizzatrici del settore (Edelweiss, Documento, Astra, Sedi, Gamma e alcuni noleggiatori) fecero un accordo con la distribuzione per l'abbinamento esclusivo dei documentari, promossi dal comitato tecnico, ai film di maggiore incasso. Da una parte il 'cartello' dei produttori era garantito rispetto alla concorrenza degli 'indipendenti', dall'altra parte gli esercenti – secondo tale accordo – incassavano in cambio circa l'uno per cento dei rimborsi erariali. Praticamente un piccolo produttore che avesse voluto contrastare le case monopolizzatrici, anche se fosse riuscito a superare la barriera del comitato tecnico (già allora soggetto a pressioni politiche ed economiche), si sarebbe trovato di fronte la barriera pressoché insormontabile della distribuzione. Gli esercenti si rifiutavano infatti di abbinare ai lungometraggi quei documentari che non erano stati presentati dal 'cartello' del cortometraggio. Il piccolo produttore si vedeva costretto a venire a patti con le case del monopolio e a svendere il suo documentario per una cifra che in media oscillava dalle 700 mila al milione e mezzo di lire. Da quello stesso documentario il 'cartello' avrebbe ricavato un profitto quattro, cinque o più volte maggiore [*Libro bianco 1966, 7-8*].

Per poter accedere ai contributi della Legge Andreotti i documentari dovevano essere abbinati ai lungometraggi delle sale cinematografiche, e dunque erano condizionati da cinque fattori:

- l'uso della pellicola da trentacinque millimetri (lo standard dei lungometraggi, mentre nel resto del mondo si usava il più agile sedici millimetri);
- durata di circa dieci minuti, corrispondenti al metraggio standard del più piccolo rullo da trentacinque millimetri presente nelle sale di proiezione;

7. Segnalo, tra le condizioni e benefici: lunghezza non inferiore ai 250 metri e non superiore ai 2000 metri; concessione, per un triennio dalla prima apparizione in pubblico, su conforme parere del comitato tecnico, di un contributo pari al tre per cento dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il film stesso era proiettato; concessione, su conforme parere del comitato tecnico, nei casi di eccezionale valore tecnico e artistico, di un ulteriore contributo pari al due per cento dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il film stesso era proiettato; limitazione del periodo di sfruttamento da quattro a tre anni; obbligo per gli esercenti di programmare in ogni spettacolo per almeno metà dell'anno film nazionali a cortometraggio, e per l'altra metà film nazionali di attualità.

- presenza di un testo verbale, spesso ridondante e stereotipato, scritto da un consulente esterno;
- presenza di una colonna sonora ‘d’autore’, altrettanto stereotipata e quasi sempre attenta solo alla logica del profitto delle edizioni musicali;
- conseguente assenza del sonoro originale in presa diretta.

È evidente la misura in cui questi fattori hanno negativamente pesato sullo sviluppo del film etnografico in Italia, determinando nell’ambito della ricerca etnomusicologica una grande sproporzione fra documentazione sonora e documentazione visiva. Del citato progetto *Musica e liturgia*, ad esempio, non si è riusciti a completare la documentazione visiva della occasione-funzione, all’interno della quale quel repertorio veniva eseguito: mentre i materiali discografici erano senz’altro ragguardevoli per quantità e qualità, i materiali visivi risultavano del tutto inadeguati e insufficienti. La storia della ripresa visiva etnomusicologica in Italia ha vissuto anche in seguito difficoltà, non solo per i limiti delle strumentazioni di cui si disponeva e per la scarsa esperienza maturata, ma anche per la relativa insufficienza della discussione teorica ed estetica. Si propongono qui, quali esempi della sua complessità e delle possibili soluzioni, le scelte compiute in due miei film, *Su concordu. Settimana santa a Santu Lussurgiu* e *Voci alte. Tre giorni a Premana*. Ne emergerà la questione delle difficili relazioni tra il rilevatore e i protagonisti delle pratiche osservate, in particolare in contesti liturgici e paraliturgici, e si accennerà, in una prospettiva generale, alle metodologie consentite dai recenti sviluppi tecnologici non solo in termini di qualità ed efficienza, ma anche di conservazione, archiviazione, catalogazione, diffusione e condivisione.

Il problema del sonoro in presa diretta

L’attenzione agli aspetti più strettamente etnomusicologici della cultura tradizionale ha caratterizzato fin dall’inizio l’intero corpus dei film etnografici⁸ che ho realizzato per la RAI dal 1979 al 2007 [Rossitti 2001]. In questi film il sonoro originale in presa diretta costituiva il problema centrale, peraltro affrontato con la consueta cura maniacale (in questi casi con fonici di ripresa particolarmente preparati e collaudati). Oggi l’importanza della funzione del fonico professionale, non solo nella documentazione di eventi, riti o cerimonie in cui gli aspetti sonori o musicali assumono un significato preminente, ma nella realizzazione di qualsiasi film etnografico, a prescindere dal suo contenuto, è quasi da tutti riconosciuta. Molto diversa era la situazione nei primi anni ottanta del secolo scorso. Va innanzitutto ricordato come all’epoca le cineprese filmassero sulla pellicola unicamente le immagini: per il sonoro originale in presa diretta era dunque intanto necessario un sofisticato registratore audio con tecnologia pilotone, che consisteva nel registrare, assieme al sonoro, un segnale elettrico generato dai motori della cinepresa direttamente sul nastro da un quarto di pollice. Se poi i motori della cinepresa o del registratore rallentavano o acceleravano per qualche motivo (variazione della tensione della batteria, temperatura ambientale, quantità di nastro, pellicola sulle flange, ecc.), in fase di riaccoppiamento immagine/sonoro un complesso sistema di sincronizzazione

8. Elementi riconducibili alla vita musicale, alla formalizzazione dei canti, alla struttura coreutica, ai repertori polivocali ecc., sono presenti e attraversano trasversalmente una trentina dei miei film, comprendenti una serie di nove titoli nei quali l’indagine etnomusicologica risulta preponderante, e una serie di cinque (dedicati monograficamente ad altrettanti costruttori trentini di fisarmoniche) di interesse etno-organologico; l’elenco completo in www.renatomorelli.it/etnomusicologica (16/1/2016).

recuperava gli errori di velocità dalla lettura del segnale-pilota. Ovviamente la cinepresa doveva essere collegata tramite un cavo al registratore e questo creava non pochi problemi in fase di ripresa per l'invasività e per la sicurezza di tutti. Occorreva inoltre un rumoroso sistema di ciack per mettere in sincrono la pellicola di una o più cineprese con il nastro magnetico del sonoro. Il ciack era molto fastidioso, soprattutto in alcuni momenti rituali del contesto etnografico: proprio per questo alcuni ingegneri francesi della Aaton, stimolati direttamente dello stesso Jean Rouch, avevano messo a punto un geniale sistema di ciack ottico assolutamente silenzioso, in grado di eliminare completamente il problema. Nella RAI di quegli anni non solo il ciack ottico era pura fantascienza, ma la stessa figura professionale del fonico di ripresa era decisamente sottovalutata: molti registi, anche quando giravano film di taglio etnografico, non ritenevano necessario né un fonico né il sonoro originale in presa diretta, sicuramente più faticoso per le difficoltà che comportava, e ripiegavano su colonne sonore stereotipate oppure commissionate a compositori, per cui si dovevano riconoscere i diritti di autore [Carpitella 1981]. La mia ostinata irremovibilità nel pretendere nell'organico della troupe di ripresa la presenza del fonico, non contemplato dal modello produttivo, in RAI era considerata una fissazione, un capriccio, e diventava un tormentone conflittuale nella fase del piano delle riprese; ponendolo come *conditio sine qua non*, dopo sfibranti discussioni, alla fine sono sempre riuscito a ottenere un fonico e i risultati sono stati quasi sempre decisamente soddisfacenti. Il passaggio dalla pellicola da sedici millimetri al video digitale ha creato l'illusione di poter fare a meno del fonico di ripresa. Per quanto riguarda ad esempio il nostro film su Premana [*Canto dei tre re* 2011], girato in video hd con l'uso di sofisticate telecamere professionali dotate di un eccellente sistema di ripresa sonora digitale perfettamente in sincrono con il video, la presenza del fonico di ripresa sarebbe potuta apparire inutile e superflua. Molti colleghi continuarono infatti anche dopo a girare senza fonico. A mio giudizio invece la ripresa sonora rimane il problema centrale, di più difficile soluzione: sicuramente non delegabile al solo microfono (in automatico) della telecamera, ma nemmeno a un fonico di ripresa senza una specifica preparazione. Sapevo bene di dover avere a che fare con situazioni di picco, come quella del canto dei *Tre re* eseguito la sera dell'Epifania per l'ultima volta all'interno della chiesa di Premana. È uno dei momenti di più alta tensione emotiva dell'intero ciclo cerimoniale: la chiesa è gremita all'inverosimile e quando, al termine della messa serale, i coscritti che rappresentano i Re magi entrano dal portone principale intonando il canto, tutti i fedeli rispondono all'unisono con un'impressionante esplosione canora. L'onda d'urto delle potenti voci premanesi, compresse all'interno dello spazio chiuso, diventa talmente forte da coprire e travolgere come uno tsunami persino il grande organo di Premana. A volte si ha l'impressione che le stesse mura della parrocchiale ne siano messe a dura prova. La ripresa sonora in questi casi è sempre a rischio perché, oltre al suono prodotto dai cantori, la conformazione della chiesa potrebbe creare delle zone di pressione che nessuna membrana microfonica riuscirebbe a sopportare.

Era dunque ovvio come, nell'economia del film, la ripresa sonora e la figura del fonico si configurassero come centrali e decisive, anche in considerazione di un ulteriore e non indifferente problema: l'irripetibilità dell'evento. Qualora fosse intervenuto il benché minimo problema tecnico, sarebbe stato necessario aspettare la ripetizione del rito l'anno successivo. Per evitare margini di errore è stato dunque necessario un lungo lavoro preparatorio con un fonico particolarmente preparato e professionale.

Inserimento e coinvolgimento

Il problema del ‘sonoro’ è strettamente legato anche alla questione definita da Claudine De France con il termine di ‘inserimento’ – peraltro centrale dell’antropologia visiva – ovvero quel complesso di operazioni che portano il cineasta-antropologo a «farsi accettare dalle persone filmate – con o senza cinepresa – e convincerle dell’interesse a collaborare alla realizzazione del film» [De France 1981, 53]. Spesso si incontra un atteggiamento di reticenza nei confronti del progetto cinematografico; il superamento di questa diffidenza non è né facile né automatico, ma rappresenta la *conditio sine qua non* per una buona riuscita del film [Morelli 1988]. Alcuni casi di produzioni cinematografiche etnoantropologiche fallite dimostrano come una mancata attenzione al problema dell’inserimento, che deve precedere (e talvolta anche accompagnare) le riprese, finisca inevitabilmente per produrre effetti poco piacevoli. Nel caso emblematico delle vicende produttive del film *Il carnevale di Bagolino*, realizzato nel 1977 dal Servizio per la cultura del mondo popolare della Regione Lombardia, si giunse alla distruzione delle apparecchiature della troupe da parte dei partecipanti al corteo delle maschere (*Masché*). Dopo il naufragio del film, per anni il carnevale di Bagolino rimase off limits per fotografi e cineoperatori. Nel caso di Premana e di Santu Lussurgiu, si è riusciti ad far fronte al problema, grazie al legame di profonda amicizia e di stima che mi lega da più di trent’anni ai cantori. La loro disponibilità a collaborare alle riprese è stata fin da subito convinta, con grande impegno e generosità. Era necessario tuttavia coinvolgere anche i responsabili della parrocchia, soprattutto per le riprese da effettuare all’interno della chiesa. Ho discusso con loro a lungo il piano generale del lavoro e gli spostamenti della troupe, elencando preventivamente gli aspetti tecnici più impattanti, affinché venissero compresi, condivisi e tollerati.

Interessante, in proposito, è il caso di Santu Lussurgiu, in particolare l’atteggiamento del predicatore durante la paraliturgia dell’*iscravamentu*. Avevo una troupe molto invasiva (tre operatori cinematografici, due fonici, due elettricisti) e la necessità di battere il ciack per sincronizzare le tre cineprese, all’interno di una chiesa gremita di fedeli, in religioso silenzio nell’ascolto delle considerazioni del predicatore e dei canti del *cuncordu*. La collaborazione dell’officiante era imprescindibile, non solo perché fosse accettata la presenza fastidiosa della nostra troupe, ma anche perché mi venissero in qualche modo segnalate le fasi più significative di una paraliturgia che dura circa un’ora e mezza, che noi dovevamo sintetizzare in un tempo cinematografico ragionevole (non superiore a sette minuti). Il predicatore aveva la fama di essere severo e implacabile: durante l’*iscravamentu* si trasformava in una sorta di Savonarola tuonante dal pulpito contro il popolo dei peccatori («traviati dalla televisione, veicolo di pornografia», ecc.). Mi ero preventivamente rivolto a lui con timore e preoccupazione, cercando di coinvolgerlo. Con mia sorpresa, non solo ha accettato di buon grado la collaborazione, ma mi ha anche garantito che mi avrebbe segnalato per tempo le fasi più significative del rito strizzandomi l’occhio dal pulpito. In questo modo è stato possibile realizzare una delle sequenze che ritengo più significative di tutta la mia produzione cinematografica [*Iscravamentu* 1988].

Anche nel caso di Premana il problema dell’inserimento ha determinato un episodio interessante. Dal momento che erano indispensabili almeno tre telecamere (per realizzare un montaggio adeguato, non essendo ammesso alcun margine di errore), dovevo cercare di limitare al massimo fastidi, di cui ero perfettamente consapevole, dovuti alla nostra presenza. Dopo un attento sopralluogo in chiesa, avevo individuato le soluzioni a mio giudizio ottimali: una prima camera, per i piani totali e intermedi, sarebbe stata collocata

sulla cantoria, sopra l'ingresso principale, a ridosso dell'organo, restando dunque praticamente invisibile alla maggioranza dei fedeli. Per le altre due camere, necessarie per riprendere in primo piano i tre coscritti impersonanti i Re magi, il sacerdote, i cantori nei primi banchi, nonché i dettagli della stella, dell'urna con l'incenso, la mirra e l'oro, e infine i movimenti scenici dei personaggi dei Re magi attorno all'altare, la scelta era in un certo senso obbligata: un'unica postazione, con due camere coassiali situate direttamente a ridosso dell'ambone, vicino all'altare. Al lato opposto dell'altare era stato posizionato il fotografo di scena: avevo affidato il compito all'amico Massimo Pirovano, che, pur non avendo grande dimestichezza con la mia macchina fotografica professionale, si era dichiarato disponibile. Per evitare il possibile totale insuccesso, gli avevo raccomandato di continuare a scattare durante l'esecuzione del canto (è statisticamente dimostrato che con un elevato numero di scatti si riescono a ottenere almeno un paio di foto accettabili). Con la piena collaborazione del parroco, dei coscritti, dei cantori, ed anche dei fedeli, le riprese hanno raggiunto un buon risultato: la sequenza del canto dei Tre re all'interno della chiesa di Premana è una delle più riuscite ed emozionanti del film. Una sequenza che riesce a dar conto – finalmente in maniera adeguata sia dal punto di vista visivo che sonoro – di una fra le più straordinarie e complesse esecuzioni di quel rito rito in tutto il suo ambito di diffusione, sia a nord che a sud delle Alpi [*Canto dei tre re* 2011]. Sembrava dunque che tutto fosse andato per il meglio fino a quando, sulla seguitissima rivista locale «Il corno», è stato pubblicato un articolo dal titolo eloquente *Il troppo storpia*, dove si metteva in discussione la legittimità della nostra presenza in chiesa la sera dell'Epifania:

Ma il massimo credo lo si sia toccato quest'anno la sera dell'Epifania in chiesa per la messa e il canto solenne dei 'tre re'. Non so a voi, a me ha dato enormemente fastidio la presenza tutt'altro che discreta della troupe foto-cinematografica. È pur vero che a messa ci si dovrebbe concentrare sul mistero che si svolge sull'altare, ma quella sera, occorre l'ascetismo del santo cardinale Schuster per non farsi distrarre dalle performance dei tre operatori. Uno di questi, proprio durante l'elevazione, non resistendo al caldo, si è liberato della giacca senza alcun ritegno. Anche il parroco celebrante, dopo la comunione, ha dovuto attendere che il fotografo finisse il suo 'lavoro' prima di riprendere con l'ultima orazione. La mia morale: ben vengano tutti quelli che a qualsiasi titolo vogliono documentare fatti, personaggi, manifestazioni ecc. che interessano e fanno conoscere Premana e i premanesi, purché, e sicuramente è possibile, facciano attenzione al giusto limite: *in medio stat virtus* [*Il troppo storpia* 2010].

Quando ho letto questo articolo sono rimasto molto colpito, perché l'autore era riuscito a sintetizzare in maniera esemplare ed efficace, con garbo e lucidità, il quadro problematico delle procedure dell'inserimento. Nel sottotitolo si legge: «Purtroppo questa lettera non sarà letta dagli interessati, ma siamo certi che le persone attente cercheranno di far presente la cosa a chi di dovere onde evitare questi inconvenienti per l'avvenire». In effetti l'articolo mi venne recapitato. È mia abitudine riservare la prima del film alla comunità oggetto delle riprese, non soltanto per una questione di correttezza o di riconoscenza: ritengo, infatti, necessario verificare con i protagonisti gli esiti complessivi del film, discutere con loro di eventuali problemi, manchevolezze, limiti. Solo dopo aver ottenuto il loro convinto 'nulla osta', il film può iniziare il suo giro di proiezioni. La proiezione del 22 ottobre 2011 a Premana è stata grandemente foriera di esiti positivi, in un confronto con la popolazione vivace e franco. Com'era prevedibile, numerose sono state le domande sulla scelta degli episodi filmati, sull'assenza di una voce fuori campo, sul poco spazio dedicato alle attività artigianali della comunità; oltre a dare risposte dettagliate ho anticipato allora il più generale progetto editoriale del dvd, che non avrebbe compreso solo il film, ma anche una serie di contenuti

aggiuntivi, dai canti in versione integrale a un film uniconcettuale su una delle principali attività artigianali di Premana, la lavorazione delle forbici. Ma il dibattito più significativo e civile si è sviluppato proprio con l'autore dell'articolo citato, il quale ha serenamente ribadito le sue obiezioni sulla nostra importuna presenza in chiesa la sera dell'Epifania. Ci sono stati in proposito altri interventi, in cui si espressero diversi punti di vista; io ho argomentato le mie ragioni, scusandomi ancora una volta per gli inevitabili inconvenienti che avevano consentito di arrivare a un risultato unanimemente giudicato pienamente soddisfacente.

Ottenuto il beneplacito da parte della comunità, il film è stato presentato a vari festival, e ha vinto il Grand Prix Golden Turon, al XVII Film Festival Etnofilm Čadca, nel 2012.

Archiviazione, diffusione e condivisione

Resta un'ultima riflessione sul problema dei materiali girati e poi scartati durante il montaggio della versione definitiva del film. Nel nostro caso, per realizzare il film *Voci alte. Tre giorni a Premana*, abbiamo girato complessivamente trentacinque ore di video hd. Il film dura quaranta minuti. Il rapporto fra girato e montato è dunque di 1:50 e a prima vista potrebbe apparire un grande spreco; in un'altra ottica le cose appaiono tuttavia sensibilmente diverse. Avevo previsto fin dal primo momento la possibilità di differenziare il montaggio: riprese effettuate in modo rigoroso consentono infatti di realizzare sia un montaggio stretto, necessario ai ritmi narrativi e ai tempi cinematografici del film, sia un montaggio più largo, per rispondere agli scopi museografici, o di supporto multimediale a una esposizione etnografica, ecc., che costituiscono una delle principali destinazioni del film etnografico. Se dunque le esigenze del film prevedevano necessariamente il montaggio stretto dei canti, con il taglio netto di alcune strofe, la loro accurata ripesa integrale ha reso facilmente realizzabile in postproduzione un montaggio più largo, con i canti nella versione completa da inserire all'interno del dvd come *bonus track*.

Avevo utilizzato questa procedura in diverse occasioni, come ad esempio per il ciclo di film sui ladini di Fassa:⁹ in un progetto mirato di differenziazione del montaggio [Morelli 1985], dall'intero corpus del girato avevo potuto ricavare una serie di circa sessanta film monotematici (di tipo uniconcettuale, *single-concept film*, della durata media di uno o due minuti) con solo sonoro originale. Questa serie è approdata a fungere da base del cosiddetto sistema di supporto multimediale (SSM), una delle specificità più notevoli nell'allestimento del nuovo Museo ladino di Vigo di Fassa: è costituito da un insieme di quindici punti informativi in quattro lingue, gestiti da una rete di computer e dotati di touch screen interattivo, distribuiti tematicamente lungo il percorso museale. Con l'uso di immagini, animazioni, musiche, rumori e suoni, lo SSM si propone di spiegare e contemporaneamente far rivivere le raccolte in mostra.¹⁰

Una simile soluzione potrebbe forse diventare attuabile anche per il museo di Premana. In ogni caso tutto il materiale girato è stato acquisito recentemente dalla Regione Lombardia, vale a dire dal Registro delle eredità immateriali della Lombardia (REIL) che dovrebbe, fra non molto, renderlo disponibile in rete.

9. Sono stati prodotti tra il 1982 e il 1988, su pellicola sedici millimetri dalla Rai in collaborazione con l'Istituto culturale ladino "Majon de Fasegn" di Vigo di Fassa e la consulenza scientifica di Cesare Poppi [Poppi e Morelli 1998].

10. L'intero sistema di supporto multimediale, con tutti i sessanta film monotematici, è consultabile anche in rete al link www.scrin.net.

Testi citati

- ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. 1987, *Canti liturgici di tradizione orale*, Milano Albatros (ALB 21).
- CARLINI Antonio, 1985, *Una raccolta inedita di musiche popolari trentine (1819)*, Bologna, Università di Bologna Preprint.
- CARPITELLA Diego, 1981, *Pratica e teoria del film etnografico italiano. Prime osservazioni*, in «La Ricerca folklorica», 2/3, pp. 5-22.
- CHIOCCHETTI Fabio *et al.* eds., 2007, *Il canto popolare ladino nell'inchiesta «Das Volkslied in Österreich» (1904-1915)*, 3 voll., Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin “Majon di Fascen” - Brescia, Grafo.
- DE FRANCE Claudine, 1981, *I fondamenti di un'antropologia filmica*, in «La ricerca folklorica», 2/3, pp. 51-58.
- HAID Gerlinde, 1969, *Die Volksmusik-sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung)*, Wien, Verlag Schendl.
- Il troppo storpia*, in «Il corno», 1, 2010, p. 27.
- Libro bianco sul cortometraggio italiano*, 1966, Roma, Associazione nazionale autori cinematografici.
- MORELLI Renato, 1985, *Biografia di un paese alpino. Studio di comunità cinematografico fra i Ladini di Fassa*, in «Mondo Ladino», 9, pp. 59-93.
- 1988, *A Community Study Film on the Ladini from Fassa, and the Series on the Mocheni*, in Paolo CHIOZZIE e Franz HALLER eds., 1988, *Issues in Visual Anthropology. Proceedings of the 1st Conference on Visual Anthropology in the Alpine Region* (Bozen 1987), Aachen, Alano, pp. 119-131.
 - 2007, *Introduzione generale II. Le ricerche sul canto popolare prima di Gartner*, in CHIOCCHETTI *et al.* eds., 2007, vol. I: *Dolomiti*, pp. 51-58.
 - 2013, *Sul Castel di Mirabel. Raccolte di musica popolare trentina, tra irredentismo, pangermanesimo e globalizzazione*, in Laura DAL PRÀ e Marina BOTTERI eds., *Muse trentine. Materiali per la storia di collezioni e di musei*, 2013, Trento, Provincia di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, librari e archivistici, pp. 530-533.
- NUSSBAUMER Thomas, 2008, *Bäuerliche Volksmusik aus Südtirol 1940-1942. Originalaufnahmen zwischen NS-Ideologie und Heimatkultur*, Innsbruck, Studien Verlag.
- POPPI Cesare - MORELLI Renato, 2001, *Santi, spiriti e re. Maschere invernali nel Trentino fra tradizione, declino e riscoperta*, Trento, Curcu e Genovese; ed. or. 1998.
- ROSSITTI Marco, 2001, *Lo sguardo discreto. Il cinema etnografico di Renato Morelli*, Pasion di Prato, Campanotto.

Documentari

Canto dei tre re, 2011

Chiesa di Premana, Valsassina (Lecco), 6 gennaio 2010

Durata: 4' 55"

Sequenza dal film

titolo *Voci alte*

sottotitolo *Tre giorni a Premana*

regia Renato Morelli

fotografia Alessandro Cristofoletti, Stefano Menin, Renato Morelli, Luigi Tonezzer

fonico e montaggio Stefano Menin

produzione Renato Morelli

anno 2011

durata 44'

formato video PAL

selezioni Film Festival della Lessinia, Bosco Chiesanuova, 2012; Swiss Mountain Film Festival, Pontresina (Engadina), 2012; Religion Today Film Festival, Trento, 2012; Traditional Polyphony, Tbilisi, Georgia, 2012; ICTM Multipart Music, Tiranë, Albania, 2012; Days of Ethnographic film, Ljubljana, Slovenia, 2013; Siloe Film Festival, Comunità monastica di Siloe (Grosseto), 2014

Premio Grand Prix Golden Turon, XVII Film Festival Etnofilm Čadca, 2012

Premana, il più alto paese della Valsassina (Lecco), è uno dei maggiori produttori di forbici a livello internazionale. Oltre all'artigianato del ferro e dei coltelli, vanta una particolare tradizione di canto polivocale, che esplose in alcuni giorni del ciclo dell'anno. Una peculiarità esclusiva di Premana è il *tür*; uno stile di canto urlato, potente, lento e sostenuto, nella tessitura acuta, al limite del grido. Il film documenta le tre feste più significative per la tradizione del canto premanese: *Past*, Corpus Domini, Tre re.

Primo giorno: *Past* (8 agosto)

Nelle montagne sopra Premana ci sono dodici alpeggi. Durante la stagione estiva le donne e i bambini vi si trasferiscono per pascolare il bestiame, lavorare il latte, produrre burro e formaggio. Al termine del periodo di monticazione, ogni alpeggio organizza un grande pasto rituale (il *past*) al quale partecipano gli alpigiani vicini. Dopo il pranzo inizia la festa, con l'esplosione dei canti tradizionali che coinvolge tutta la comunità e che dura fino a notte inoltrata.

Secondo giorno: Corpus Domini (6 giugno)

Per la processione del Corpus Domini, il centro storico di Premana subisce in pochissimo tempo una trasformazione radicale. Fin dalle prime ore del mattino, il percorso processionale viene interamente addobbato con drappi, lenzuola, tendaggi, quadri, pizzi, fiori freschi. La processione è aperta dalle antiche confraternite. I canti sono quelli previsti dalla liturgia. Conclusa la processione, prima di pranzo tutti gli addobbi vengono velocemente smontati.

Terzo giorno: Tre re (5 gennaio)

La vigilia dell'Epifania, i coscritti ventenni, a cavallo, vestiti da Re magi, guidano il corteo dei cantori attraverso le vie del centro storico. A ogni fermata viene intonato il tradizionale canto di questua, eseguito con grande intensità dalla comunità intera. Il giorno dell'Epifania, il canto dei Tre re viene eseguito per l'ultima volta all'interno della chiesa, coinvolgendo tutto il paese.

Iscravamentu, 1988

Chiesa di Santu Lussurgiu (Oristano), venerdì santo 1988

Durata: 2' 07"

Sequenza dal film

titolo *Su concordu* (Il coro)**sottotitolo** *Settimana santa a Santu Lussurgiu* (Oristano)**regia** Renato Morelli**consulenza scientifica** Pietro Sassu**fotografia** Claudio Andreatta, Virgilio Gravano, Filippo Vitti**montaggio** Elena Civardi**anno** 1988**durata** 55'**formato** pellicola 16 millimetri, negativo colore, sonoro magnetico separato**produzione** RAI Radio Televisione Italiana, Dipartimento scuola-educazione, sede di Trento**selezioni** Materiali di antropologia visiva (MAV), Roma, 1989; Kultur Tage, Lana, 1989; Confraternite, Viterbo, 1989; Tradizione orale e canto popolare, Laives, 1989; Isole, quinta rassegna internazionale di documentari etnografici e antropologici, Nuoro, 1990; Royal Anthropological Institute Filmfestival, Manchester, 1990**Premio** Enrico Fulchignoni, VIII Bilan du Film Ethnographique, Parigi, 1989

A Santu Lussurgiu, paese della Sardegna centro-occidentale, le cerimonie popolari religiose della settimana santa sono tradizionalmente affidate alla Confraternita del Rosario. *Su concordu*, il coro della Confraternita, ha il compito di accompagnare tutti gli atti drammatico-rappresentativi di questa complessa ritualità popolare: ma in Sardegna il coro indica sempre una insieme di solisti; nel caso di *Su concordu* si tratta di quattro cantori specializzati (*bassu*, *'oghe*, *contra*, *falsittu*), membri attivi della confraternita. I canti eseguiti dal *concordu* sono il *Miserere* (salmo 50) in latino, e alcuni *gosos*, laudi in lingua sarda. Il film documenta le quattro giornate decisive per i canti della settimana santa a Santu Lussurgiu: il mercoledì, giovedì e venerdì santo, la domenica di resurrezione.

Mercoledì santo: i membri della confraternita preparano i simulacri del Cristo morto e della Madonna nell'Oratorio del carmine.

Giovedì santo: nella chiesa parrocchiale la confraternita rappresenta l'episodio dell'ultima cena; ciascun apostolo porterà a casa il vino e il cibo benedetti. Il priore esegue la lavanda dei piedi. Terminata la messa, gli ecclesiastici si recano all'Oratorio del carmine dove *Su concordu* esegue il primo versetto del *Miserere*. Si forma quindi la processione per trasportare i simulacri del Cristo e della Madonna nella chiesa parrocchiale. Qui il predicatore rievoca la passione e la morte di Gesù; l'episodio della crocifissione è sottolineato dall'inalberamento della croce, rappresentato dai membri della confraternita, mentre *Su concordu* esegue altri versetti del *Miserere*.

Venerdì santo: terminata la liturgia ufficiale, gli ecclesiastici vanno all'Oratorio della confraternita. Le attrezzature per la paraliturgia de *s'iscravamentu* (deposizione) vi sono trasportate in processione. Il predicatore, nel ricordare la deposizione di Cristo, guida il dramma silenzioso. Lo recitano alcuni membri della confraternita, due dei quali impersonano Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. A commento dell'azione *Su concordu* esegue i *gosos* (laudi in lingua sarda). Il Cristo morto e l'Addolorata sono quindi portati in processione per le vie del paese, accompagnati dal canto del *Miserere*. Raggiunto l'Oratorio del carmine, il Cristo morto viene lasciato alla devozione popolare. Conclusi gli atti di contrizione, i confratelli ripongono il simulacro di Cristo nell'urna che lo custodirà sino al mercoledì santo dell'anno successivo. Più tardi, in sacrestia, si danno convegno gruppi di cantori anziani e di giovani apprendisti. Il confronto, che si effettua sul *Miserere* e i *gosos*, consente di individuare il nuovo *concordu*, che verrà chiamato, quando sembrerà opportuno, a sostituire quello in carica. Dopo la mezzanotte inizia la fase esplicitamente profana della festività, con esibizioni canore che si protraggono sino all'alba.

Domenica di resurrezione: l'incontro di Gesù risorto con la Madonna, conclude gli atti drammatico-rappresentativi della settimana santa affidati alla Confraternita del Rosario.

Masmūdi e sūssīa: le ‘confraternite’ femminili a Meknes (Marocco)*

1. Introduzione: gli antecedenti storici e il culto dei *ġinn*

Fin dalle prime attestazioni gli ebrei e i berberi convertiti all’ebraismo hanno giocato in Maghreb un ruolo rilevante di mediazione sincretica tra sistemi religiosi diversi: a loro si deve la costruzione del primo sostrato culturale sul quale, con diversi innesti sedimentati nel corso del tempo, prende forma il culto dei *ġinn* (o spiriti) nel Maghreb islamico.

Les juifs et les Berbères judaïsés de cette époque-là ‘pratiquaient une forme de judaïsme vivace’, sorte de syncrétisme dû à l’adoption de nombreuses pratiques polythéistes et magiques d’origine berbère [Taïeb-Carlen 2000, 14-15].

Le modalità di diffusione delle popolazioni ebraiche nei territori del Maghreb sono state a lungo oggetto di dibattito. Alcuni miti ne facevano risalire la presenza degli ebrei a un’antichità remota, all’epoca dell’invasione della terra di Canaan da parte degli israeliti, intorno al 1200 a.C. Da questa prima mitica emigrazione verso i territori africani scaturisce l’ipotesi secondo cui i berberi sarebbero i discendenti dei filistei fuggiti dalla Palestina [Slouschz 1908]. Secondo un’altra ipotesi le comunità ebraiche si sarebbero diffuse in territorio cartaginese già all’epoca della fondazione di Cartagine, tradizionalmente fissata all’anno 814 a.C., e nei secoli immediatamente successivi. Si afferma ancora, sulla base della testimonianza di Flavio Giuseppe, che gruppi di popolazione ebraica si stabilirono, nel terzo secolo a.C., a Cirene, l’antica città dell’attuale Libia [Taïeb-Carlen 2000, 11-21; Zafrani 2010, 11-13].

* Questo lavoro è frutto di una ricerca sul campo svolta dagli autori nell’ambito di un progetto europeo Marie Curie (DRUM, 2013-2016) e del PRIN 2010-2011 (*Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale dal 1900 ad oggi*). Il testo che si propone in questa sede è frutto di una riflessione comune; le parti 1 (*Introduzione: gli antecedenti storici e il culto dei «ġinn»*), 2 (*Confraternite e riti femminili, tra santi e «ġinn»*) e 5 (*Verso le confraternite femminili? Conclusioni*) sono state scritte da Silvia Bruni; le parti 3 (*Le «lila» femminili a Meknes: il repertorio delle «m’almat»*) e 4 (*Per un’ipotesi di ricostruzione storica di «masmūdi» e «sūssīa»*) da Nico Staiti. La ricerca comprende una documentazione audio-visiva che dà conto sia del contesto rituale in cui operano i musicisti e le musiciste oggetto principale dell’indagine, che delle conversazioni con i protagonisti di questa vicenda. Si affianca una intensa ricerca bibliografica tesa a ricostruire le vicende storiche attraverso le quali si è venuta formando questa tradizione, nei suoi rapporti con le confraternite *sūfī*. Le interviste qui riportate sono state raccolte a Meknes insieme a Hamid (uno pseudonimo), Frédéric Calmès e Abderrahim Amrani. Hamid è un giovane cantore e suonatore effeminato di Meknes; ha costruito la propria competenza e la propria posizione professionale e sociale a partire da una condizione di debolezza: a causa dei suoi orientamenti di genere ha interrotto le relazioni con il padre, e ha subito anche un processo giudiziario. D’altro canto ha frequentato l’università, a Rabat, ove ha studiato sociologia e psicologia; pur totalmente immerso nella cultura di tradizione, di cui è diventato un esponente di rilievo, conosce la letteratura e interagisce con i ricercatori articolando la comunicazione su diversi livelli di competenza e consapevolezza. Frédéric Calmès, musicista di origine francese, con solide competenze etnologiche ed etnomusicologiche, trapiantato in Marocco, è diventato uno dei musicisti di rilievo della confraternita *Ĥamadsha* di Fez, della quale ha adottato prospettive e punti di vista, pur mantenendo una formazione e un’attitudine analitica segnati dalle competenze etnografiche. Abderrahim Amrani, *m’allem* (maestro musicista) degli *Ĥamadsha* di Fez, è figlio e nipote dei precedenti *m’allem*. Con la nuova fortuna della world music si esibisce spesso con il suo gruppo sui palcoscenici di Marocco e Francia, anche in collaborazione con musicisti di altra formazione. Conosce le tradizioni confraternali dall’interno, ma anche per aver frequentato, direttamente o mediatamente, la letteratura sull’argomento.

La presenza dei romani, che hanno importato e sviluppato localmente i propri sistemi religiosi e i propri culti, ha segnato profondamente il Maghreb, e soprattutto la parte settentrionale del Marocco, ove la cultura latina ha lasciato tracce rilevanti e durature. I culti femminili, importati da oriente e sviluppatasi in area latina, mostrano concordanze morfologiche rilevanti con molte tradizioni attestata nel corso del tempo e fino al presente in una zona assai vasta, che va dall'India fino a tutta l'area del Mediterraneo [Staiti 2012]. Concordanze che appaiono specialmente evidenti in relazione alle tradizioni culturali sviluppatasi in Marocco e, soprattutto, ai riti femminili documentati da lungo tempo e ancora praticati nell'area di Fez e soprattutto a Meknes, che si trova nel nord del Marocco, a centotrenta chilometri dalla capitale Rabat e a sessanta da Fez. A Meknes si è svolta gran parte della ricerca che qui si propone. I culti a divinità femminili e il ruolo dei suonatori e danzatori effeminati come officianti dei culti femminili trovano un antecedente storico importante in specie nel coribantismo e nei culti a Cibele venuti da oriente e fatti propri e incorporati in sistemi religiosi prima greci e poi romani. Appare pertinente anche il riferimento a Demetra, divinità femminile del riso e del pianto, che ha essa pure tra i suoi emblemi il tamburello [Orlandini 1968/1969; Bellia 2012; Staiti 2005]. Soprattutto la figura di Mira – *ġinn* femminile ritenuto *amazerien*, cioè berbero – mostra concordanze morfologiche con tratti rilevanti della divinità greco-romana. Mira, il cui colore è il giallo, è legata al grano e alla mietitura, dunque alla fecondità, all'abbondanza, al riso e al pianto.

Per la nozione di 'antecedente storico' in relazione all'intersezione tra indagine etnografica e indagine storico-religiosa si fa riferimento al metodo di Ernesto De Martino [1958], esplicitamente enunciato in *La terra del rimorso* [1961, 199]:

Dobbiamo ora volgerci agli antecedenti classici del tarantismo pugliese, cioè a quei suoi aspetti che trovano riscontro nella vita religiosa greca, di cui l'Apulia fu, come parte della Magna Graecia, una provincia culturale. Simbolismo del morso, scenario arboreo e acquatico del rito, altalena, specchio, spada e catartica coreutico-musicale si ritrovano nel mondo religioso greco secondo strutture mitico-rituali e funzioni esistenziali analoghe, che richiamano quelle del tarantismo e che, rispetto ad esso, stanno come antecedenti storici.

De Martino valuta «il materiale folklorico-religioso che l'analisi etnografica isola dal plesso vivente delle nazioni moderne» in termini di «relitto folklorico» [ivi, 25-26]. Senza entrare nel merito di una più ampia valutazione della prospettiva demartiniana, occorre tuttavia precisare che questa non corrisponde all'analisi dei fenomeni marocchini condotta in queste pagine: questi fenomeni non sono 'relitti' di un sistema in passato più organico ma sono piuttosto il prodotto di un ininterrotto rimodellamento di sistemi mitici e di riti, che si nutrono per loro natura di continue sincretiche rimodulazioni e di complessi e contraddittori rapporti tra marginalità e centralità, dal punto di vista sociale, religioso, culturale. Lo specifico fenomeno che qui si intende descrivere pare inserirsi in una più ampia tendenza ben raffigurata da Clifford Geertz [1973; 2008].

Nel corso della [loro storia sociale], i marocchini [...] crearono, attingendo in parte alle tradizioni islamiche, in parte ad altre, delle immagini di realtà ultima nei cui termini videro la vita e cercarono di viverla. Come tutte le concezioni religiose, queste immagini portavano in sé la propria giustificazione; i simboli (riti, leggende, dottrine, oggetti, eventi) attraverso i quali venivano espresse erano, per chi era sensibile a essi, intrinsecamente cogenti, immediatamente persuasivi – essi si dimostravano con la loro stessa autorità. È questa qualità che sembra stiano perdendo gradualmente, almeno per una piccola ma crescente minoranza. Per queste persone

non è cambiato il contenuto della loro fede, o non è cambiato molto. Ciò che è cambiato invece, è il modo in cui è creduto. [...] In Marocco ciò appare più frequentemente come un semplice distacco fra le forme della vita religiosa, in particolare le più specificamente islamiche, e la sostanza della vita quotidiana. La devozione assume la forma di una quasi deliberata separazione fra quello che si apprende dall'esperienza e quello che si riceve dalla tradizione, così che la perplessità è tenuta a bada e la dottrina è mantenuta intatta evitando di confrontare la carta geografica con il paesaggio che dovrebbe descrivere [...]. Le alterazioni nell'aspetto generale della vita spirituale, nel carattere della sensibilità religiosa, sono ben più che semplici orientamenti intellettuali o mutamenti del clima emotivo, cambiamenti incorporei della mente. Sono anche, e più fundamentalmente, processi sociali, trasformazioni nella qualità della vita collettiva. Né il pensiero né la sensibilità sono, almeno negli uomini, correnti autonome e indipendenti di soggettività, ma entrambi dipendono ineluttabilmente dall'utilizzazione da parte degli individui di 'sistemi di significato' socialmente disponibili, strutture culturali espresse nella lingua, nel costume, nell'arte e nella tecnologia – cioè, nei simboli. Questo è vero per la religiosità come per qualsiasi altra capacità umana. Senza modelli di significato collettivamente sviluppati, socialmente trasmessi e culturalmente oggettivati – miti, riti, dottrine, feticci o altro – essa non esisterebbe. E quando questi modelli si alterano come, data la precarietà delle cose terrene, inevitabilmente e continuamente fanno, essa si altera con loro. Poiché la vita si muove. Più semplicemente, qualunque dio possa esserci o non esserci – vivo, morto o soltanto sofferente – la religione è un'istituzione sociale, il culto un'attività sociale e la fede una forza sociale. Tracciare il modello dei loro mutamenti non significa raccogliere resti di rivelazione né redigere una cronaca dell'errore. Significa scrivere una storia sociale dell'immaginazione [Geertz 2008, 18-20].

Un contributo di rilievo, anche sul terreno metodologico, all'intersezione tra indagine storica e indagine etnografica in Marocco è offerto dai lavori di Zakaria Rhani [2014, 11]. «L'histoire est [...] alors observée à travers le prisme de l'ethnographie participative, afin d'expliquer, en retour, la profondeur et la complexité culturelles des croyances et des pratiques». Giacché le fonti relative alla storia dei santi (del santo di cui si occupa Rhani nel suo libro, che è Sidi 'Abdel'aziz Ben Yeffu, ma questo vale per la maggior parte dei santi del Marocco) sono esigue, e data

la sensibilité du sujet touchant directement au pouvoir politique – qui a sans doute influencé de manière significative l'écriture de l'histoire –, cette approche donne surtout une importance capitale aux récits oraux et mythiques. Partant du postulat que ces dernières sont les transmetteurs, à bas bruit, des versions critiques et subversives de l'histoire écrite et du fait que l'absence d'histoire (ou sa déformation) représente aussi un message historique, une telle démarche consiste à croiser les représentations mythologiques avec les données historiques et à éclairer les unes par les autres; ce qui permet, en retour, de naviguer dans ce vide (historique) et d'essayer d'ouvrir ses portes et ses portées sémantiques et politiques [ivi, 11].

La questione della relazione tra culti popolari e religione ufficiale, tra religione e politica, tra centri e periferie in Marocco è specialmente densa: giacché la stessa dinastia reale si inserisce in un sistema dinastico fondato sulla discendenza dal Profeta e dai numerosi santi del Maghreb. E Rhani [ivi, 15] si occupa della questione del «rôle des marges dans la compréhension des centres du pouvoir»: si tratta di una questione che per la valutazione dei culti e riti femminili a Meknes è di estrema importanza.

Certo non è possibile ricostruire senza iato le relazioni storiche tra riti e culti attestati nell'antica Grecia, e da lì arrivati in area latina, e le varie tradizioni che coinvolgono

tamburelli, donne ed effeminati, dall'India all'estremo occidente dell'Europa meridionale e al Maghreb. Salvo per alcune specifiche e significative manifestazioni – soprattutto quelle di area campana, in Italia [Staiti 2012] – non è dimostrata alcuna derivazione diretta; le vaste concordanze tuttavia mostrano una notevole continuità tra antecedenti storici e pratiche contemporanee, variamente sopravvissute e rimodellate. Questo riguarda forse in special modo il Maghreb: in tutto il Nord Africa, come è noto, l'influenza dell'Impero romano fu pervasiva, e lì sopravvissero cospicui elementi di riti pagani, poi assorbiti dalle tradizioni islamiche [Westermarck 1933; El-Fasi e Hrbek 1988]. La città romana di Volubilis dista solo pochi chilometri dalla città santa di Mūlāy Idrīs, dal mausoleo di Sidi 'Alī Ben Ḥamdūsh e dalla grotta in cui risiede la nera Lalla 'Aisha, spirito ctonio femminile. A Volubilis, abitata e frequentata dalle popolazioni locali anche dopo l'islamizzazione almeno fino all'undicesimo secolo, (quando gran parte degli abitanti si trasferì a Mūlāy Idrīs [Conant 2012; Davies 2009; Camps 2009]), e in tutta la regione di Meknes il latino ha continuato per secoli ad affiancare i dialetti locali dell'arabo e dell'ebraico; a Volubilis era parlato e usato nei documenti e nelle iscrizioni fino alla fine del settimo secolo [Akerraz 1985; Lenoir 1985; Halsall 2007]. La città di Mūlāy Idrīs, ove ancora oggi si recano in pellegrinaggio donne e uomini effeminati al suono di oboi e tamburelli, si staglia sullo sfondo, tra le colonne della cosiddetta 'casa di Dioniso' di Volubilis, il cui pavimento è ornato da un mosaico raffigurante un Dioniso sessualmente ambiguo che sovrintende ai riti di donne con oboi bicalami e tamburelli. Apuleio, cui si deve un'ampia descrizione satirica delle pratiche e dei costumi degli officianti a Cibele, secondo quanto narrato da Ovidio [*Met.* 8, 25-31 e 9, 1-10] era nato a Madaura, nell'attuale Algeria, e aveva viaggiato a lungo in Nord Africa [Staiti 2012, 23-40]. Agostino [*Civ.* 7, 26] africano lui pure, riferisce esplicitamente della presenza dei *galli*, i travestiti seguaci di Cibele, a Cartagine:

Itemque de mollibus eidem Matri Magnae contra omnem virorum mulierumque verecundiam consecratis, qui usque in hesternum diem madidis capillis, facie dealbata, fluentibus membris, incessu femineo per plateas vicosque Carthaginis etiam a propolis unde turpiter viverent exigebant.¹

Peraltro il rapporto fra i riti celebrati dagli effeminati, da un lato e, dall'altro, musica, danza, trance e ostentate pratiche di autoflagellazione, di cui parla Apuleio, si ritrova ancora oggi nella tradizione degli effeminati di Meknes. Soprattutto tra quelli legati alla confraternita Ḥamadsha, come si evince anche dalla descrizione delle pratiche autolesionistiche di un effeminato, con musica suonata dagli Ḥamadsha nel corso del pellegrinaggio per *Shaikh al-Kāmil* a Meknes [Crapanzano 1973, XIII-XIX], anche gli oggetti utilizzati per le pratiche autolesionistiche (piccole asce, fruste, coltelli) sono analoghi a quelli descritti dalle fonti antiche. Le concordanze tra le pratiche degli effeminati in contesti legati agli Ḥamadsha e alla nera 'Aisha e i riti officiati per Cibele sono insomma piuttosto strette, e trascendono una mera e generica analogia.

Il lamento funebre, attività in genere esclusivamente femminile, veniva effettuato da effeminati fin dalle più antiche manifestazioni sumere come, ancora nel quindicesimo secolo, dai travestiti di Fez.

1. Effeminati consacrati contro ogni verecondia maschile e femminile alla Grande Madre, i quali fino a ieri con i capelli unguentati, con la faccia imbellettata, con l'andatura flessuosa e l'incedere femminile per le piazze e i vicoli di Cartagine richiedevano di che vivere disonestamente anche ai merciai ambulanti.

Il sufismo, le confraternite religiose² e le pratiche ad esse legate sono elementi che contraddistinguono l'islam marocchino. In Marocco il sufismo e la diffusione delle logge coincisero con l'intero processo che, principalmente tra il nono e il diciannovesimo secolo, portò al consolidamento del marabuttismo: il sistema di credenze che conferisce al marabutto, all'uomo santo, vivo o morto, e alla sua discendenza in carne e ossa, il *barakāh*, 'la benedizione', il dono del potere divino. Così Zakaria Rhani [2014, 30-31]:

progressivement se sont constitués des lignages maraboutiques, fixés sur des territoires bien déterminés. Un déplacement du spirituel au génétique s'est donc opéré, faisant éclater l'étroite transmission mystique de maître à disciple. À l'origine même de cette transition, le soufisme marocain, grâce notamment à l'idéologie jazulite, a réussi à unifier la conception généalogique et la conception personnelle de la sainteté. Si bien qu'aujourd'hui la majorité des confréries marocaines s'inscrivent à la fois dans une filiation mystique avec la *tariqa* al-shadhiliyya-al-jazuliyya et dans une ascendance sharifiennne. L'initiation mystique, qui favorise la dimension personnelle du disciple et la qualité du lien qui le lie au maître spirituel, tend souvent à superposer avec une transmission généalogique, de même que la *zawiya*, qui est essentiellement une organisation confrérique, avec un lignage maraboutique.

Ma a questo sistema si affianca, e in parte vi si sovrappone, una serie di pratiche di religiosità popolare, soprattutto ma non esclusivamente femminili, con al centro un sistema di credenze fondato sulla possessione da parte di *ġinn* cui corrispondono elementi della natura, colori, odori, sapori. Le donne non ne sono le uniche protagoniste, ma ne sono certo le principali animatrici; alcune pratiche poi, segnatamente quelle che hanno al centro le tradizioni di Meknes, oggetto di questo lavoro, sono esclusivamente femminili. È verosimile che la diversa autonomia delle donne tra gli ebrei e i berberi, rispetto alla società araba, abbia contribuito a plasmare questo ambiente quasi esclusivamente femminile e, più in generale, il ruolo delle donne nei riti a margine dell'ortodossia *ṣūfī*.

With the advent of Islam, a typically monotheist religion, Berber society had to suppress its female characteristics so that it could form part of the male world of Islam. The Berber female aspect of ancient Moroccan society became gradually engulfed in magic and saint veneration. [...] [P]resent-day Moroccan women's participation in mainstream religion is rather marginal and is often symbolized in female rites and rather 'unorthodox' or even 'heretical' practices of magic, sorcery, and ancestor/saint extreme veneration. This is attested in the cultural deep-rooted association of women with the zawias 'sects associated usually with Sufi brotherhood' and marabouts 'saints'. These practices hindered women's public access to the official language and religion and relegated them to unsanctioned domains, a fact which made women open to constant ambiguity [Sadiqi 2003, 224].

Questo sistema di credenze, di culti, di riti e di miti si modifica continuamente, secondo pratiche sincretiche per loro natura, che hanno incorporato e incorporano elementi derivati dai grandi sistemi religiosi (ebraismo, cristianesimo, islamismo) e dai culti animistici

2. I riferimenti bibliografici alle attuali confraternite presenti in Marocco sono numerosi. Per un orientamento sulle confraternite di Wazzān (Tuhāmiyya e Ahl Touat), si vedano Spillmann [2011, 227-238], Michaux-Bellaire [1908, 25-89; 1928, 159-151], Aubin [1904, 453-492]; si veda pure lo scritto autobiografico di Emily Keene, la moglie britannica di Sidi el Hadj Abdessalam el-Wazzāni, *ṣarīf* di Wazzān nella seconda metà del diciannovesimo secolo, la quale descrive, tra l'altro, il contesto sociale, politico e culturale di Wazzān, nel periodo in cui la *zā'wyya* (o 'loggia') raggiunse il suo apogeo [Keene 1912]. Per una bibliografia sulla confraternita Jilāla si veda Lahmer [1986]; per i Gnawa, Pâques [1978, 319-329 e 1991], Sum [2011], Chlyeh [1998], Hell [2002], Claisse [2003], Kapchan [2007], El Hamel [2008]; per Ḥamadsha si vedano Herber [1923], Crapanzano [1973]; per 'Isāwa, Brunel [1926], Dermenghem e Barbés [1951], Nabti [2010].

importati dall’Africa sub-sahariana e variamente rimodellati.

Le entità soprannaturali, i *ġinn*, possono possedere gli esseri umani. Il *ġinn* ‘possessore’ è detto *mluk*. Il termine *mluk*, che significa anche re, dunque dominatore, si riferisce agli spiriti possessori. *Mluk* è la forma plurale di *melk* (maschile singolare) o *melka* (femminile singolare). *Mluk* è generalmente indicato anche con il termine *jnun* (plurale), *jinn* (maschile singolare), *jinniya* o *jinniniya* (femminile singolare) in arabo standard; vengono utilizzate anche le forme *djinn* o *ġinn* al singolare, *djnun* o *ġnun* al plurale [Westermarck 1899; Kapchan 2007, 18]. Nel Corano i *ġinn* sono forze soprannaturali o spiriti creati dal fuoco [Sura 15, 26-27; 38,76]. In Marocco il termine *jnun* ha in linea di massima un’accezione più generica: *mluk* sono gli spiriti dotati di un nome, di un carattere definito; a volte specifica lo spirito incorporato, cioè nell’atto di abitare un essere umano.

Gli spiriti popolano l’universo, ma in una dimensione differente da quella che appartiene agli esseri umani. Ci sono entità maschili o femminili, musulmane, ebraiche, cristiane e pagane. Alcuni spiriti hanno un nome e una specifica personalità: possono essere fantastici e tirannici, capricciosi e arrabbiati, seducenti e protettivi. Sono potenzialmente pericolosi se vengono offesi; in questo caso affliggono i responsabili con disturbi fisici e tormenti psicologici. Particolarmente vulnerabili agli attacchi dei *mluk* sono gli uomini e le donne che stanno per cambiare condizione: i neonati, gli adolescenti, le donne in gravidanza, i futuri sposi, i moribondi. I *ġinn* godono del massimo rispetto e sono generalmente temuti, spesso amati. La loro interferenza costante nella vita di tutti i giorni è accettata fatalisticamente, ma è possibile evitarne l’azione o le sue conseguenze con offerte, oppure celebrando una *lila* (letteralmente: ‘serata’) in loro onore. Lo scopo delle *lila* non è di rimuoverne definitivamente la presenza, ma piuttosto di risanare il legame tra l’umano e il soprannaturale, tra mondo del visibile e dell’invisibile. Per questa ragione le *lila* vanno ripetute ogni anno. Chiunque può essere posseduto da uno o più *ġinn*. La convivenza, si può dire, è regolamentata e gestita attraverso pratiche votive, pellegrinaggi, celebrazioni di *lila*. Le persone che più intensamente subiscono l’influenza degli spiriti spesso diventano officianti dei culti. Di solito frequentano i luoghi sacri più assiduamente e in essi parlano con santi e *ġinn*, in una condizione di trance individuale lì non mediata dalla musica e dalla danza.

I musicisti che eseguono i canti e le danze nel corso delle *lila* fatte in onore dei *ġinn* appartengono a gruppi confraternali, o *ṭā’ifa*, legati alle principali confraternite *ṣūfi* oggi presenti in Marocco, o a formazioni femminili di strutturazione paraconfraternale, anche se non ufficialmente riconosciute come tali. Il termine *ṭā’ifa* indica i gruppi confraternali o le compagini musicali che operano al loro interno. Si compongono di un numero variabile di musicisti professionisti che suonano gli strumenti propri della confraternita. All’interno della *ṭā’ifa* vi sono ruoli distinti: il *m’allem* che è a capo del gruppo: musicista, punto di riferimento della *ṭā’ifa* e anello di congiunzione tra la confraternita di appartenenza e le altre *ṭā’ifa*. Gli altri componenti sono musicisti e cantanti, a cui si affiancano altri operatori rituali (*muqaddam*). I *m’allema* di confraternita, i *muqaddam* e persino i musicisti dei gruppi confraternali, nel corso dei riti hanno il potere di trasmettere il *barakāh* agli astanti e a chi ne fa richiesta. Le *ṭā’ifa* hanno conquistato una più o meno marcata (a seconda dei gruppi e dei contesti) autonomia operativa, che riflette in parte anche una autonomia costruzione mitico-rituale, venendo ad assumere l’aspetto di una sorta di riflesso, di replica in dimensioni ridotte della confraternita, della sua struttura, delle sue funzioni.

Per le occasioni e i repertori rituali i musicisti sono, a larga prevalenza, esclusivamente uomini, sebbene esistano alcune rilevanti eccezioni, soprattutto nel nord del Marocco: cantanti e suonatrici donne in gruppi maschili o misti [Ciucci 2005]. Ma soltanto le *m'almat* (i gruppi musicali femminili) di Meknes hanno un ruolo professionale del tutto assimilabile a quello delle *tā'ifa* di confraternita: negli altri casi le donne cantano e suonano privatamente, e solo recentemente hanno iniziato a farlo in pubblico, per lo più in contesti e per repertori profani e di intrattenimento, talvolta licenziosi [Aubin 1904, 342-347]. Mehdi Nabti [2010, 164] in un suo studio recente sulla confraternita 'Isāwa, scrive: «les premières *tā'ifas* du dix-septième siècle furent mixtes, c'est-à-dire composées à la fois d'hommes et de femmes. Aujourd'hui, du moins dans les grandes agglomérations urbaines (a Fès, Meknès, Rabat, Salé, Tanger, Marrakech) ces groupes sont tous exclusivement masculins». Attualmente vi sono delle *tā'ifa* 'Isāwa (talvolta anche Gnawa e Ḥamadsha) formate in parte anche da donne.

Ciascuna confraternita o gruppo paraconfraternale sovrintende a un *ḡinn* o gruppo di *ḡinn* diverso, e ha repertori di canti e musiche propri che servono a evocare e gestire le diverse entità sovranaturali. Ma oggi, sebbene le specifiche attitudini siano ancora ben vive e tramandate, ciascuna *tā'ifa* musicale, confraternale o femminile, tende a eseguire tutti i repertori, nei quali vengono evocati tutti i *ḡinn*. Una certa sovrapposizione e condivisione dei repertori consente a ciascuna *tā'ifa* di ogni appartenenza di evocare, all'occorrenza, ogni spirito che si manifesti in ciascuno degli astanti. Giacché uno stimolo qualsiasi (un ricordo, una frase, un profumo, la vista di un colore) può, nella condizione individuale e collettiva liminare che si determina nelle *lila*, attivare ogni sorta di possessione, anche a opera di *ḡinn* estranei alla cerimonia. Ma le ragioni per cui le diverse *tā'ifa* hanno iniziato a condividere una parte dei repertori sono innanzitutto economiche: in tal modo è infatti possibile ridurre a una sola *lila* il ciclo cerimoniale, con notevole risparmio di tempo e di denaro. Il fenomeno pare essersi diffuso negli anni settanta del Novecento, nel tentativo di contrastare un grave momento di crisi e una fase di declino nell'organizzazione dei riti e nell'attività dei musicisti, causati dalla massiccia diffusione dei mezzi di riproduzione sonora, dei sintetizzatori, dei sistemi di amplificazione, che consentivano a una sola persona di svolgere le funzioni dapprima assolte da un'ampia formazione di musicisti, o addirittura, alla musica registrata di sostituire le esecuzioni dal vivo. Anche in ragione di questa crisi, ciascuno dei gruppi musicali ha importato nel proprio repertorio brani che appartenevano ad altri e si è messo in condizione di officiare i riti appartenenti all'intero pantheon di *ḡinn*. Eppure sopravvive ancora oggi una tradizione che, come affermato concordemente da tutti gli informatori, in passato era la pratica comune: un gruppo era chiamato a evocare soltanto i *ḡinn* di sua competenza. Una *lila* può durare tanti giorni (fino a sette) quanti sono i gruppi chiamati a eseguire le performance di evocazione dei loro *ḡinn*. Ai Jilāla spetta il compito di aprire le cerimonie con l'evocazione di 'Abd al-Qādir al-Jilāli, il santo fondatore di quella confraternita, che si ritiene essere la più antica del Marocco. Essa apre la porta agli spiriti e ai riti di possessione loro connesse. Ai Gnawa spetta il compito di evocare gli spiriti dell'acqua e della terra, gli spiriti maschili della virilità e del sangue. Gli Ḥamadsha officiano azioni culturali in cui viene celebrata Lalla 'Aisha, il nero spirito femminile legato al loro santo fondatore Sidi 'Ali Ben Ḥamdūsh. Gli 'Isāwa invocano i *ḡinn* mutuati dal pantheon Jilāla e Gnawa.

I gruppi femminili, le *m'almat*, quantomeno a Meknes, hanno il compito di evocare gli spiriti femminili, soprattutto Lalla Malika, regina del loro pantheon. Vi si aggiunge talvolta un rito mutuato dalla tradizione ebraica e variamente rimodellato: l'evocazione degli spiriti

ebraici, che può svolgersi solo di sabato e che prevede la preparazione della cosiddetta ‘tavola di David’ o ‘di Shabbat’ (detta anche *sebtia*, cioè del settimo giorno).

La tavola di Shabbat è un rituale della religione ebraica. [...] non ha una relazione diretta coi *ġinn*. Questo c’è già nella Torah, nel libro sacro degli ebrei. Nel mondo dei *ġinn*, quando c’è qualcuno ossessionato da uno spirito ebreo, gli consacra del tempo per fare la sua preghiera, e fare quel che lui gli chiede. Perché è sempre con te. Il sabato devi dargli la possibilità di fare la tavola con quel che Dio gli ha detto di fare. [...] Con quel che è richiesto dal *ġinn*. Le veggenti adesso hanno aggiunto i pesci, hanno aggiunto delle cose, ma lo Shabbat è noto, è un rituale ebreo [Intervista a Hamid, Meknes, 6 luglio 2013].

La tavola, afferma Hamid, «non ha una relazione diretta coi *ġinn*». Tuttavia, dice lui stesso, viene fatta da chi è «ossessionato da uno spirito ebreo [...], con quel che è richiesto dal *ġinn*».

Secondo le informazioni orali raccolte a Fez, i *ġinn* popolano un pantheon gerarchicamente organizzato, su una base che sembra rispecchiare una strutturazione calendariale. I *ġinn* principali sono dodici e comandano un esercito di 365 *ġinn* di minore importanza. Questo sistema non sembra trovare riscontri nell’organizzazione mitica e nei riti a Meknes: qui il mondo dei *ġinn* si suddivide sostanzialmente in due grandi insiemi: quelli maschili e quelli femminili. Sono raggruppati per colori e gradazioni di colore; nei riti in cui vengono evocati, il loro avvicinarsi tende a seguire un rigoroso ordine di successione, di cui si possono sopprimere alcune parti ma, almeno sul piano teorico, senza alterarlo.

I riti femminili officiati a Meknes per le donne dalle *m’almat*, cioè da gruppi di musiciste e musicisti effeminati, sono l’oggetto principale di questo lavoro. Che descrive il continuo e intricato rimodellarsi di una tradizione che affonda le sue radici in pratiche preislamiche, ma nel quale si riflettono pure i mutamenti sociali, politici, economici e culturali del Marocco di oggi.

2. Confraternite e riti femminili, tra santi e *ġinn*

Elemento essenziale alla comprensione del fenomeno delle confraternite del Marocco è il loro statuto doppio e ambiguo: dinastico e culturale, e sospeso tra misticismo e culti popolari sincretici. I santi fondatori o sono discendenti del profeta Moḥammad o sono asceti che hanno operato miracoli attestanti il possesso e la capacità di trasmettere il *barakāh*.

I santi del Marocco – *sayyid*, *sidi* o *walī* – sono molto spesso figure quasi mitologiche; sono *šarīf* (discendenti del Profeta, o presunti tali), o fondatori di confraternite religiose [Lévi-Provençal 1922]. Sono personaggi carismatici, noti per i loro insegnamenti e la loro pietà religiosa, per i loro atti prodigiosi, o eroi politici e militari del passato. In tutti i casi la loro vita è avvolta da un alone di leggenda straordinaria. I santi, solitamente associati alla struttura tribale del Marocco, possono essere onorati da migliaia di fedeli; alcuni di essi come Mūlāy ‘Alī as-Šarīf (il cui mausoleo si trova a Rissani, nel sud del Marocco), per la loro importanza, sono stati ‘assunti’ come santi fondatori di una confraternita. Altri ancora invece sono santi riconosciuti in ambiti limitati e sono venerati da un numero ristretto di devoti [Rhani 2014].

Clifford Geertz [2008, 44-45] ha descritto così il significato di *barakāh*:

Letteralmente *barakāh* significa benedizione, nel senso di favore divino. Ma oltre a quel significato primo, che lo specifica e lo delimita, esso racchiude un'intera serie di idee collegate: prosperità materiale, benessere fisico, soddisfazione corporale, completamento, fortuna, pienezza, e l'aspetto messo maggiormente in rilievo dagli scrittori occidentali ansiosi di costringerlo nella stessa casella con *mana*, potere magico. In termini più larghi, *barakāh* non è, come si è voluto sostenere spesso, una forza parafisica, una specie di elettricità spirituale – opinione che, benché non del tutto priva di fondamento, lo semplifica al punto di renderlo irricognoscibile. Come il concetto di centro esemplare, esso è una concezione del modo⁵ in cui il divino penetra nel mondo. Implicito, indiscusso, e ben lungi dall'essere sistematico, anch'esso è una 'dottrina'. Più esattamente, è un modo di costruire – emotivamente, moralmente, intellettualmente – l'esperienza umana, una interpretazione culturale della vita. E per quanto questo sia un problema vasto e intricato, il significato centrale di questa costruzione, di questa interpretazione, così almeno mi pare, è l'affermazione (ancora, naturalmente, tacita) che il sacro appare più direttamente nel mondo come una dote – un talento, una capacità, un'abilità speciale – di particolari individui. Più che l'elettricità, l'analogia migliore (ancorché non molto buona) per *barakāh* è la presenza personale, forza di carattere, vivezza morale. I marabutti possiedono il *barakāh* come gli uomini possiedono la forza, il coraggio, la dignità, l'abilità, la bellezza o l'intelligenza. Come questi, benché non sia la stessa cosa e nemmeno tutte e due messe insieme, è un dono che alcuni possiedono in grado maggiore di altri e che pochi, i marabutti, possiedono in grado superlativo. Il problema è di decidere chi [...] ce l'ha, in che misura e come trarne beneficio.

Non soltanto i marabutti e le loro famiglie, ma anche i musicisti di ogni confraternita sono spesso, o ritengono di essere, discendenti del santo fondatore. E, di fatto, il nome della confraternita ricorre spesso nei cognomi delle famiglie di musicisti. A Meknes ad esempio gli unici continuatori della tradizione Ahl Touat sono i componenti di una famiglia di musicisti professionisti il cui cognome è Toueti. Oggi, appannatasi la tradizione musicale Ahl Touat, eseguono prevalentemente repertori 'Isāwa, per le feste di nozze e di circoncisione. Ma l'adesione a una confraternita, la partecipazione ai suoi riti, il ruolo di musicista professionista al suo interno possono anche essere frutto di inclinazione personale, determinata da collocazioni sociali, urbanistiche, di genere, di prossimità di varia natura.

L'importanza delle confraternite poi non è per tutte la medesima: alcune sono assai influenti anche politicamente ed economicamente; altre sono meno note, altre ancora del tutto marginali e presenti solo in ambito popolare. Alcune sono diffuse in tutto il Marocco, altre hanno un'area di presenza estremamente ridotta.

Le confraternite *ṣūfi*, attraverso le loro pratiche e i riti perseguono, quantomeno idealmente, un rapporto privilegiato con Dio, con il profeta Moḥammad e con i santi: prima di tutto i santi fondatori della confraternita ma anche, secondariamente, gli altri santi del Marocco. Questo rapporto viene perseguito e pubblicamente manifestato soprattutto attraverso la *ḥaḍra*: la trance, che permette di accedere a una condizione di estasi mistica attraverso la musica e la danza.

5. Il testo qui riportato dalla traduzione italiana è stato emendato di un errore: in luogo di 'modo' ('mode') vi si legge 'mondo', si veda l'edizione originale.

Ḥaḍra «signifie littéralement la ‘présence’; si elle désigne dans la lexicologie soufie le moment du *dhikr* quand les participants se sentent en présence divine [...] dans le cas de la *lila*, elle symbolise surtout la présence des *mlūk* qui participent à la cérémonie tout en possédant certaines personnes» [Rhani 2014, 136n].

Ciascuna confraternita ha perciò i propri repertori musicali, con i quali si danza e sui quali si intonano i testi poetici in cui vengono glorificate ed evocate le divinità di riferimento. Una confraternita, dunque, quantomeno su un piano teorico, è retta dai discendenti di un santo fondatore il cui mausoleo si trova in Marocco, e presso il quale si effettua un *mussem*, cioè un pellegrinaggio annuale, nel quale gli adepti mettono in scena i propri riti. Nel corso del *mussem*, oltre ai riti ufficiali delle confraternite i visitatori, uomini e donne, danno vita a trance di possessione dedicate agli spiriti; il film *Une rencontre vaut mieux que mille rendez-vous*, di Julien Gilles de la Londe ne fornisce una documentazione. E anche nel corso delle processioni dedicate al santo, alcuni tra i fedeli possono esser preda di una *ḥaḍra* indotta dagli spiriti, che si mescola e si confonde con la *ḥaḍra* per il santo. Alla processione per il *mussem* per Sidi ‘Ali Ben Ḥamdūsh, da noi osservata nel gennaio 2014, la *ṭā’ifa* degli Ḥamadsha di Fez ha accompagnato con la propria musica l’intero tragitto, dietro al toro sacrificale offerto dal re. Attorno ai musicisti una quantità di persone, tra cui alcune donne in evidente stato di trance, possedute da Lalla ‘Aisha, si dondolavano seguendo la musica. A un certo punto ha fatto irruzione nella processione un gruppo di Ḥamadsha ‘di villaggio’, della zona. Costoro, con evidente ma taciuto fastidio degli Ḥamadsha ‘di *madīna*’, hanno dato vita a una *ḥaḍra* molto turbolenta, danzando, rotolandosi tra i piedi della gente, minacciando di gettarsi nel precipizio prospiciente il percorso. Alcuni di loro hanno fatto la *ḥaḍra* del cammello, imitando i movimenti dell’animale, sfregando la testa sulle gambe degli astanti, leccando loro le mani o i piedi. Se vi sono dei giorni canonici di pellegrinaggio, quelli nei quali si svolge il *mussem*, la visita ai mausolei è continua, ininterrotta, tutto l’anno. La visita ai luoghi santi al di fuori del periodo del *mussem* è detta *ziyara*. Sia nel corso del *mussem* che nelle *ziyara* la presenza delle donne è assai rilevante; sono loro le principali protagoniste dei riti di trance:

Moroccan women’s religion is mixed with the supernatural. When entering a saint’s shrine, women usually utter religious expressions such as *bismillah* ‘in the name of God’, *a jah mulana* ‘by God’s power’. They also invoke supernatural powers: *tteslim* ‘I am totally obedient to you’ where ‘you’ is a reference to *al-jinn* ‘demons’. Women’s visits to saints’ shrines may be accompanied by *jjedba* ‘hysterical dance/trance’. However, these expressions and practices are not religious in the straightforward sense of the term; pragmatically, they partly resemble Moroccan greeting and leave-taking formulae which are religious in form but not in content. Saints’ visitations may also be used for other purposes, such as meeting friends and family, exchanging news, looking for daughters-in-law, indulging in gossiping, etc. Being used quasi exclusively by women, the saints’ shrines are spaces where women acquire freedom from men and practice religion in a typically female fashion [Sadiqi 2005, 220-221].

Una confraternita ha, nei luoghi di presenza, una o più *zā’wyya*, che fungono anche da luogo di accoglienza e di rifugio:

L’enseignement d’une technique rituelle et sa transmission (spirituelle, généalogique ou les deux à la fois) ainsi que l’existence d’affiliations sociales et religieuses en dehors des liens lignagers sont spécifiques à la *zawiya*; ce que lui donne une dimension relativement transrégionale. Plusieurs *zawiyas* secondaires ou seulement des congrégations des fidèles, éparpillées ici et là, sont

affiliées a la *zawiya*-mère. Par contre, dans le système maraboutique tout tourne autour de la baraka génétique [Rhani 2014, 31].

Le confraternite fungono anche da associazione di mutuo soccorso, giungendo, nei casi di maggiore sviluppo, a godere di finanziamenti di stato, a gestire opere assistenziali, cliniche, case di cura, agenzie di viaggio o altre attività di relevantissimo peso economico, di cui sono utenti privilegiati i confrati. Non tutte tuttavia, e non nella stessa misura: il santo fondatore dei Jilāla, ‘Abd al-Qādir al-Jilālī, per esempio, non è sepolto in Marocco, dove non ha mai neppure soggiornato: la sua confraternita non ha dunque un mausoleo di riferimento né un *mussem*; i Gnawa invece non hanno un santo fondatore, un *mussem*, né una *zā’wyya* [Pâques 1991; Claisse 2003]. Alcune confraternite poi (‘Isāwa, Ḥamadsha, Jilāla) si suddividono in sottogruppi sensibilmente differenziati: soprattutto quelli cosiddetti ‘di *madina*’ e quelli ‘di villaggio’, ‘di campagna’ o ‘del Gharb’, cioè della regione agricola, campestre e collinare, che sta tra Meknes e la costa atlantica; questi sottoinsiemi, le cui denominazioni paiono denunciare una inurbazione più recente da parte di insiemi confraternali provenienti dalle campagne e dai villaggi, non hanno l’ordinamento gerarchico e la strutturazione dei gruppi confraternali ‘di città’, o ne hanno di meno rigorose. Gli Ḥamadsha ‘di villaggio’ non si trovano però soltanto in campagna: i componenti di una loro *tā’ifa*, presente a Meknes, risiedono nella *madina* della città, al pari dei componenti le *tā’ifa* di Ḥamadsha ‘di *madina*’. La denominazione dunque racconta le diverse origini dei due sottoinsiemi confraternali, che oggi non si distinguono per i luoghi di residenza e di attività ma per organico strumentale e interpretazioni dei repertori, in parte diversi. Gli Ḥamadsha ‘di *madina*’ inoltre professano un sufismo volto al culto dei santi e distante dalle pratiche popolari legate ai *ḡinn* e alle *lila* di trance; gli Ḥamadsha ‘di villaggio’ sono invece attivi soprattutto nelle *lila* e, sia nei riti domestici, sia durante il *mussem*, nel corso della trance mettono in scena pratiche autolesionistiche, con bastoni, coltelli e asce ricurve [Bruni 2013]. Vincent Crapanzano [1973, 101-113] definisce gli Ḥamadsha ‘di villaggio’ «Ḥamadsha delle baraccopoli»; a suo dire negli anni settanta del Novecento le loro pratiche erano diffuse soprattutto tra la gente che popolava le estreme periferie povere e le bidonville attorno a Meknes, in seguito sostituite da quartieri popolari: è verosimile che quei luoghi fossero allora abitati da persone venute dalle campagne a est della città, in seguito integralmente assimilate, e che proprio soprattutto a loro si debba l’inurbazione di una tradizione Ḥamadsha un tempo radicata in campagna e diversa da quella cittadina [Gibb 1962, 153-154; Anawati e Gardet 1961, 68]. In definitiva la definizione di confraternita non indica un’entità stabile: ha confini sfumati dipendenti soprattutto dalla posizione sociale e dal numero degli adepti, dalla solidità della storia del gruppo e dal credito di cui esso gode presso la popolazione; alcune confraternite si sono estinte o si sono sensibilmente trasformate nella seconda metà del Novecento; altre si sono sviluppate; altre ancora sembrano esser nate recentemente o paiono prender forma in questi ultimi decenni: soprattutto gli insiemi femminili che sono l’oggetto specifico di questa ricerca. Le confraternite infine, sebbene distanti, su un piano ideale e astratto, dai culti popolari animisti e dalle relative pratiche rituali, sono loro in realtà intimamente connesse, in un rapporto contrastato, ambiguo e contraddittorio ma assai profondo e, si direbbe, del tutto connaturato, soprattutto in alcuni casi, i Gnawa in primo luogo, e i Jilāla. Anche nelle leggende di fondazione degli Ḥamadsha ha un evidente e importante ruolo ‘Aisha, un *ḡinn* femminile [Crapanzano 1973, 142-146]. Molte *tā’ifa*, gruppi musicali confraternali, prestano la propria opera su committenza nel corso delle *lila* di trance, per l’evocazione dei *ḡinn*, chiamati in stretta successione dopo Dio, il Profeta e i santi [Claisse 2003, 133-168].

Il culto dei santi si è innestato su quello dei *ġinn*: nella mitologia popolare alcuni santi sono divenuti manifestazioni terrene di *ġinn*. Spesso i luoghi di culto dei santi erano già abitati dai *ġinn*, come testimoniano scavi archeologici, e i due ambiti vi hanno convissuto e convivono e continuano a intrecciarsi in fitte e complesse trame di relazioni [Dermenghem 1954, 101-103], che attraversano l'intera società, pur con diversi livelli di adesione e di partecipazione, o addirittura nonostante una esplicita negazione: «Presque tout le monde (sans exception de sexe, d'éducation ou de classe sociale) croit (aux saints, aux jnoun, à la magie), mais agit et pense, néanmoins, comme si les autres ne savent pas qu'il croit» [Rhani 2014, 5]. Spesso, per esempio a Sidi 'Ali, o al mausoleo di Sidi Mūsā a Salé, nei paraggi della tomba di un santo, o sotto di essa, si trova una grotta abitata da un *ġinn* femminile: il che lascia pensare che la superimposizione dei santi dell'islam, di sesso maschile, abbia interessato spesso luoghi prima devoti a entità femminili: e le due figure, come i due sistemi di credenze, convivono, a tratti conflittualmente, con alterne vicende: presso i mausolei dei santi gli *šarīf* (discendenti del Profeta e dei santi) del luogo curano le malattie causate dai *ġinn* che hanno la fama di saper dominare. I guardiani dei mausolei – e, in buona misura, gli abitanti dei villaggi in cui si trovano i mausolei – si ritengono discendenti del santo le cui spoglie sono lì ospitate, e hanno il potere di trasmettere la *barakāh* [Rhani 2014, 95-122 e 127-143]. I rituali di guarigione non rientrano più

dans [...] [les] psychothérapies dansées qui comportent certaines formes de théâtralité et de musicothérapie. Les rituels maraboutiques sont, quant à eux, très simples dans leur gestualité. Leurs aspects théâtraux, choréographiques, chromatiques et musicaux sont occasionnels et très rudimentaires. Si dans ceux-ci la possession est généralement considérée comme un acte hostile et indésirable, et dans laquelle les esprits sont regardés comme des agresseurs qui assaillent la personne et s'emparent d'elle en l'occupant, dans ceux-là, à l'opposée, la possession est généralement vécue comme un acte hospitalier où l'esprit est accepté et même désiré par son hôte [Rhani 2014, 99].

Ma l'opposizione non è netta: non solo perché gli *šarīf* si sono recentemente adattati alle richieste dei visitatori dei mausolei fornendo loro scampoli di musicoterapia [Rhani 2014, 99], ma soprattutto perché una buona quantità di frequentatori di quei luoghi sono gente posseduta in modo permanente, che vi si reca per rinsaldare e equilibrare il proprio rapporto coi *ġinn*, non per contrastarlo.

A fianco dei santi e dei *ġinn* possono essere evocati profeti di altre religioni, soprattutto l'ebraismo; esistono anche *ġinn* ebrei, da cui sono posseduti credenti musulmani che dedicano loro *lila* di trance officiate da musicisti Gnawa, Ḥamadsha 'del Gharb', 'Isāwa o di altre confraternite. In queste *lila* i nomi dei profeti Mosè, Davide e Daniele compaiono a fianco dei *ġinn* Sidi Mūsā (che corrisponde al colore blu e agli spiriti dell'acqua), David (il cui colore è il grigio) e Daniel. Sebbene il profeta Mosè (o Moshe) e il *ġinn* Mūsā siano due figure distinte, è evidente la loro relazione: entrambi dominano le acque. Ma Mūsā viene anche considerato un personaggio storico: Sidi Mūsā Ad-Dūkkali, un asceta del tredicesimo secolo [Ricard 1948, 262; Claisse 2003, 145-146]. Il mausoleo di Mūsā Ad-Dūkkali si trova a Salé, sul mare, sul ciglio di una falesia. Uno stretto e scosceso sentiero porta alla grotta di Lalla 'Aisha Qandisha, che si apre proprio al di sotto del mausoleo, a livello del mare (come a Sidi 'Ali, la grotta del *ġinn* femminile 'Aisha sta sotto il mausoleo della figura maschile di un santo). Lì le donne si recano a portare le offerte e per pratiche magiche [Claisse 2003,

146] e se un'onda arriva a portar via i doni è segno che l'offerta è stata gradita.⁴

I gruppi musicali delle confraternite più radicate nel tessuto popolare delle città e dei villaggi agiscono, per tradizione consolidata, nelle *lila* di trance in cui vengono evocati gli spiriti. Ma questa pratica, largamente diffusa, viene occultata o negata dagli appartenenti alle confraternite, quantomeno sul piano delle comunicazioni ufficiali [Waugh 2005].⁵ Frédéric Calmès, in una conversazione privata, riferisce che la gente di villaggio del Gharb, da lui intervistata, afferma che i gruppi di Ḥamadsha 'del Gharb' non hanno mai suonato per gli spiriti. In aperto contrasto con le pratiche osservate oggi: in una cerimonia documentata a Mūlāy Būchta, per esempio, un gruppo musicale Ḥamadsha e un esponente degli 'Isāwa 'di villaggio' di Meknes non soltanto suonavano per evocare gli spiriti e ne officiavano i riti, ma andavano essi stessi in trance, con un'adesione che evidentemente andava ben oltre una scarna prestazione professionale motivata soltanto dal compenso in denaro erogato dai committenti. Il gruppo di Ḥamadsha 'del Gharb', con base a Meknes, nelle *lila* in cui è chiamato a prestare la propria opera agisce sistematicamente in collaborazione con una veggente di Fez, che apre la trance indotta dai vari spiriti evocati nel corso della cerimonia. Anche la letteratura del Novecento dà conto di questa adesione, che ha determinato, in passato, la messa al bando dei gruppi confraternali delle campagne, contigui alle pratiche spiritiche in odore di eresia.

Il tentativo di comprendere modi e funzioni di questa doppia identità, sfumata e contraddittoria, è uno degli obiettivi di questa ricerca, che si occupa di relazioni tra marginalità e centralità, tra forme esplicite e ufficiali e pratiche sottintese ma radicate. Relazioni che trovano un terreno privilegiato nei riti e nel sistema di gruppi definibili come 'paraconfraternali' di donne e di uomini effeminati, con salde basi nella città di Meknes e in aree circostanti. Dotati di propri repertori musicali e poetici, questi gruppi mettono in scena riti in cui si evoca un pantheon di *ġinn* soprattutto femminili che, a Meknes e in parte anche a Fez, è il pantheon delle donne della *madina* e dei quartieri popolari. Un gruppo paraconfraternale marginale e non dichiarato, numericamente assai consistente, composto da gente meno visibile, meno socialmente forte di altri: quello appunto delle donne e di alcuni uomini effeminati che ne condividono riti, pratiche e credenze, strumenti e repertori musicali. Basta uno sguardo a una piazza, ai vicoli della *madina* di Meknes per rendersene conto: le donne indossano prevalentemente abiti dai colori legati agli spiriti da cui sono possedute o con cui intrattengono una relazione privilegiata. La *madina* di

4. Si coglie qui l'occasione per segnalare una piccola ma interessante vicenda di fraintendimenti e spostamenti semantici, che è un'ulteriore spia del modo in cui vengono rimodellandosi segmenti di mito, in cui le figure di santi e quelle di *ġinn* si sovrappongono, anche contraddittoriamente: Mūlāy Būchta al-Khmār, un santo il cui mausoleo si trova a nord di Fez, nel villaggio omonimo, in quel libro è definito «le voleur», 'il ladro' [Claisse 2003, 98, 147], e viene considerato un *ġinn*, subalterno a Sidi Hammu, e come lui legato al colore rosso. L'informazione sembra sia stata trasmessa all'autore dal suo principale informatore, un *m'alle*m gnawa di Rabat. Ma se la sovrapposizione tra caratteristiche, nomi, vicende di santi e *ġinn* è cosa comune, ed è anzi uno dei tratti di un sistema rituale e culturale continuamente soggetto a rimodellamento e rifunzionalizzazione dei ruoli, l'attribuzione della qualifica di ladro a una figura sacra resta un fatto singolare, che peraltro non trova riscontro presso altri informatori. Si tratta di una erronea interpretazione dell'appellativo con cui è noto il santo: Mūlāy Būchta al-Khmār che nel testo di Claisse è stato interpretato come al-Aḥmar. *Aḥmar* letteralmente significa 'rosso': il che è coerente con la relazione che secondo il *m'alle*m di Rabat lega Mūlāy Būchta a Sidi Hammu. 'Giocatore d'azzardo' – o 'ladro', nell'accezione usata nel libro – si dice invece *qmār* o *muqāmīr*: parola foneticamente vicina ma del tutto diversa da *aḥmar*. La somiglianza tuttavia è sufficiente a trasformare, nella cosmogonia del *m'alle*m gnawa, il santo in un «détroussieur de grands chemins» [Claisse 2003, 98], in un brigante di passo. Invece secondo i nostri informatori, che frequentano il villaggio di Mūlāy Būchta per delle lila di evocazione dei *ġinn*, la parola *aḥmar* rimanda alla *ḥaḍra*, alla trance: ciascuno, evidentemente, fonda le relazioni fonetiche ed etimologiche che meglio si adattano alla propria visione del sacro.

5. Nel lavoro di Waugh [2005], ove quando la lettura del rito e della musica è mediata esclusivamente dagli adepti alle confraternite e l'osservazione dei fenomeni è limitata alle cerimonie ufficiali, il termine *ġinn* non compare nell'indice analitico.

Meknes è dominata dal malva di Lalla Malika, che si interseca col nero a pois bianchi di Lalla ‘Aisha, il turchese di Ṭhuria, il rosso di Ḥammu, il giallo di Mira, il verde, il nero, il marrone degli spiriti dei boschi e ogni altro colore del fitto pantheon di *ġinn* maghrebini.

In Marocco le *ṭā‘īfa*, le cellule musicali con cui le confraternite operano nella società, sono attive in due ambiti distinti: quelli legati alle attività religiose della confraternita e quelli legati all’esercizio professionale dell’attività di musicista, che si svolge su committenza e a pagamento. Del primo ambito fanno parte le cerimonie religiose canoniche e pubbliche, quali la nascita del Profeta (*Mūlid al-Nabī*) e la celebrazione del *mussem*, cioè la visita annuale degli adepti alla tomba del santo fondatore. Al secondo si riferiscono due contesti diversi, seppur contigui: da un lato l’accompagnamento musicale delle feste di nozze [Westermarck 1914; De Lens 1917-1918] e di circoncisione, che si svolgono in più momenti e in più giorni, ciascuno accompagnato dalla musica (oggi prevalentemente suonata dai musicisti ‘*Isāwa*); dall’altro le *lila*, i rituali domestici e privati in cui, di regola, si evocano i *ġinn*. Le *lila* possono essere organizzate nell’ambito di più ampi contenitori rituali (appunto le feste di nozze e le circoncisioni) ma anche per ogni altra occasione di festeggiamento di un evento lieto (ad esempio una nascita, o il rientro in Marocco per le ferie di emigranti) o di celebrazione religiosa, come la fine del ramadan [Nabti 2010, 249-250]. Ma assai più spesso, soprattutto durante il mese di *Sha‘ban*, che precede ramadan, le *lila* vengono richieste da committenti che per ragioni varie (disagio psichico, malattia, delusione o desiderio amorosi, richieste di grazia, ringraziamenti per benefici ricevuti o semplicemente devozione a uno o più *ġinn*) intendono evocare gli spiriti. Sebbene in queste occasioni private il pubblico possa esser esclusivamente femminile o misto, sono spesso comunque le donne le principali protagoniste delle danze e le principali committenti [Nabti 2010, 327-349].

Le donne, poi, hanno *lila* di loro esclusiva pertinenza, delle quali sono le uniche committenti e che gestiscono direttamente. Qui la presenza di uomini è per lo più interdetta, con l’eccezione di effeminati, bambini, suonatori e, occasionalmente e limitatamente, operatori video. A Meknes e dintorni, in parte anche a Rabat e a Fez, il supporto sonoro di queste cerimonie è offerto dai gruppi professionali di musicisti donne o uomini effeminati: le *m‘almat*. I riti femminili celebrati in luoghi privati e officiati dalle *m‘almat* si inscrivono in un sistema di credenze che in parte si sovrappone a quello maschile. Se ne differenziano per il repertorio musicale e, in parte, per il contesto in cui i rituali vengono celebrati e per la struttura mitica sottesa ai riti. Ma il ruolo professionale delle *m‘almat* è assimilabile a quello delle *ṭā‘īfa* maschili. Perciò l’attività – musicale e insieme rituale – delle *m‘almat* va distinta da quelle di altri gruppi di donne musiciste presenti in Marocco. Giacché in Marocco, a fianco delle confraternite e delle *ṭā‘īfa* propriamente maschili – quali ‘*Isāwa*, Ḥamadsha, Touhāma, Jilāla, Gnawa – vi è una tradizione vitale e al contempo marginale, nell’ambito della quale si collocano gruppi musicali di donne. Così a fianco delle confraternite più popolari si trovano le loro anime femminili come le ‘*Isāwiyyat*, le *Touhāmiyyat*, le *Ahl Touates*, le *Jilāliyyat* e le musiciste che appartengono alla tradizione ebraica. Le donne musiciste condividono con i gruppi maschili i contesti in cui operano e le funzioni, ma ne divergono per altri aspetti, soprattutto sul piano musicale e per l’uso degli strumenti. Si tratta di un fenomeno attestato già in passato, ma che recentemente ha conosciuto un incremento, frutto sia di una maggiore professionalizzazione delle donne, sia di un processo di modernizzazione che ha coinvolto l’attività musicale di alcune confraternite: alcune donne si sono appropriate di competenze musicali prima maschili allargando le loro attività musicali oltre l’ambito privato e domestico [Ciucci 2012].

3. Le *lila* femminili a Meknes: il repertorio delle *m'almat*

M'allem (plurale *m'almin*), al femminile *m'allema* (plurale *m'almat*), letteralmente, vuol dire 'maestro artigiano'. Il plurale femminile *m'almat* si è specializzato: è un termine che rinvia alle donne musiciste professioniste di Meknes. Sono le principali protagoniste della parte femminile dei riti di nozze e delle *lila* femminili di trance. Giacché il pantheon femminile di Meknes comprende parecchi *ġinn*, maschili e femminili, ma la regina, lo spirito principale è Lalla Malika, i cui principali interpreti ed evocatori sono gli effeminati e le donne *m'almat*. Le *lila* dedicate a Malika possono iscriversi anche in una sequenza di riti più ampia. Un episodio rituale può talora svilupparsi nell'arco di più giorni e comprendere una sera di *lila* officiata dai Gnawa (con l'invocazione degli spiriti del pantheon gnawa, quali Sidi Mimūn e Lalla Mimūna, Sidi Ḥammu, Lalla Mira): una sera Ḥamadsha con l'evocazione del *ġinn* Lalla 'Aisha; una sera in cui suonano le *m'almat* e in cui si celebrano Lalla Malika e gli spiriti femminili che appartengono al suo pantheon. In genere 'Aisha, che è considerata il più importante tra gli spiriti femminili, viene evocata da tutte le *ṭā'ifa*, sia maschili che femminili, di ogni afferenza confraternale. Con la sua evocazione si conclude la notte di trance.

Il gruppo musicale *m'almat* si compone di cinque elementi, che possono essere tutte donne, tutti effeminati o misti. Il leader suona il *bendir* (o, in alcune parti del repertorio, le *tābla*). Gli altri strumenti sono tre *gwell* e una coppia di *tābla*. L'esecuzione è poliritmica: ciascuno degli strumenti esprime una figurazione ritmica diversa. In alcune parti del repertorio uno dei *gwell* è sostituito da un *darbūka* o da un *tarr*.

La *lila* femminile officiata dalle *m'almat* si svolge normalmente in due giorni. Nel primo, la committente si fa decorare le mani con l'henné da una figura professionale specializzata: *m'allema l-ḥannaya*, una donna o, più raramente, un uomo effeminato. Nel secondo ha luogo la *lila* vera e propria, articolata in due parti principali: *masmūdi* e *sūssīa*, tra le quali spesso si frappone un intervallo per il ristoro degli ospiti e del gruppo musicale. Si tratta di due sezioni complementari, diversificate sul piano musicale e raccordate da una transizione, la *jlālīyya*. La prima, in 5/4, è un'invocazione a Lalla Malika; la seconda è dedicata allo stadio della trance e dispone di quattro strutture ritmiche in 4/4. Tutte e due le sezioni possono presentare una coda in 4/4, detta *rfda*, più concitata.

Il problema dell'origine della prima, *masmūdi*, è intricato e controverso: il repertorio odierno deriva forse da antiche pratiche popolari urbane, ma risente di un percorso di ascesa e ricaduta che lo ha condotto fino ai palazzi di corte e di qui di nuovo alla *madina* di Meknes. Palesa anche un influsso della tradizione ebraica, percepita dalle donne e dagli effeminati di Meknes come urbana, particolarmente colta e raffinata: riferimenti alla cultura ebraica si ritrovano nei testi dei canti, alcuni dei quali alludono esplicitamente alle donne ebraiche, non tenute a osservare il divieto di bevande alcoliche, ai cibi ebrei, ai profeti e agli spiriti di origine ebraica.

La tripartizione della *lila* femminile delle *m'almat* è dunque declinata, come si è visto, in una forma specifica. Nel rito completo, invece, si succedono: prima dell'entrata della *ṭā'ifa* nella casa di chi indice la cerimonia, la processione; quindi il *dhikr*, una azione religiosa centrata sulla continua ripetizione del nome divino, per evocare lo spirito e ottenerne la benedizione [Anawati e Gardet 1961, 186-234; Trimmingham 1971], con l'entrata della *ṭā'ifa* nel domicilio dei committenti; la recitazione collettiva dello *ḥizb*, le litanie fondatrici dell'ordine; i

canti dei poemi spirituali, o *qaṣīda*, derivati dal repertorio liturgico della confraternita. In secondo luogo il *mluk*, termine che rinvia alla presenza degli spiriti possessori; più precisamente si tratta della ‘chiamata’ delle entità sovranaturali nel mondo del visibile. Infine, la *ḥaḍra*, la terza parte, è la trance di possessione, il passaggio alla quale avviene in modo piuttosto netto mediante un cambiamento della struttura ritmica; l’intensificarsi del tessuto ritmico caratterizza questa fase in cui gli strumenti musicali e i canti hanno la funzione di condurre a uno stato alterato di coscienza e di guarire – attraverso la musica, i canti, le preghiere – quanti fra i presenti si ritengono posseduti dagli spiriti e si trovano, si può dire, in una condizione conflittuale, finché non cadono totalmente in balia del *ḡinn* che li tormenta: la musica ha la funzione di invocare sul loro corpo i *ḡinn*, rendendoli ‘manifesti’ affinché possano essere simbolicamente dominati. Tutto questo si compie in un contesto ‘protetto e controllato’, lo spazio in cui si verifica la trance, il cerchio virtuale che si crea tra i musicisti e il pubblico.

Secondo le descrizioni di Hamid, nei riti femminili non vi è una netta distinzione tra *dhikr*, *mluk* e *ḥaḍra*; gli ultimi due termini, nell’uso che ne fanno gli stessi protagonisti, pare siano sovrapposti, forse in ragione del fatto che entrambi rinviano alla presenza dei *ḡinn*. Non vi sono riferimenti specifici né allo *ḥizb* (la sezione delle litanie fondatrici dell’ordine), che di norma viene recitato collettivamente nella prima parte del *dhikr*, né alla parte centrale del *mluk* (la ‘discesa’ delle entità sovranaturali). Inoltre gli episodi di trance non sono esclusivi di *sūssiya* ma avvengono anche in *masmūdi*:

La *ḥaḍra* che c’è in *masmūdi* è come quando gli ‘Isāwa entrano e cominciano il *dhikr*: c’è una o due tra un centinaio di persone che sono ‘Isāwi e fanno la *ḥaḍra* per ‘Isāwa. Dunque noi lavoriamo per una o due su quaranta o cinquanta persone. Dopo *masmūdi* uno due tre quattro cinque sei sette persone entrano in trance. Durante *masmūdi*: perché loro sono *masmūdi*. Mentre con *sūssi* vanno in trance tutti [intervista a Hamid, Meknes, 17 luglio 2013].

Nel *dhikr* vengono eseguiti i poemi spirituali, le *qaṣīda*, con il supporto degli strumenti musicali che sottolineano ritmi lenti e cadenzati. I testi cantati con *masmūdi* sono molti, e modulari: si può scegliere di esporre e sviluppare ciascuno degli argomenti proposti con uno o più poemi. In quelli di apertura si evocano Allah, il Profeta e i santi: l’incontro con i *mluk* è un viaggio attraverso il mondo spirituale dell’invisibile e va affrontato sotto la loro benedizione. La sequenza dei santi si apre con Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jīlālī. I versi cantati in suo onore esortano i presenti a dedicargli la *ḥaḍra*, come propone Hamid:

Se siete appartenenti alla confraternita Jīlāla e di Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jīlālī perché avete paura? Non avete niente da temere. Tutto quel che vi è chiesto, con tutti i vostri problemi, è di dire: Ya Jīlālī! Oh Jīlālī!

Perché, spiega ancora Hamid:

I figli di questa confraternita, di Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jīlālī, lui non li lascerebbe mai cadere. Se tu a Jīlālī gli chiedi aiuto lui non ti lascia. È questo l’inizio dell’evocazione di Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jīlālī. Perché tutti tornano all’origine delle confraternite *ṣūfi* in Marocco. E la confraternita più antica è quella di Jīlālī, ‘Abd al-Qādir al-Jīlālī. Dunque si fa la *ḥaḍra* di Jīlālī; [canta] «vi giuro che non avete nulla da temere perché il vostro santo è il re di Baghdad». È questo l’inizio, è questa l’evocazione di ‘Abd al-Qādir al-Jīlālī. Con *masmūdi*.

Seguono gli altri secondo un ordine geografico: dapprima i santi più noti sepolti a Meknes,⁶ poi quelli i cui mausolei si trovano in prossimità della città. Quindi, quelli via via più lontani, fino ai confini sud-occidentali del Marocco. Si conclude col santo di riferimento delle donne e dei loro riti, Mūlāy ‘Ali Sharīf, il cui mausoleo si trova a Rissani. L’ordine della sequenza è determinato da componenti di natura geografica, temporale e dinastica. Il criterio geografico, il più importante, dà conto di un sistema di nessi cultuali e culturali che descrive il mondo a partire dalla propria collocazione: se gli stessi canti vengono eseguiti altrove (per esempio a Fez, a Mūlāy Būchta, a Mūlāy Idrīs, tutti luoghi in cui le *m’almat* sono talvolta chiamate a prestare la propria opera), l’ordine di evocazione dei santi muta di conseguenza: il sistema mitico riflette l’assetto geografico del mondo conosciuto e frequentato; ma l’ordine dello spazio si interseca con quello del tempo: ad alcune entità soprannaturali è dedicato un giorno determinato; l’evocazione di altre è in certi giorni interdetta. I canti di David e di Shabbat, per esempio, possono essere eseguiti solo di sabato, il che contribuisce a definire la sequenza. Altri santi ancora sono evocati gli uni accanto agli altri cui sono legati per ragioni di parentela.

A questa prima parte segue una sezione in cui si accenna a problemi di varia natura; sociale, amorosa, alle sofferenze legate alla condizione femminile, all’emigrazione, alla povertà e così via.⁷

I poemi e le parole di *masmūdi* sono la voce che si dirige verso colui che ascolta *masmūdi* ed è il solo mezzo per chi riceve le parole di *masmūdi* di passare a un’altra atmosfera, più ‘clean’, più gioiosa.

Successivamente viene evocata per la prima volta Lalla Malika:

Questo è, si può dire, per risolvere i problemi di cui si sta parlando. [...]. La sola cosa che reca gioia a tutti è Lalla Malika. Dopo Dio, ovviamente.

E Fatima, una delle attuali interpreti della tradizione *masmūdi* e *sūssīa*, da oltre quarant’anni rinomata *m’allema* di Meknes, afferma:

Ci sono due situazioni, come si vuol comprenderle: sia che si parli di *jued le mluk Lalla Malika*, le persone che vivono con questo [in stato di possessione permanente da parte di un *ḡinn*], sia che si parli dello stato di una persona molto stressata, che ha molto dolore, pena, problemi: tutto in *masmūdi* è la poesia, i versi, le parole di *masmūdi*. È quel che ha l’effetto di guarire. Perché se ad esempio io soffrissi di uno stress, amoroso, o di altri tipi di affetto, verso la madre, la moglie, i figli, verso il marito, quando senti le parole – e sicuramente senti qualcosa che ti tocca profondamente –

6. Per citarne alcuni: *al-hādī* ibn ‘Issa, Mūlāy Idrīs (considerato dai musicisti e dalle donne di Meknes un re santo), Sidi ‘Ali Ben Hamdūsh e Sidi Ahmed ed-Dghughi, Mūlāy eṭ-Tuhāmī e Mūlāy eṭ-Ṭayeb, Mūlāy Brāhīm (un santo marocchino sepolto vicino a Marrakesh e considerato il re dei Gnawa) e così via.

7. Per esempio alcuni versi di un poema descrivono il viaggio di Mūlāy ‘Ali Sharīf, dal villaggio di Rissani alla città di Meknes, e diventano una metafora per affrontare il tema dell’emigrazione: «Taci, e non parlare di quel che abbiamo vissuto, tu e io, nel paese di Rissani [...]. Io non sono di qui, io sono di Rissani. [...]. Viaggiatori che andate a Rissani portate il mio saluto». Spiega Hamid che vi sono anche dei versi di origine ebraica perché in passato nel villaggio di Rissani vi era una comunità ebraica. Hamid descrive anche un altro poema interpretato da una *m’allema*, in cui essa stessa canta delle proprie sofferenze: «[Il poema] dice: ‘tutti pensano che la donna che canta sia una cattiva persona’, qualcuno che non è perbene, una donna che commette dei peccati, ‘tutti parlano di me in modo negativo. Solo Dio lo sa’ che io non faccio nulla di male, nulla più che cantare. [In questo poema, la *m’allema*] parla delle sofferenze degli innamorati e delle innamorate, [...] racconta la storia di una donna che ha molto sofferto per il proprio amore, che ha passato sette anni distesa su un letto fino a quando è diventata gialla [sul volto]. Giallo per la gente è il colore dei morti. Ma gli altri cosa dicono? Dicono che è perché non dorme, perché è malata, perché... Ma lei è malata d’amore». [intervista a Hamid, Meknes, 17 luglio 2015].

la prima cosa, sia pure che tu sia in una situazione di gioia, questo pervade il morale e lo risolve. O se sei stressato senti delle parole che ti fanno piangere, che ti aiutano a piangere, perché oggi è diventato molto difficile anche piangere.

[...] Non fino alla follia: ci sono altri specialisti per questo. Per le malattie che oggi sono dette psichiatriche. [...] Questo serve invece per non arrivare allo stadio in cui [...] non sei ancora nella necessità di cercare uno psichiatra: ti basta uno psicologo. [...] E, come si è detto, c'è gente che fa questo non perché sia malata, ma solo per la propria gioia. C'è gente che se per molto tempo non ascolta *masmūdi* si sente a disagio.

E con «sūssī» cosa avviene?

Sūssī è la trance.

E serve a guarire?

Sì, ma *masmūdi* è una chiamata, una preparazione del terreno per arrivare allo stadio della trance.

[Conversazione con Fatima e Hamid, Meknes, maggio 2013].

Accanto a Malika vengono evocati anche altri *ġinn* femminili: Ṭhurīa, il cui colore è il turchese, e 'Aisha, cui recentemente si aggiunge spesso Mira, lo spirito giallo del folle ridere o piangere, di derivazione gnawa.

La sequenza di *masmūdi* si conclude con gli stessi versi dei poemi utilizzati nell'apertura: le lodi ad Allah e al Profeta. La sezione che segue, precedendo la fase della trance, *sūssīā*, prevede l'evocazione, ancora una volta, di 'Abd al-Qādir al-Jīlālī, con il ritmo jīlālī e senza l'uso di strumenti musicali:

Oh Jīlālī. Io sono un tuo invitato, in nome di Dio, sono invitato da te. [...]. Quando sono in piena sofferenza, quando sono molto in pena ti chiamo, perché sei lo *shā'ir* [poeta] di tutte le confraternite. La mia vita, i miei mali, il mio stress, i miei problemi [sono] messi nelle tue mani. Perché tardi a rispondermi? Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jīlālī mi ha detto: no, sono da te, non ritardo più. Sono da te. Dio ti darà quello di cui hai bisogno. Quello che tu mi hai chiesto, Dio te lo darà. [Conversazione con Fatima e Hamid, Meknes, maggio 2013].

Con questo omaggio a 'Abd al-Qādir al-Jīlālī, il sovrano del mondo dell'invisibile, si chiamano gli esseri sovranaturali e si dà avvio al rito di possessione:

E continua così, fino a quando ci sarà una presenza, poi comincia la *ḥaḍra* jīlālīyya, con un ritmo molto veloce. La *ḥaḍra* è jīlālīyya. Alla sua origine. E si dice che la *ḥaḍra* alla sua origine non è mai stata gnawī, non è mai stata 'Isāwī: era jīlālī. Poi si inizia la trance di Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jīlālī, fino a quando si arriva a *dar al-Wazzān*. [...] alla *dar ed-Damana*, a Wazzān, per entrare in una trance tuḥāmīyya, di Wazzān: come Ahl Touat, Tuḥāmīyya, per 'colui che vuole che si realizzi la sua richiesta'. Qual è la richiesta? Di andare a visitare il Profeta, là dove è sepolto. E va prima a visitare Wazzān, poi, dopo Wazzān, va alla Mecca: Dio realizza il suo sogno. [Il testo del canto dice:] «le genti di Wazzān, le genti di Wazzān [...] Mūlāy eṭ-Ṭayeb [...] è il vessillo della trance. È la trance, siamo le figlie della trance e il nostro vessillo è Mūlāy eṭ-Ṭayeb». Bene, quando finisce questo c'è *sūssīā*.

Sūssīā, spiega Hamid, si distingue in tre generi che vanno dal 'più antico' al 'più contemporaneo'.

L'antico *sūssīā* non parla che del Profeta e di Dio; il secondo del Profeta, Dio e i santi; il terzo di Dio, il Profeta, i santi e *ġinn*. Questo è per cominciare la *ḥaḍra* di *sūssīā*, e puoi scegliere di

cominciare con quel che preferisci. Quando finisci la *ḥaḍra* di Lalla Malika rifai un altro *sūssīa* per la danza di Lalla Malika. Per mettere gioia, uscire dalla trance. Fai un *sūssīa* per animare, per rinfrescare il clima. [...] Per rinfrescare. Sono cose nuove; ogni *m'allema* ne ha appreso qualcuna o l'ha inventata, un *sūssīa*. Poi si finisce il rituale. A meno che le *m'allema* o *ḥamdūshiyya* o *gnawiyya* o *isāwiyya* finiscano con Lalla 'Aisha. O che la gente [...] richiedano di fare Lalla 'Aisha. Io lo faccio senza richiesta. Perché non posso finire senza di lei. Perché sono in primo luogo gnawi e Lalla 'Aisha è *qasm gnawiyya*. Cos'è *qasm gnawiyya*? La fine gnawa. Quello con cui finisce il rituale gnawi. *Qasm gnawiyya*. C'è gente che lo pronuncia male e dice *qaddm*, che vuol dire la *maitresse*. Ma la vera è *qasm gnawiyya*: cioè che fa finire il rituale Gnawa, è Lalla 'Aisha [intervista a Hamid, Meknes, 17 luglio 2013].

I testi cantati in *sūssīa*, come in *masmūdi*, contengono le lodi ad Allah, al Profeta e ai santi. Tuttavia nella seconda parte del rito femminile lo scopo principale dell'esecuzione musicale è la trance delle donne, la *ḥaḍra*, che viene realizzata attraverso la *jedba*, una danza che riferisce del possesso da parte dei *mluk*: le entità invisibili che chiedono ai posseduti di alzarsi e di ballare.

In una *lila* officiata dalle *m'almat*, se inclusa in un complesso rituale di più giorni, in ciascuno dei quali agisce una *ṭā'ifa* diversa, sono evocati soltanto gli spiriti femminili: Malika e Ṭuria, con l'eventuale inserimento, se richiesto dalle presenti, di Mira (Gnawa) e, quasi sempre, 'Aisha (Ḥamadsha). In un'intervista [Meknes, maggio 2013] Fatima dice: «qui a Meknes la nostra specialità è Lalla Malika, Lalla Ṭuria *hrsel* e poi Lalla Mira *'arbiya*. Ma la specialità per eccellenza è Lalla Malika. Tutte le altre restano a richiesta: se le invitate, o se quella che fa l'henné lo richiedono».

Ma oggi, si è già detto, è prassi comune che ciascuna *ṭā'ifa* evochi spiriti di vario genere e appartenenza, con repertori mutuati da altri gruppi confraternali e adattati al proprio organico strumentale e al proprio stile. Di seguito la descrizione di una sequenza completa, la quale può esser messa in scena in tutto o in parte, secondo le indicazioni della committente e delle astanti.

Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jilālī, cui corrisponde il colore bianco, governa il pantheon dei santi e degli spiriti. Con lui si apre la sezione dei *mluk* maschili, cui sovrintendono Sidi Mimūn e Lalla Mimūna, rappresentati dal colore nero, in origine appartenenti ai Gnawa. Segue Sidi Mūsā, il re degli oceani, rappresentato dal colore blu. Quando lo si nomina viene messa sul tavolo delle offerte una coppetta piena d'acqua. Anche Mūsā appartiene al pantheon gnawa, ma vi arriva dai miti ebraici: Mūsā è anche il profeta Mosé, che ha guidato il suo popolo attraverso le acque.⁸ È ancora Gnawa Sidi Ḥammu, re dei mattatoi e maestro dei coltelli che ama il sangue, rappresentato da un drappo di colore rosso. Poi il verde per tutti i santi del Marocco, e il marrone per gli spiriti della terra e della foresta. Tra gli oggetti rituali loro dedicati vi sono le foglie di menta (a rappresentare la foresta) e la polvere del caffè (simbolo della terra). Segue l'evocazione degli spiriti femminili. I loro nomi sono sistematicamente preceduti dal termine onorifico Lalla, riferito di solito alle sante. Per le *lila* officiata dalle *m'almat* di Meknes i *ḡinn* principali sono tre: Lalla Malika, Lalla Ṭuria *hrsel* (la 'bella') e

8. Ma le sovrapposizioni e intersezioni sono molteplici: «poi c'è un santo sepolto a Salé che si chiama Moshe. In francese, perché in arabo è Mūsā. È musulmano, ed è sepolto là. Ed è il santo dei *ḡinn* dell'acqua. Qui in Marocco. Dunque vedi? C'è una sovrapposizione di nomi. Si benedice il profeta Moshe perché grazie alla sua leggenda sacra, conosciuta da tutti, che ha attraversato il mare col suo bastone, l'ha attraversato a piedi, il mare. Perché si parlava del mare, si parlava del miracolo del mare. Poi si parla di Sidi Mūsā che è sepolto, un santo molto noto in Marocco, e poi si entra nei *ḡinn* dell'acqua. E questo non ha alcuna relazione con la religione ebraica» [intervista a Hamid, Meknes, 6 luglio 2013].

Lalla Mira ‘*arbiya*’ (‘l’araba’). Sono rappresentate, rispettivamente, dal color malva, turchese e giallo. Ma il pantheon dei *ġinn* femminili è ricco e variegato; ogni spirito – e colore – può avere a sua volta più di un nome, più di una personalità, rappresentati da una melodia, un canto, un profumo e una sfumatura differenti.

La parte del rituale dedicata agli spiriti femminili inizia col *taifor* di Malika: l’altare con le offerte consacrate alla regina Malika, una delle personalità più elaborate e, senza dubbio, la favorita dal pubblico femminile. Bella, elegante e adornata nel prediletto colore malva, esige la stessa raffinatezza dalle sue devote. Ribelle e libertina, fuma Marlboro rosse e ama i profumi costosi. Malika è sempre felice, non attacca gli esseri umani che preferisce sedurre. Il *ġinn* Malika conosce diverse incarnazioni in figure femminili leggendarie, tra cui la più nota è una figlia di ricchi notabili vissuta a Fez nel diciottesimo secolo, sposata a un gioielliere ebreo.

C’è chi dice che era una donna venuta dall’Algeria e si era stabilita a Fez. Era una donna di potere. Un gioielliere ebreo si era innamorato di lei. C’è chi dice che era una donna di Meknes e che Hammu era suo marito: ci sono molte storie.

La conversazione prosegue, sulla relazione tra *ġinn* e figure leggendarie:

Ci sono molte storie, nessuna delle quali mi convince.

E tu ne hai una, o no?

No. Io ho fede in questo mondo di spiritualità: queste persone esistono perché già il Corano ci ha detto che ci sono i *ġinn* con noi. Coabitano con noi. E se gli esseri umani e i *ġinn* coabitano sulla terra da migliaia e miliardi di anni, dunque scoprono dei nomi, scoprono chi sono i loro vicini. Perché è questo il problema, no? Se era un *ġinn* non era la moglie di un gioielliere di Fez. Quel che posso dire è che questo è il passato recente, sono tre secoli che si parla di questo. Può darsi che si trattasse di una donna ossessionata da Lalla Malika. E che... questa situazione sociale le ha permesso di esser nota dappertutto. Quindi agli occhi della gente è diventata lei Malika. Un po’ come gli dei nuovi del film di Jean Rouch [il riferimento è al film *Les Maitres fous*, del 1955, che abbiamo guardato e analizzato insieme]. Sì. Qualcuno di molto noto, qualcuno di amato dalla gente, la sua storia si diffonde e dunque è diventata lei il simbolo di Malika [intervista a Hamid, Meknes, 6 luglio 2013; Staiti 2012, 80-96].

Ci sono due tipi di Lalla Malika; *haja* (‘colei che ha fatto il pellegrinaggio alla Mecca’), armoniosa ed elegante, e *zahwaniya*, seducente e trasgressiva (ha tra le sue seguaci donne particolarmente trasgressive, anche sul piano sessuale, tra le quali lesbiche prostitute). Può seguire, più raramente, Lalla Hawa (Eva, la prima donna), cui sono associati il colore rosa e la trasparenza del cristallo. Poi c’è Lalla Thuria *hrsel*, contraddistinta dal turchese, dalla personalità, riservata, si dice, per cui le sue possessioni hanno spesso luogo sotto un drappo bianco, sorretto da altre donne. Seguono sfumature di colore dal giallo all’arancio. Nel giallo sono incluse le varie personalità di Lalla Mira. Mira sta per *amira*: la ‘principessa’. È la principessa *amazerien*, berbera. I nomi delle diverse manifestazioni di Mira sono: ‘*arbiya*, *harzia*, *shalha*, *schleja* e *haja*. Il suo cibo preferito è lo zucchero, offerto in zollette in una cesta di color giallo, insieme ad altri dolci. Successivamente vengono evocate l’araba Lalla Rqiya, ‘la celebre’ e la berbera Lalla Marim *shalha*, una personificazione di Maria, la madre di Cristo. La sezione dei *ġinn* femminili si conclude con l’evocazione di ‘Aisha (di derivazione Hamadsha), cui è associato il nero a pois bianchi. Vincent Crapanzano [1973, 143-146] rileva:

Sometimes ‘Aisha Qandisha [uno dei nomi con cui è conosciuta] fragments into a number of different *jinniyyas*. Each with a slightly different personality: Lalla ‘Aisha Sudaniyya, who is also called ‘Aisha Gnawiyya and the ‘basic’ ‘Aisha Qandisha; Lalla ‘Aisha Dghughiyya; Lalla ‘Aisha Dghugha; and Lalla ‘Aisha Ḥasnawiyya. It is sometimes said that these *jinniyyas* are the daughters of ‘Aisha Qandisha, but most often they are simply named and their relationship to ‘Aisha Qandisha is left unquestioned.

La città di Meknes è l’epicentro dell’attività delle *ṭā’ifa m’almat*. Sono attivi in città almeno sei gruppi musicali composti da donne a cui, talvolta, si affiancano alcune figure maschili. Alcune donne (o alcuni uomini effeminati) guidano una *ṭā’ifa*, altre sono componenti di diversi gruppi, altre ancora hanno un ruolo di veggente o guaritrice, o prestano la loro opera come *m’allema l-ḥannaya* (realizzano disegni rituali a henné sul corpo delle donne). La stessa persona può essere a capo di uno o più gruppi e operare all’interno di altri, diretti da un’altra *m’allema*.

Secondo quanto affermano gli stessi protagonisti, in passato le *ṭā’ifa m’almat* godevano di maggior fortuna e la loro presenza era richiesta in molte celebrazioni e rituali. Oggi invece la loro attività si svolge prevalentemente durante il mese di *Sha‘ban* e la festa del *Mawlid al-Nabi*; in queste occasioni, che prevedono i riti femminili dell’henné e le *lila* con il *ṭaifor* di Malika, le *m’almat* hanno maggiori possibilità di impiego e di guadagno. Nel corso dell’anno i gruppi sono richiesti nei matrimoni, compleanni, circoncisioni e in altre cerimonie familiari. Fatima descrive così i cambiamenti nel panorama musicale femminile negli ultimi decenni:

Prima c’erano più gruppi di *m’almat* che adesso. Perché prima non c’erano che *m’almat*, che lavoravano in tutte le feste. Le famiglie non chiamavano gli uomini per lavorare, se non per gli uomini. Adesso il numero di gruppi di *m’almat* è un po’ diminuito; quando c’erano più gruppi erano meglio considerati: quando entravano le *m’almat* era come se entrasse una principessa. Adesso vi sono altri gruppi di *m’almat* che hanno minor prestigio. Perché oggi ci sono i dj, ci sono le orchestre, ci sono vari gruppi musicali che fanno concorrenza alle *m’almat* [...]. Ma vi sono ancora eccezioni: dei gruppi che conservano il proprio prestigio. Anche se hanno bisogno di guadagnare [...]. Perché le nuove *m’almat* adesso non contrattano più il prezzo, vengono a qualsiasi condizione, purché abbiano da lavorare, perché hanno fame di lavoro. Non aspettano che la gente vada a cercarle a casa loro per fissare la data e contrattare il prezzo. [...] I nuovi gruppi non hanno tutte le caratteristiche di *m’almat*. Ad esempio non sanno fare che *sha‘bī*. E fanno la parte dei dj. È come se azionassi il tasto play su una cassetta. Non conoscono i poemi difficili di *masmūdi* [intervista a Fatima, Meknes, maggio 2013].

Repertori e tecniche musicali vengono appresi e trasmessi di generazione in generazione, da maestro a discepolo. I protagonisti di oggi hanno adottato una nuova identità nella *ṭā’ifa* delle *m’almat*, prima come apprendisti, poi come membri e maestri. Hanno acquisito le tecniche musicali, i repertori e le conoscenze di tutti i simboli sensoriali associati ai *mluk*, i significati mitici e la procedura rituale attraverso anni di assorbimento, assistendo e partecipando alle *lila* celebrate regolarmente nelle case dei genitori, dei vicini, dei parenti, dei maestri. L’apprendistato avviene sotto la guida di una *m’allema* esperta, spesso in ambito familiare. Ad esempio Zazoo, una *m’allema* veggente, medium e guaritrice, vive in una casa abitata da sole donne, che suonano con lei o svolgono esse stesse analoghe funzioni di veggente e guaritrice. In quella comunità senza uomini – diceva Hamid – le donne usano gli uomini al massimo per fare dei figli e, dopo averli divorati, ne gettano le ossa. Fatima, che

amava la musica ed era posseduta da Malika, negli anni della formazione ha vissuto con la sua maestra e adesso vive con una sua allieva. In un'intervista Hamid ha affermato che:

c'è una tradizione, da molto tempo: si dice che *m'almat* è un mestiere per le donne. Quando muore il marito di una donna, e la lascia giovane, con dei bambini: chi lavora per lei? Non ha risorse. Dunque la maestra di un gruppo di *m'almat* sente che il marito di Qadija è morto e l'ha lasciata nei guai, va a cercarla o manda qualcuno a cercarla per farla venire a casa propria. E le dice: dunque, domani vieni per imparare. Così avrai un lavoro, non farai la puttana. [...]. È soprattutto perché così la donna ha un lavoro, guadagna dei soldi senza fare qualcosa di male per guadagnare. E per dire che non è una questione di libertà: tutte le *m'almat*, tutte le donne che sono a capo di un gruppo sono sposate. Sono sposate, hanno dei figli. La donna a capo del gruppo quando sente che una donna è da sola, che il marito è morto, da quando leva il bianco [in Marocco il colore del lutto] la chiama per insegnarle a lavorare [intervista a Hamid, Meknes, 12 aprile 2013].

A Meknes abbiamo conosciuto una famiglia di musicisti, il cui capofamiglia appartiene alla tradizione gnawa, mentre la moglie è una *m'allema* e suona con i gruppi femminili. I figli, un adolescente e una ragazza tredicenne, hanno adottato le tradizioni musicali dei genitori: il ragazzo si sta specializzando nella musica gnawa e suona in un gruppo musicale con alcuni suoi coetanei. La ragazza ha fatto propri i repertori musicali femminili; conosce i poemi cantati in *masmūdi*, suona gli strumenti musicali delle *m'almat* e padroneggia anche i repertori gnawi.

In genere l'adepta o l'adepto accompagna la propria maestra o maestro nei luoghi tradizionali di messa in scena dei riti.

Masmūdi esiste nella città di Meknes e Lalla Fatimah dice che è un patrimonio della città di Meknes comparabile ai monumenti storici, a Bab Mansour, alle mura Ismā'ily che l'Unesco sta dichiarando patrimonio dell'umanità. È un nostro patrimonio, e dobbiamo fare del nostro meglio per conservarlo. Si spera che le nuove generazioni lo conservino, perché anche per Lalla Fatimah *masmūdi* è una cura, è uno psicologo, che tratta molte malattie: dunque bisogna impararlo bene e bisogna imparare a conservarlo. Perché c'è molta gente che guarisce; o meglio *masmūdi* è una forma di autoguarigione, perché è una musica spirituale [conversazione con Hamid e Fatima, Meknes, maggio 2013].

4. Per un'ipotesi di ricostruzione storica di *masmūdi* e *sūssīa*

Come si è detto, il problema dell'origine di *masmūdi* e della sua denominazione è intricato e controverso. *Masmūdi* deriva verosimilmente da percorsi di relazione tra livelli culturali diversi, tra la musica tradizionale delle donne della *madina* e i repertori raffinati dei palazzi e delle corti. I repertori *masmūdi*, sorti in ambito popolare e ritornati alle donne dei quartieri popolari dopo esser stati modificati in ambienti eruditi, risentono della tradizione aulica delle musiche profane sviluppate nei califfati andalusi e radicatesi nelle città del Marocco settentrionale. Su consuetudini musicali e rituali femminili e popolari, insomma, si sarebbero innestati elementi musicali e poetici provenienti da altri ambiti geografici e culturali, che le hanno fecondate e trasformate.

È possibile tracciare una breve storia di queste relazioni, estraendo dalla nutrita bibliografia sulle vicende della musica arabo-andalusa le poche informazioni relative alla musica delle

donne e degli uomini effeminati e provando a ricavare da queste un'ipotesi di percorso. Tra le prime fonti scritte europee vi è il resoconto di un diplomatico francese, Eugène Aubin, il quale dà conto della musica suonata nella corte di Fez, ai primi del ventesimo secolo [Aubin 1904, 341-342]. Le attività musicali di donne ed effeminati sono sporadicamente documentate dalla letteratura del Novecento. Aubin riferisce della presenza delle *shikhāt* (o *cheikhas*, *cheikhat* nella traslitterazione francese) alla corte di Fez [ivi, 342-345], gruppi femminili che suonavano per l'intrattenimento delle donne; echi di questa tradizione sopravvivono in quella città, ove donne che cantano e suonano il tamburello si accompagnano a suonatori di altri strumenti (*'ūd*, violino) nei repertori profani di intrattenimento e in quelli sacri legati all'evocazione degli spiriti.

Nel suo lavoro sulle cerimonie di nozze in Marocco, Edward Westermarck [1914] attestava la presenza di gruppi di musiciste nelle parti femminili dei riti di nozze. Nello stesso periodo e nello stesso contesto, la pittrice Aline De Lens impiegava il termine *maallemat* per le musiciste di Meknes [De Lens 1917; Amster 2009]. Una diversa terminologia tecnica si è venuta a creare in luoghi diversi: le *m'almat* (letteralmente 'maestre artigiane') di Meknes hanno un ruolo eminentemente legato all'esecuzione di musica rituale, e solo secondariamente di musica profana d'intrattenimento. La loro tradizione è peculiare di Meknes, diversa dalle altre sul piano dei linguaggi e del rito, dei suoi rapporti con il sistema mitico, del ruolo delle suonatrici e dei suonatori specializzati come officianti dei riti femminili. In realtà, nelle fonti del passato, la denominazione *m'almat* appare soltanto nello scritto di Aline De Lens, particolarmente attenta alle manifestazioni culturali femminili, che ha soggiornato a lungo a Meknes, città meno frequentata, rispetto a Fez, da cronisti e viaggiatori. Le altre descrizioni sono per lo più relative a luoghi diversi – soprattutto, appunto, Fez – e dedicano un'attenzione relativa a cultura e musica femminili. In generale i gruppi femminili si differenziano per repertorio musicale (sacro o profano), per ambiti di competenza (cerimonie pubbliche o private), per il pubblico cui si rivolgono (maschile, femminile o misto), per area geografica di presenza, distinzioni non sempre adeguatamente considerate [Ciucci 2005; 2012; Soum-Pouyalet 2007].

È possibile che il ruolo delle *m'almat* di Meknes sia una specifica e peculiare riplasmazione del ruolo delle *shikhāt*: che con loro, e per i riti di cui sono officianti, si sia attuato più compiutamente rispetto ad altrove il passaggio dai repertori profani del *malhūn* (un genere di canzone urbana, tradizionalmente interpretata nell'ambito maschile delle corporazioni artigiane [Pellat 1991; Michon 2006]), a una dimensione rituale e culturale più strettamente femminile, circoscritta alla città di Meknes, e per queste ragioni meno visibile e meno documentata. I punti di contatto tra la tradizione delle *m'almat* di Meknes e quella delle *shikhāt* di Fez – per quel che si ricava dalle fonti del passato e dagli scampoli di tradizione ancora osservabili – sono molteplici. La differenza di maggior rilievo sta nella musica: il ritmo *masmūdi* e i poemi che vi si ricollegano appartengono esclusivamente alle *m'almat* di Meknes: le musiciste professioniste di Fez, pur conoscendo quella tradizione, la sentono estranea e non sono in grado di eseguirla.

La tradizione di Meknes, complessivamente, appare più strutturata, più radicata tra le donne, più autonoma rispetto a quel che la circonda e che, verosimilmente, ha concorso a determinarla. La vicenda delle *m'almat* di Meknes è da ritenersi di lungo periodo, anche in ragione della profondità del suo apparato mitico e del sistema di tradizioni cui si ricollega. L'ipotesi che in questa sede si sostiene è, come detto, che i repertori *masmūdi* si siano originati in ambito popolare e poi siano ritornati alle donne delle *madine* dopo esser stati

modificati in ambienti letterati. Su una tradizione musicale e rituale femminile e popolare, insomma, si sarebbero innestati elementi musicali e poetici provenienti da altri ambiti geografici e culturali, che hanno fecondato e modificato repertori e forme del rito. Se questo è quel che davvero è accaduto, è verosimile che da queste vicende e da uno dei poeti di corte più noti, al-Masmūdi, autore di testi cantati dalle donne, il repertorio odierno abbia derivato il suo nome: una tradizione verosimilmente preesistente ha accolto e rimodellato gli influssi del *malḥūn* in maniera diversa da come è accaduto altrove; e, se è questo quel che davvero è accaduto, il nome del poeta al-Masmūdi è passato a designare proprio quella parte del repertorio che è caratteristica distintiva delle *m'almat* di Meknes. E se questo giova a spiegare, a interpretare le vicende passate delle *m'almat*, aiuta pure a comprendere il presente e i suoi possibili sviluppi futuri. Giacché le suonatrici di Meknes, soprattutto per l'opera di colui che di questa tradizione si impone oggi come l'ideologo, o il sommo sacerdote, Hamid, tendono sempre più a rappresentarsi come una confraternita femminile. O meglio, come una sorta di costellazione confraternale. *Masmūdi* e *sūssīa*, termini che riferiscono del ritmo e del rito in cui sono specializzate le suonatrici di Meknes, per Hamid e in certa misura anche per le sue compagne, sono confraternite femminili.

5. Verso le confraternite femminili? Conclusioni

La compagini musicali delle *m'almat* si situano in un complesso rapporto tra marginalità e centralità: sono gruppi che si potrebbero definire 'paraconfraternali', formati da donne, in cui trovano spazio anche suonatori e cantori effeminati. Appartengono prevalentemente all'ambito più decisamente popolare, alla *madina*. Vivono e operano – accanto alle confraternite religiose più note – come musicisti nella città di Meknes, dove sono radicati e condividono riti, repertori, strumenti musicali propri. Secondo Fatima:

Tutto quello che si può dire è che è una musica assolutamente *ṣūfī* e spirituale. [...] È una musica *ṣūfī* alla quale non manca niente che abbiano Ḥamadsha e 'Isāwa. [...] La differenza è che quelle confraternite hanno avuto la possibilità di essere riconosciute e certificate.

Dunque «m'almat» non è una confraternita come le altre perché è una faccenda di donne?

È così.

Dunque è un po' più...

Emarginata.

[Intervista a Fatima, Meknes, maggio 2013]

Le *m'almat*, quantomeno alcune fra loro, si riconoscono come appartenenti alle *ṭā'ifa* di confraternite femminili, i cui nomi corrispondono a quello dei ritmi e dei rituali in cui sono specializzate: *masmūdi* e *sūssīa*. Le musiciste esperte in *masmūdi* hanno assunto come loro santo fondatore Mūlāy 'Alī as-Sharīf – uno dei capostipiti della dinastia Alawita, tuttora regnante in Marocco – il cui mausoleo e *zā'wyya* si trovano oggi a Rissani, una città nella provincia di er-Rāshīdiyya.

Nella prima parte di questo lavoro si è dedicata speciale attenzione allo statuto ambiguo delle confraternite *ṣūfī* maschili, tra campagna e città, tra culto dei santi e *ḡinn*, tra strutturazione rigorosa e libera aggregazione attorno a pellegrinaggi, orizzonti votivi e riti. In questa galassia multiforme, magmatica e in continua ridefinizione oggi trovano posto anche le donne e gli effeminati, con i propri riti, i miti di riferimento, le figure di fondazione e le occasioni pubbliche e private di aggregazione e celebrazione. Questa ridefinizione, che

sembra stia dando attualmente vita in Marocco all'*unicum* di confraternite *ṣūfī* femminili, trova terreno fecondo in diverse concause: la maggiore autonomia delle donne, certo, ma anche la nuova fortuna, nei centri urbani, dello spiritismo, delle veggenti, dei maghi e di tutto il sistema di credenze legato ai *ḡinn*. Si tratta di un processo che ha un terreno di coltura privilegiato, anche se non esclusivo, negli ambienti femminili. E che è dovuto, in parte, all'affermarsi in città, con le recenti immigrazioni, di elementi di cultura e di riti sacri provenienti dalle campagne. Se a Sidi 'Ali, nel villaggio di Beni Rachid, la figura maschile del santo si è imposta su quella femminile del *ḡinn*, sulla nera Lalla 'Aisha, antica signora di quel luogo e di quella fonte, recentemente si assiste a un nuovo ribaltamento dei ruoli. Fino agli anni settanta del Novecento i confrati Ḥamadsha erano i principali protagonisti del *mussem*. Ma poi, ricordano gli stessi Ḥamadsha, lo *shaikh* del luogo disse ai *muqaddam* riuniti nella sua casa che una sola veggente, in una giornata, gli fruttava in regalie più di tutti loro messi insieme, nell'arco di tutto il *mussem*. I *muqaddam*, sdegnati, se ne andarono, e da allora la presenza preponderante al *mussem* è quella delle veggenti, dei maghi, le cui piccole botteghe sono l'elemento prevalente del mercato del sacro di Sidi 'Ali. Le cerimonie degli Ḥamadsha vi si svolgono ancora, ma quasi sopraffatte dai riti di trance delle donne, per Lalla 'Aisha e per gli altri *ḡinn* del loro pantheon. Questa vicenda è paradigma di una modificazione dei riti, dei culti, dell'economia ad essi legati, che investe tutta la religiosità popolare del Marocco, ma che a Meknes e nel suo circondario assume una particolare configurazione, e specialmente femminile. Le donne di Meknes oggi ritengono di riconoscersi in sistemi paraconfraternali; Masmūdi e Sūssīa paiono esser sul punto di accreditarsi come confraternite, o aspirano a farlo. Le musiciste professioniste di Meknes, si è detto, si consacrano come *m'almat*, cioè come responsabili del gruppo musicale e officianti dei riti di trance, recandosi a prendere il lievito alla *dar d-Damana* ('casa di accoglienza') della confraternita – maschile – di Wazzān. La quale era tra le più ricche del Marocco; un centro importante di potere politico ed economico: un *état théocratique*, secondo la definizione offerta da Aubin [1904, 470], maschile, certo, ma di cui fu *ṣarīfa* una donna, europea, sposa dello *ṣarīf*, che su quel luogo ha lasciato un importante libro, anche autobiografico, di memorie [Keene 1912]: un luogo centrale, ma che proprio in quanto centro di un mondo ha accolto e continua ad accogliere tendenze di confine, in un continuo rimodellarsi di ruoli e vicende.

La *dar d-Damana* era un luogo di rifugio non soltanto per chi sfuggiva alla legge o a vendette, ma anche per emarginati di vario genere, e per donne sole, ripudiate, che avessero subito violenza [Keene 1912, 6-7; Shinar 2004, 278-282]. Oggi le donne dei quartieri popolari, quelle che per inclinazione personale o per vicende di varia natura hanno acquisito una speciale capacità di autodeterminazione, diventate musiciste, rivendicano il proprio ruolo sociale e culturale e si recano là a rilevare, con l'emblema del lievito (che rimanda alla funzione di granaio del luogo, ma pure alla fecondità femminile), il potere di conferire *barakāh*, cioè la legittimazione diretta da parte del santo. E comporta una nuova, diversa, parziale centralità di ruoli finora subalterni e misconosciuti. Così, tendenze moderne della società marocchina consentono ad antiche pratiche, marginalizzate dall'avvento dell'islam ma arricchite e sensibilmente modificate da diversi apporti, di riaffiorare con maggiore evidenza, come ai tempi in cui le devote di Cibele e i suoi effeminati sacerdoti esibivano orgogliosamente le proprie pratiche nei palazzi e sulle pubbliche piazze.

Testi citati

- AKERRAZ Aomar, 1985, *Note sur l'enceinte tardive de Volubilis*, in «Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques», 19/B, pp. 429-436.
- AMSTER Ellen, 2009, *The Harem Revealed and the Islamic-French Family. Aline de Lens and a French Woman's Orient in Lyautey's Morocco*, in «French Historical Studies», 32/2, pp. 279-312.
- ANAWATI George C. - GARDET Louis, 1961, *Mystique Musulmane. Aspects et tendances. Expériences et techniques*, Paris, J. Vrin.
- AUBIN Eugène, 1904, *Le Maroc d'aujourd'hui*, Paris, A. Colin.
- BELLIA Angela, 2012, *Da Bitalemi a Betlemme. Riti musicali e culti femminili in Sicilia*, in Elisa CELLA - Gianluca MELANDRI - Valentino NIZZO eds., 2012, *Antropologia e archeologia a confronto: rappresentazioni e pratiche del sacro*, Atti del convegno (Roma 20-21 maggio 2011), Roma, Ediarché, pp. 601-612.
- BRUNEL René, 1926, *Essai sur la Confrérie Religieuse des 'Aïssâouâ au Maroc*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- BRUNI Silvia, 2013, *Confraternite e riti femminili in Marocco: «masmuūdi» e «suūssīa»*, tesi di laurea magistrale, Università di Bologna, relatore Luca Jourdan.
- CAMPS Gabriel, 1984, *Rex gentium Maurorum et Romanorum. Recherches sur les royaumes de Maurétanie des VIe et VIIe siècles*, in «Antiquités africaines», 20, pp. 183-218.
- CHLYEH Abdelhafid, 1998, *Les Gnaoua du Maroc. Itinéraires, initiatiques, transe et possession*, Casablanca, La Pensée Sauvage.
- CIUCCI Alessandra, 2005, *Les musiciennes professionnelles au Maroc*, in «Cahiers d'ethnomusicologie», 18: *Entre femmes*, pp. 183-200.
- 2012, *Embodying the Countryside in Aïta Ḥasbawiya (Morocco)*, in «Yearbook for Traditional Music», 44, pp. 109-128.
- CLAISSE Pierre Alain, 2003, *Les Gnawa marocains de tradition loyaliste*, Paris, L'Harmattan.
- CONANT Jonathan, 2012, *Staying Roman. Conquest and Identity in Africa and the Mediterranean*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CRAPANZANO Vincent, 1973, *The Ḥamadsha. A study in Moroccan Ethnopsychiatry*, Berkeley, University of California Press.
- DAVIES Ethel, 2009, *North Africa. The Roman Coast*, Guilford, Globe Pequot.

-
- DE LENS Aline, 1917-1918, *Un Mariage a Meknès dans la petite bourgeoisie*, in «Revue du Monde Musulmane», 35, pp. 31-55.
- DE MARTINO Ernesto, 1958, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri.
- 1961, *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore.
- DERMENGHEM Émile, 1954, *Le culte des saints dans l’Islam maghrébin*, Paris, Gallimard.
- DERMENGHEM Émile - BARBÉS Léo-Louis, 1951, *Essai sur la hadhra des Aïssaoua d’Algérie*, in «Revue Africaine», 95, pp. 289-314.
- EL FASI Mohammed - HRBEK Ivan eds., 1988, *The Coming of Islam and the Expansion of the Muslim Empire*, in *General History of Africa*, London, Heinemann - Berkeley, University of California - Paris, UNESCO, 1981-1993, vol. III: EL FASI Mohammed - HRBEK Ivan eds., *Africa from the Seventh to the Eleventh Century*, pp. 31-55.
- FUMEY Gérard, 1906, *Chronique de la Dynastie Alaouie du Maroc*, in «Archives Marocaines», 9, pp. 23-89.
- GEERTZ Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Book; ed. it. 1987, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino.
- 2008, *Islam. Lo sviluppo religioso in Marocco e in Indonesia*, Milano, Cortina; ed. or. 1968, *Islam Observed. Religious Development in Morocco and Indonesia*, Chicago, University of Chicago Press.
- GIBB Hamilton, 1962, *Mohammedanism. An Historical Survey*, New York, Oxford University Press.
- HALSALL Guy, 2007, *Barbarian Migrations and the Roman West, 376-568*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EL HAMEL Chouchi, 2008, *Constructing a Diasporic Identity: Tracing the Origins of the Gnawa Spiritual Group in Morocco*, in «The Journal of African History», 49, pp. 241-260.
- HELL Bertrand, 2002, *Le Tourbillon des Génies. Au Maroc avec les Gnawa*, Paris, Flammarion.
- HERBER Jean, 1923, *Les Hamadcha et les Dghoughiyyin*, in «Hespéris», 2, pp. 217-235.
- KAPCHAN Deborah, 2007, *Traveling Spirit Masters. Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*, Middletown, Wesleyan University Press.
- KEENE Emily, 1912, *My Life Story. By Emily, Shareefa of Wazan*, London, Edward Arnolds.

- LAHMER Abdellah, 1986, *Le Rituel thérapeutique de la hadra dans la confrérie marocaine des Jilala à el Jadida*, thèse de doctorat d'ethnologie, Paris, Université Paris 7.
- LENOIR Eliane, 1985, *Volubilis du bas-empire à l'époque islamique*, in «Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques», 19/B, pp. 425-428.
- LÉVI-PROVENÇAL Évariste, 1922, *Les historiens des Chorfa. Essai sur la littérature historique et biographique au Maroc du XVIIe au XXe siècle*, Paris, Larose.
- MICHAUX-BELLAIRE, Eduard, 1908, *La maison d'Ouezzan*, in «Revue du Monde Musulman», 5, pp. 23-89.
- 1928, *Le Touat et les Chorfa d'Ouazzan*, in *Mémorial Henri Basset. Nouvelles Études Nord-Africaines et Orientales*, L'Institut des Hautes-Études Marocaines ed., 1928, 2 voll., Paris, Geuthner, vol. II, pp. 139-151.
- MICHON Jean-Louis, 2006, *Music and Spirituality in Islam*, in Vincent J. CORNELL ed., 2006, *Voices of Islam*, 5 voll., Westport (CT), Praeger, vol. IV: *Voices of Art, Beauty, and Science*, pp. 59-87.
- NABTI Mehdi, 2010, *Les Aïssawa. Soufisme, musique et rituels de trans au Maroc*, Paris, L'Harmattan.
- ORLANDINI Piero, 1968-1969, *Diffusione del culto di Demetra e Kore in Sicilia*, in «Kokalos», 14-15, pp. 334-338.
- PÂQUES Viviana, 1978, *The Gnawa of Morocco. The «Derdeba» Ceremony*, in Wolfgang WEISSELEDER ed., 1978, *The Nomadic Alternative. Modes and Models of the Interaction in the African-Asian Deserts and Steppes*, The Hague, Mouton, pp. 319-329.
- 1991, *La Religion des Esclaves. Recherches sur la Confrérie Marocaine des Gnawa*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- PELLAT Charles, 1991, *Malhūn*, in *The Encyclopaedia of Islam, 1960-2005²*, Peri J. BEARMAN et al. eds., 12 voll., Leiden, Brill, vol. VI, Clifford E. BOSWORTH, Emeri VAN DONZEL, Charles PELLAT eds., pp. 247-257.
- RHANI Zakaria, 2014, *Le pouvoir de guérir. Mythe, mystique et politique au Maroc*, Leiden-Boston, Brill.
- RICARD Prosper, 1948, *Maroc*, Paris, Hachette.
- SADIQI Fatima, 2003, *Women, Gender and Language in Morocco*, Leiden-Boston, Brill.
- SHINAR Pessah, 2004, *Modern Islam in the Maghrib*, Jerusalem, Hebrew University.
- SLOUSCHZ Nahum, 1908, *Hebreo-Phéniciens et Jidéo-Berbères. Introduction a l'histoire des Juifs et du Judaïsme en Afrique*, in «Archives Marocaines», 14, pp. 1-205.

-
- SOU-POUYALET Fanny, 2007, *Le Corps, la voix, le voile. Cheikhat marocaines*, Paris, CNRS.
- SPILLMANN Georges, 2011, *Esquisse d'histoire religieuse du Maroc. Confréries et Zaouïas*, Rabat, Omnia Rabat.
- STAITI Nico, 2005, *Etnografia e storia antica: per un'indagine sulla musica nei culti femminili*, in Angela BELLIA ed., 2005, *Mito, musica e rito nella Sicilia di età greca*, Agrigento, Aulos, pp. 21-48 (Studi e ricerche di archeologia musicale della Sicilia e del Mediterraneo 1).
- 2012, *Kajda. Musica e riti femminili tra i rom del Kosovo*, Roma, Squilibri.
- SUM Maisie, 2011, *Staging the Sacred. Musical Structure and Processes of the Gnawa Lila in Morocco*, in «Ethnomusicology», 55/1, pp. 77-111.
- TAÏEB-CARLEN Sarah, 2000, *Les Juifs d'Afrique du Nord*, Saint-Maur, Sépia.
- THERME Lisa, 2012, *Entre deux mondes: Essai sur le rôle social de la musique dans le rituel de transe thérapeutique de la lila dans la confrérie des Ḥamadsha du Zerhoun (Maroc)*, Saarbrücken, EUE.
- TRIMINGHAM Spencer, 1971, *The Sufi Orders in Islam*, Oxford, Oxford University Press.
- WAUGH Earle H., 2005, *Memory, Music, and Religion. Morocco's Mystical Chanters*, Columbia, University of South Carolina.
- WESTERMARCK Edward, 1899, *The Nature of the Arab Ginn. Illustrated by the Present Beliefs of the People of Morocco*, in «The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», 29/3-4, pp. 252-269.
- 1914, *Marriage Ceremonies in Morocco*, London, Macmillan.
- 1935, *Pagan Survivals in Mohammedan Civilisation*, London, Macmillan.
- ZAFRANI Haïm, 2010, *Deux mille ans de vie juive au Maroc. Histoire et culture, religion et magie*, Casablanca, Retnani.

Documentari e audiovisivi

- DE LA LONDE Julien Gilles, 2009-2014, *Une rencontre vaut mieux que mille rendez-vous*, 94'.
- ROUCH Jean, 1955, *Les Maitres fous*, Paris, CNRS - Institut français de l'Afrique noire, colore, 35'.

Roberto Leydi alla Fondazione Ugo e Olga Levi

Una presenza importante quella di Roberto Leydi alla Fondazione Levi. Ripercorrerne le tracce attraverso gli stampati coi programmi di seminari e convegni e con la lettura dei relativi atti ovvero di articoli apparsi in altre pubblicazioni della Fondazione Levi consente di ricostruire alcuni rilevanti aspetti di un periodo della storia dell'Istituto e di riconoscere uno dei tratti salienti della sua figura di intellettuale la cui influenza sulla nostra cultura appare pienamente riconoscibile solo nella prospettiva storica. In questo caso le fonti della ricostruzione, tutte e sole a stampa (ho ritrovato solo esigue note manoscritte sul programma del convegno sulla riforma dei conservatori), sono necessariamente parziali, ma in mancanza di altri documenti d'archivio e di fonti orali occorre rimanere al quadro che esse tracciano. Per quanto qui di seguito proposto vale dunque l'avvertenza di cauto uso, secondo quanto Leydi stesso raccomandava per materiali del genere.

Per la prima volta il suo nome pare essere echeggiato tra le mura di Palazzo Giustinian Lolin nel 1985, nel corso di uno dei dibattiti che ebbero luogo nell'ambito del Convegno internazionale *Per una carta europea del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi* (16-19 ottobre 1985) quando Febo Guizzi rammentò le ricerche che insieme i due avevano condotto in Calabria e Sicilia sulle zampogne a paro [Barassi e Laini 1987, 394]. Si tratta di una citazione marginale che tuttavia richiama la necessità di incrociare la ricerca sul campo, lo studio dei documenti storici e delle testimonianze iconografiche. Una posizione che illumina una caratteristica fondamentale del metodo. Guizzi [2008, 15], introducendo una nuova edizione della capitale opera di Leydi *L'altra musica*, osserverà:

Leydi sapeva spiazzare con rapide mosse i luoghi comuni correnti, a partire da un'apertura decisiva: la peculiarità dell'approccio storico non è semplicemente acquiescenza verso il privilegio di disporre di documenti, semmai è l'obbligo di ripensare radicalmente il 'documento', allontanandosi dalla sua, più apparente che reale, cogenza obiettiva, per calarsi con maggiore determinazione nel nodo essenziale dell'interpretazione, quindi della relazione tra oggetto ed ermeneutica.

Era allora l'anno europeo della musica, che tante importanti manifestazioni vide in tutta Italia. A Venezia, vennero allestiti grandi convegni come appunto quello della Fondazione Levi che purtroppo non si concluse con l'approvazione di un documento di principi. Giulio Cattin [2008, 195] evoca la situazione mettendo in luce il ruolo di Gianni Milner¹, da poco presidente della Levi:

1. Nume tutelare della Fondazione Levi sin dal suo primo concepimento, l'avvocato Gianni Milner ne era infine divenuto presidente nel 1984. A lui la Fondazione Levi ha dedicato il volume *Gianni Milner 1926-2005* [2008] e la sezione *Ricordo di Gianni Milner* nella rivista «Musica e storia», 16/1, 2008, pp. 161-242, che in parte ripubblica il volume; sull'attività svolta per la Fondazione Levi in particolare si vedano Croff, Busetto, Cattin, Cortese, Cacciari.

Che l'ideazione e la realizzazione del convegno rechino in questo caso l'impronta milneriana non v'è ombra di dubbio. Non basta soltanto ricordare in quante occasioni egli abbia citato il lavoro dell'85; bisogna conoscere la precedente situazione veneziana: strumenti musicali antichi erano ovunque, si trasferivano, si alienavano, si distruggevano. Milner s'era fatto quasi un obbligo di coscienza di organizzare il salvataggio di tale patrimonio e in lui questo era doveroso atto di coerenza storica e scientifica. Persino nelle singole parole del titolo sono rispecchiate altrettante sofferenze del settore a cui gli organizzatori volevano portare un rimedio. Ed è singolare che fino agli ultimi suoi anni il problema, che per la sua complessità non aveva trovato immediata e piena rispondenza d'interventi neppure in Venezia, gli fosse costantemente presente.²

A sua volta Leydi con Giacomo Baroffio organizzò al Teatro La Fenice un convegno sui canti liturgici di tradizione orale: *Venezia tra oriente e occidente. Musica e liturgia nella cultura mediterranea* [Arcangeli 1988], con la partecipazione tra gli altri di Giulio Cattin, Tullia Magrini, e di molti studiosi e ricercatori che avrebbero poi preso parte alla Levi a seminari e pubblicato sulla sua rivista «Musica e storia» e in altri volumi. Così lo ricorda Leydi [2002, XIV]:

Un'occasione di influenza determinante per gli sviluppi delle nostre attenzioni per il canto liturgico e paraliturgico tradizionale fu certamente l'Anno europeo della musica (1985). La ricerca su quest'ambito della musica orale fu, infatti, inserita fra i programmi ufficiali italiani. Ne vennero, fra l'altro, il Convegno veneziano dell'ottobre 1985, che vide a discutere assieme etnomusicologi, folkloristi, medievalisti, gregorianisti, liturgisti. Per la verità l'incontro più che portare frutti visibili e immediati di collaborazione contribuì a mettere in luce quanto i due versanti musicologici ancora fossero fra loro distanti, nonostante l'impegno (anche saltuariamente polemico) di Bonifacio Baroffio. A noi, tuttavia, le manifestazioni dell'Anno europeo della musica furono assai utili (soprattutto, forse, per le riunioni e le sedute di studio preliminari, a Venezia e a Como) e non va sottovalutato il fatto che, per la prima volta, un campo così negletto di interessi musicologici avesse ricevuto un riconoscimento che potremmo dire «ufficiale» e a livello internazionale. C'è anche da sottolineare come le manifestazioni dell'Anno europeo della musica abbiano visto un inatteso ed emozionante interesse da parte del pubblico chiamato ad ascoltare i cantori tradizionali in prestigiose e storiche chiese di Venezia, di Como e di alcune altre città dell'Italia settentrionale. L'Anno europeo della musica non ci ha lasciato soltanto gli Atti del convegno veneziano, ma anche la prima estesa antologia discografica del canto liturgico popolare italiano.³

Di lì a non molto, dal 1° settembre 1988, la Fondazione Levi conosce una svolta organizzativa: la conduzione scientifica viene affidata a Giulio Cattin, che abbiamo visto partecipare al convegno di Leydi, segno di una precisa attenzione per quei temi e quegli orizzonti, sia pure dal proprio punto di vista, dall'«altro versante musicologico». Non paia fuori luogo una

2. Franco Rossi, a lungo direttore della Biblioteca della Fondazione e curatore della pubblicazione di vari cataloghi, annota in proposito: «L'ipotesi di giungere all'allestimento di un unico museo degli strumenti musicali è stata a lungo accarezzata a Venezia; dopo l'esperienza (a suo modo riuscita, anche se per un tempo limitato) del Conservatorio di musica "Benedetto Marcello", e soprattutto di Gianfrancesco Malipiero, allora direttore dell'Istituto, nei primi anni ottanta l'allora neonata Fondazione Levi aveva proposto la ripresa di questa iniziativa, pensando anche a destinare una parte del proprio palazzo a sede museale; questa intenzione venne a lungo perseguita da Gianni Milner, che sempre ne coltivò il sogno, successivamente abbandonato principalmente per le oggettive difficoltà economiche che comportava comunque il progetto» [Rossi 2006, 20 nota 2].

3. Leydi ricorda qui la raccolta, in quattro lp uscita nel 1987 e ripubblicata nel 2011 [Arcangeli *et al.*]. La ricostruzione del processo che portò a questa raccolta [Leydi 2011, 25-29] va integrata da un cenno significativo contenuto nel precedente saggio su Leo Levi [Leydi 2002, VIII] che ne colloca la prima tappa importante in una sua iniziativa del 1965; Leydi ne recupera alcune tracce: due ciclostilati in seguito ripubblicati [Levi 2002, 157-182]. Leydi [2000] aveva già rievocato la figura di Leo Levi in una descrizione del comune lavoro sul campo.

digressione su Milner e Cattin, personaggi chiave nella nostra storia per meglio intendere, a fronte del profilo organizzativo della Fondazione, il peso esercitato dall'esterno da Leydi. Cattin, che era entrato nel Comitato scientifico della Fondazione Levi dal 1986, riunisce intorno a sé un rinnovato Comitato di studiosi (fu per lui la fondamentale condizione posta per accettare l'incarico); nella sua nuova composizione, il Dipartimento bolognese cui apparteneva Leydi vi assunse un peso notevole, con Lorenzo Bianconi, Franco Alberto Gallo e Tullia Magrini, che affiancavano Cattin (Padova) e Giovanni Morelli (Venezia) e gli stranieri Wulf Arlt (Basilea), Iain Fenlon (Cambridge), François Lissarrague (CNRS Parigi) e Stephan Kunze (Berna).⁴ Il comitato si riuniva di norma due volte l'anno.

Si avviò una nuova stagione di attività segnata in particolare dal lungo ciclo di seminari intitolati *La musica delle antiche civiltà mediterranee* e intervallati da convegni.⁵ Ecco dunque una precisa ripresa del mondo di riferimento di Leydi, che a sua volta, come detto, metterà spesso in evidenza il debito che questo orientamento ha con le ricerche di Leo Levi. Vent'anni più tardi, nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Cattin [2008] avrebbe ricordato:

Nel mio progetto ritenni necessaria la creazione di un comitato scientifico [...] che si sarebbe riunito due volte l'anno, in coincidenza con le date dei seminari [...]. Nel 1989, a maggio, [...] ricordo con un po' di emozione l'apertura del primo seminario dedicato a *La musica nella storia e nella civiltà ebraica*, che inaugurò una prassi rispettata poi come un rito per molti anni. [...] Ricordo che, specialmente nei primi anni, era opportuno ricordare a tutti che non si trattava di ascoltare una o più conferenze, ma che era necessario attenersi al metodo seminariale di cui parlava ogni nostro dépliant.

L'avvocato Gianni Milner, che è stato esecutore testamentario dei Levi e in particolare fiduciario di Olga, ha seguito passo passo l'ideazione, la nascita e l'evoluzione della Fondazione Levi, divenendone infine storico presidente, afferma [2003, XIII-XV] che Cattin deve essere considerato il vero inventore di questo istituto, perché:

Quando, negli anni sessanta del secolo scorso, i coniugi Ugo Levi e Olga Brunner decisero di destinare tutto il cospicuo loro patrimonio ad una istituzione culturale che vollero definire 'centro di cultura musicale superiore' [...] sostanzialmente [...] ambivano che [...] il salotto di casa Levi, che essi avevano creato e destinato a sede di raffinati incontri culturali ed artistici e di iniziative musicali [...e che era] anche luogo di elaborazione di progetti culturali intelligenti e ambiziosi dovesse 'in perpetuo' mantenere tale destinazione.

Ovviamente i Fondatori [...] avevano motivazioni essenzialmente sentimentali che erano innanzitutto testimonianza del loro amore per la musica.

In primo luogo la nuova fondazione doveva individuare il proprio ruolo e programmare la propria attività col massimo rigore culturale. In secondo luogo la nuova fondazione doveva essere strettamente ancorata alla storia con particolare riferimento al patrimonio storico della città di Venezia.

[...] la Fondazione ebbe la grande fortuna di incontrare l'uomo giusto: il prof. Giulio Cattin, [...] che riuscì a realizzare in un originale progetto organico il desiderio dei fondatori; è stato cioè

4. Stephan Kunze (Berna), morto nel 1992, fu sostituito da Ludwig Finscher (Heidelberg) che non partecipò mai alle riunioni, che si tenevano di norma due volte l'anno in concomitanza coi seminari.

5. Seminari e convegni sono documentati in quasi tutti i fascicoli della rivista «Musica e storia», Bologna, 1995-2009, con la pubblicazione di contributi presentati a quegli incontri di studio e di cronache sul loro andamento, nonché da altre raccolte di atti [Campanella *et al.* 2012; Busetto 2012]. Sulla Fondazione e la sua storia vedi <http://www.fondazionelevi.it/> (23/09/2016). Inoltre: Cisilino [1966], Rossi [1986; 1991], la citata sezione *Ricordo di Gianni Milner* in «Musica e storia», 16, 2008, pp. 161-242, con gli scritti di Milner sulla Fondazione alle pp. 219-242, anche in *Gianni Milner 1926-2005* [2008], Busetto [2009; 2011a; 2011b].

l'inventore della Fondazione Levi quale è oggi e a lui va il merito del prestigio che la Fondazione gode in Italia e all'estero.

Sotto il profilo organizzativo istituzionale è stato creato un comitato scientifico internazionale che periodicamente si riunisce per discutere e decidere i programmi della attività culturale e della ricerca. L'attività viene esplicata con periodici seminari di studio, a cadenza semestrale, che sono anche occasione di incontro di studiosi e musicologi.

[...] È stata creata una nuova rivista «Musica e storia» [...]. L'insieme di tali attività, il loro fondamento metodologico (richiamato nel titolo della rivista e riveduto costantemente grazie a questo inesausto lavoro collettivo di ricerca e di sorveglianza sulla ricerca) testimoniano l'intelligenza e l'originalità del progetto culturale inventato e realizzato, con generoso e ammirevole impegno, da Giulio Cattin.⁶

L'intervento di Milner coglie gli aspetti più rilevanti della struttura di lavoro organata da Cattin, che ha fatto della Levi un centro di ricerca metodologicamente avanzato. Le riunioni semestrali del Comitato scientifico valevano a dar conto del processo redazionale in atto per quanto effettuato; a progettare e programmare ulteriori iniziative: dopo i primi, iniziati con l'indagine su ebrei e greci, di norma un seminario veniva definito con tre anni di anticipo e uno o due curatori venivano incaricati di darvi corpo avvalendosi di alcune indicazioni; specifiche iniziative prendevano il tempo (anche molti anni) e le attività necessari a raggiungere uno stadio di compiutezza ritenuto appropriato, mentre la rivista, subito integrata da Quaderni, consentiva di dare ai contributi, dove possibile, tempi certi di pubblicazione. Musica e storia, il cui stretto collegamento, già evidenziato sin dal titolo in un libro del 1986 curato da Alberto Gallo [1986], vuol essere inteso in senso radicale, riprendendo e rivisitando dall'inizio il grande filone delle tradizioni della civiltà mediterranea, partendo dagli ebrei, dai greci e così via, ponendo le basi per un nuovo livello di conoscenza, che andava postulando un inquadramento storico preliminare in cui inserire l'elaborazione seminariale affidata a singoli specialisti. Musica e storia dunque caratterizzano la ricerca della Fondazione sin dall'inizio di questa nuova fase dell'attività, subito compresenti, ancorché forse all'avvio ancora distinte e poco compenstrate fra loro. In più, la Fondazione aveva attraversato un periodo di crisi articolata su più fronti; la scelta della musicologia è anche la scelta di una spesa minore rispetto alla musica. Non ci sono più soldi, il lavoro sulla musica scritta costa molto meno del lavoro sulla musica eseguita. Ecco l'incrocio di circostanze.

L'elaborazione seminariale affidata a singoli specialisti andava inserita in un inquadramento storico metodologicamente rinnovato dalle ragioni dell'etnomusicologia e dell'antropologia della musica allora affermate da Leydi, che Febo Guizzi [2008, 17] ha così sintetizzato:

è in gioco l'idea forte che la scrittura è comunque un territorio accidentato, frammentato e insidioso, che di per sé non può né spiegare tutto né esercitare su ogni mossa del musicologo un'ipoteca cognitiva esclusiva e definitiva, anche sul piano che peraltro è ovviamente il più vicino al dominio totalitario quale quello della filologia del testo: la musica senza i suoni, la pratica musicale senza comportamenti dettati dalla memoria e regolati da impulsi complessi, la composizione separata dall'esecuzione e dall'ascolto (magari dell'esecutore di se stesso), la

6. Sul ruolo di Cattin si vedano Busetto [2012, 237-238], Bernabei e Lovato [2006, 12-13]; Lorenzoni [2006]; nel sito della Fondazione Levi si trova una raccolta di testi sulla sua attività: <http://www.fondazionelevi.it/?s=cattin> (23/09/2016); un suo profilo è pubblicato nel sito dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti http://www.istitutoveneto.it/flex/FixedPages/Common/accademici_sc.php/L/IT/IDS/34 (23/09/2016); la bibliografia delle sue opere è stata curata da Lucia Boscolo [2006].

stessa relazione tra il musicista e il pubblico, sono altrettanti aspetti decisivi di ogni presenza della musica, che sia o no inserita in un sistema di scrittura o di oralità; e sono tutti aspetti ‘monchi’, tali cioè che si può dire che nella realtà dell’esperienza culturale della musica non possono essere isolati per poi trarne giudizi decisivi su ciò che sta avvenendo nella sfera reale della presenza dei suoni nell’esistenza umana e della loro organizzazione da parte degli uomini.

Dal 1989 al 1997 la concreta presenza di Roberto Leydi in Fondazione è costante.

Abbiamo visto nel vivido ricordo di Cattin la rievocazione del primo dei famosi seminari mandati sotto il titolo d’insieme *La musica delle antiche civiltà mediterranee*; sono due però i primi seminari che aprono la serie, dedicati entrambi a *La musica nella storia e nella civiltà ebraiche*, ed in entrambi l’intervento conclusivo è affidato a Leydi, che propone nel primo *La tradizione orale della musica ebraica nelle ricerche di Leo Levi* e nel secondo *Integrazioni sul makam e osservazioni conclusive*; né si poteva chiedere di meglio a Leydi, visto che il debito verso Leo Levi, di metodo e di merito, è da lui ripetutamente richiamato e che non c’era forse maggiore autorità del momento cui affidarsi per delle *osservazioni conclusive*. Viene anche fatto di pensare che si sia formato tra il 1985, coi convegni dell’anno europeo della musica, e il 1989, con l’avvio dei seminari alla Fondazione Levi, una sorta di asse Cattin-Leydi, appoggiato e favorito da presenze come quella di Franco Alberto Gallo, di Giacomo Baroffio, di Tullia Magrini, che finiranno per determinare alcuni principali nuclei di interesse attorno ai quali si aggregano temi di seminari e convegni. Se il riferimento all’etnomusicologia ha una parte importante, specie nella definizione dell’impianto di avvio dei lavori della Fondazione e poi col sostegno della vigorosa attività della Magrini,⁷ e più tardi di Gallo e di Donatella Restani, di gran peso appare poi il lavoro di Cattin sulla musica della basilica di San Marco, cappella del doge di Venezia, che attrae tante altre energie.

Vengono organizzati oltre ai seminari anche numerosi convegni. Tullia Magrini ne allestisce con cadenza triennale alcuni di antropologia musicale, primo fra tutti il convegno *Antropologia della musica nelle culture mediterranee* (10-12 settembre 1992) che «si conclude con una tavola rotonda destinata ad approfondire il tema del rapporto fra ricerca antropologica e ricerca storica attraverso il contributo di storici e filosofi della musica, etnomusicologi e antropologi».⁸

Abbiamo detto del dialogo di Leydi con Franco Alberto Gallo, il cui legame con Cattin favorirà l’influenza del grande etnomusicologo sulla cultura interna della Fondazione Levi. Da una parte c’è tutta l’evidenza della grande forza teorica di Leydi, una forza teorica che gli viene da una strenua operatività sul campo seguita da profonda riflessione; dall’altra parte c’è Gallo con l’acquisizione progressiva della consapevolezza che la musicologia storica fino a quel momento non aveva saputo fare storia nel senso aggiornato e quindi appropriato del termine, che c’era quindi una profonda crisi della storiografia musicale e che improvvisamente l’etnomusicologia offriva degli strumenti utili al superamento di questa crisi. Posizione questa che in modo più sfumato e più pragmatico ed articolato sarà seguita anche da Cattin.

7. Sul lavoro della Magrini si veda Sorce Keller [2009] e il sito della Fondazione Levi <http://www.fondazionelevi.it/tullia-magrini-1950-2005/> (023/09/2016) con la bibliografia della studiosa.

8. Così il pieghevole col programma del convegno, Venezia, Archivio della Fondazione Ugo e Olga Levi, b. *Seminari 1992*, fasc. *Convegno antropologia musicale*. L’archivio è stato di recente riordinato da Martina Buran. La tavola rotonda è coordinata da Gallo e vi prendono parte Leydi, Fenlon, Lissarrague e Antonio Serravezza, allora dell’ateneo di Viterbo, poi passato a Bologna, entrato anche lui a far parte del Comitato scientifico, allorché questo fu allargato nel 2002.

Perché questo è vero per Gallo come è vero contemporaneamente per altri studiosi, è evidentemente qualcosa che matura nel corso degli studi proprio in quel torno di tempo, all'inizio degli anni novanta, cioè la consapevolezza che l'etnomusicologia può offrire degli strumenti soprattutto in termini di *focus*, di acquisizione di un punto di vista sulla materia che consente di operare una progressivamente diversa lettura della documentazione a partire da una radicalmente diversa lettura del concetto storico di musica.

Su questo terreno le messe a punto sono tutte di Leydi in sostanza, ma vengono acquisite tanto all'interno della Fondazione quanto all'interno del Dipartimento bolognese cui appartengono sia Gallo che Leydi, e più in generale all'interno della musicologia storica.

Leydi [1996, 5] avrà poi modo di dire che fin dal 1973 Gallo, musicologo medievista, si era avvicinato all'etnomusicologia. Lo farà in uno scritto d'occasione del 1996, la presentazione della miscellanea di studi in onore di Gallo che rappresenta una magistrale messa a punto del rapporto tra musicologia storica (del medioevo in particolare) e etnomusicologia:

Musicologia verso etnomusicologia, ma anche il contrario e io credo che nel generale disegno di integrazione è nell'ambito della medievalistica che possono trovarsi ragioni di incontro di più diretto e produttivo risultato. E questo convincimento è sostenuto da vari segni che mi è stato dato modo di cogliere negli spazi più avveduti della musicologia medievale. Debbo subito dire che queste considerazioni, così velocemente e superficialmente esposte, mi son maturate sia attraverso la specifica esperienza di ormai quasi quarant'anni di ricerca etnomusicologica, sia attraverso gli incontri con alcuni musicologi 'illuminati', in quel luogo di stimoli così vivi e particolari (almeno per me) che è il Dipartimento bolognese. Tra questi musicologi 'illuminati' vi è di certo Alberto Gallo che, fin dal 1973, cioè dai giorni del *Primo convegno sugli studi etnomusicologici* in Italia a Roma, mi aveva emozionato con il suo intervento, dalle prime parole: «Lo studio della trattatistica musicale medievale è un settore della ricerca musicologica attualmente in pieno sviluppo. È lecito però dubitare se l'approccio filologico tradizionale sia sempre sufficiente a spiegare adeguatamente tutte le situazioni presentate dalle fonti, o se non sia invece opportuno ampliare la prospettiva metodologica introducendo la considerazione di fenomeni sinora ritenuti propri di altre aree di ricerca: per esempio la tradizione orale».

Tullia Magrini organizza dunque questo convegno del 1992, a cui teneva molto; ha ovviamente come riferimento Leydi e chiude il convegno con una tavola rotonda affidata al coordinamento di Gallo e partecipata da Leydi. Qui già bene si coglie il modo di lavorare di Leydi e l'influenza che riesce ad esercitare sul contesto degli studi, da una parte direi più di antropologia della musica che di etnomusicologia e dall'altra di musicologia storica sul medioevo in particolare.

Titolo della tavola rotonda è *Antropologia della musica e ricerca storica*. La Magrini [1993b, 17] pubblicando gli atti del convegno rileva che

è emersa la percezione diffusa di una questione di fondo: che integrare la prospettiva antropologica nello studio storico dei fenomeni sonori significa indubbiamente allargarne l'oggetto, ma comporta anche la riconsiderazione critica dei modi in cui la tradizione degli studi occidentali ha edificato nel tempo la propria immagine della musica e ne ha impostato l'osservazione.⁹

9. Magrini 1995a è il primo numero della collana Quaderni di Musica e storia ed esce in parallelo con la nascita della rivista «Musica e storia», al tempo annuale, diretta da Lorenzo Bianconi, Giulio Cattin, Franco Alberto Gallo, Giovanni Morelli e posta dunque di fatto sotto il controllo diretto del Comitato scientifico della Fondazione, con due bolognesi e due

Sono concetti ripresi da *L'altra musica* di Leydi [1991], qui ampiamente citato. Non a caso *L'altra musica* è del 1991 e perciò di grande attualità alla data del convegno. Ecco quindi che la tavola rotonda ha una forte intenzione di messa a punto di tali recenti acquisizioni drasticamente innovative sulla musicologia storica.

L'anno successivo, con la puntualità caratteristica del sodo lavoro della Magrini, esce il volume degli atti [Magrini 1993a]. Nell'*Introduzione* la curatrice definisce Gallo «uno dei protagonisti del recente rinnovamento degli studi nel campo della musica medievale» [Magrini 1993b, 17] «che già da tempo si è espresso a favore di un profondo rinnovamento in senso antropologico degli studi sulla musica del Medioevo» [ivi, 18] e rinvia in nota alla raccolta da lui curata nel 1986, mandata sotto il significativo titolo *Musica e storia tra Medioevo e età moderna* [Gallo 1986]: endiadi appunto di lì a breve ripresa a formare il titolo della rivista della Fondazione Levi e il *fil rouge* della ricerca ivi animata da Cattin col suo Comitato scientifico rinviando a *L'altra musica* da poco uscito. Richiama quindi la posizione espressa da Leydi circa la necessità di «capire i processi della musica nella vita sociale», «i complessi (o semplicissimi) rapporti dell'uomo con il mondo organizzato dei suoni», «il senso e la funzione della musica nell'umana vicenda» [Gallo *et al.* 1993, 74]. La riconsiderazione critica è l'esito del dibattito tra Leydi e Gallo.

Se la conclusione della Magrini rispetto ai risultati della tavola rotonda, come detto, è «che integrare la prospettiva antropologica nello studio storico dei fenomeni sonori [...] comporta anche la riconsiderazione critica dei modi in cui la tradizione degli studi occidentali ha edificato nel tempo la propria immagine della musica e ne ha impostato l'osservazione» [Magrini 1993b, 17] è al duetto tra Gallo e Leydi che va riportata l'attenzione.

Gallo esordisce richiamando un suo contributo di prossima pubblicazione dedicato a recensire *L'altra musica* di Leydi:¹⁰

in un articolo destinato al primo numero di «Musica e storia» ho preso lo spunto da tre libri usciti nel corso del 1991 (rispettivamente di Roberto Leydi, Hans Heinrich Eggebrecht e Christian Meier) per svolgere alcune considerazioni sui passati difetti della musicologia medievale e sui futuri pregi di una storia musicale del Medioevo; concludevo auspicando una stretta collaborazione della storiografia musicale medievale con l'etnomusicologia da una lato e con le discipline storiche d'impostazione antropologica dall'altro [Gallo *et al.* 1993, 67].

Gallo parla poi del libro di Peter Jeffery [1992] sul canto gregoriano, «il primo libro di etnomusicologia medievale» che fa ricorso a una nuova metodologia consistente nell'«affrontare l'intero campo del canto medievale come farebbe un etnomusicologo» abituato a cercare «di comprendere [...] culture musicali contemporanee [...] differenti dalla propria» [Gallo *et al.* 1993, 67-69]. Di conseguenza:

È necessario che non ci si limiti più a descrivere e classificare astrattamente oggetti isolati

veneti, restandone esclusi solo gli stranieri e la Magrini, che non era docente di prima fascia.

10. Si tratta di tre recensioni, unificate in un articolo posto in apertura del primo numero della rivista, con una sorta di valenza programmatica rispetto all'auspicio di un nuovo modo di fare storia della musica. In effetti il brevissimo editoriale di apertura (affidato alla sola p. 5) richiama espressamente l'intenzione della rivista di «tematizzare i nessi [...] intricati e molteplici [...] che legano alla storia la musica e viceversa [...] talvolta ricorrendo all'arsenale metodologico e concettuale di discipline che si suol considerare addirittura distaccate dalla storia della musica, come la musicologia sistematica e l'etnomusicologia».

(fonti, musiche, documenti, autori), ma si comincino a studiare gli eventi musicali del Medioevo «globalmente come un'attività umana comune – con molte differenze, ma anche con importanti somiglianze – a molte altre nel mondo». È necessario che non si consideri più la musica del Medioevo come l'inizio ingenuo e confuso di un processo che trova il suo compimento nel diciottesimo e diciannovesimo secolo, ma si impari «a vedere il passato meno come precursore del nostro periodo storico e più come un'altra cultura separata, esistente di per sé e intelligibile nei suoi propri termini». Questo atteggiamento consentirà innanzi tutto di eliminare falsi problemi che affliggono la musicologia storica medievale, come quello della tradizione orale e scritta, giacché «il problema della tradizione orale e scritta non è un argomento isolato che possa venir estratto dal resto della tradizione musicale e venir studiato separatamente; per sua natura esso tocca virtualmente ogni altro aspetto della questione», risulta quindi interamente assorbito nell'ambito di un'impostazione antropologica della ricerca storico-musicale: «la trasmissione orale non è caratteristica peculiare di certe musiche in certi periodi, ma piuttosto una caratteristica universale di quasi ogni musica di quasi ogni epoca. Ciò che noi chiamiamo 'trasmissione orale' è ciò che la maggior parte degli esseri umani nel corso della storia ha conosciuto semplicemente come 'musica', qualcosa da eseguire e ascoltare piuttosto che da scrivere e leggere. [...] Lo studioso del canto medievale dovrebbe cominciare a studiare i cantori ponendosi le medesime domande che si porrebbe un etnomusicologo», occuparsi anche di chi richiede, di chi riceve l'esecuzione musicale, come, perché: «un etnomusicologo che volgesse la sua attenzione al canto medievale desidererebbe immediatamente apprendere il più possibile sia sulla struttura della comunità sia sulle vite e la formazione degli individui che alla comunità appartengono»; [...] d'altro canto, una integrazione dei metodi di ricerca, per esempio comparazione con situazioni analoghe contemporanee: [...] «significative comparazioni tra il canto medievale e le sacche di tradizione orale che ancora sopravvivono per il canto latino e specialmente greco, la tradizione puramente orale delle chiese siriana e copta, e la tradizione in parte orale e in parte scritta del canto armeno, georgiano ed etiopico. Anche le tradizioni di canto liturgico del giudaismo, dell'islam, dell'induismo e del buddismo offrono certi paralleli». [...] Jeffery non si nasconde che tra il lavoro dell'antropologo musicale e quello dello storico della musica medievale intercorre una differenza di condizioni pratiche: «l'ostacolo ad una ricerca completamente etnomusicologica risiede, evidentemente, nel fatto che le culture medievali non possono più essere direttamente osservate dal lavoro antropologico sul campo». [...] [Jeffery] propone di superare l'ostacolo mediante un *act of historical imagination* che consenta il *re-envisioning* del passato. [...] Il compito è chiaramente fissato e perfettamente condivisibile, è la 'attualizzazione' del processo di ricerca sulla musica del Medioevo: «cercare di vedere come apparirebbe una cultura di altra epoca se potessimo visitarla e osservarla oggi».

In appoggio a Gallo, Fenlon propone una sintesi semplificatoria, estrema quanto brillante, dello stato e della storia della musicologia. Se l'intervento è di grande sintesi, probabilmente condizionato dai tempi di svolgimento della tavola rotonda, non mancano tuttavia osservazioni degne di nota. Fenlon critica (e autocritica) acutamente il sistema complessivo della storiografia musicale, il legame positivista ed esclusivista col documento, la conseguente assenza di ricerche dove manchi facilità di accesso ai documenti, il lavoro sui massimi compositori e più recentemente sui committenti, con uno spostamento oggettuale che non modifica la rigidità e il limite dell'impostazione generale. In conclusione egli ritiene «che per ogni studioso realmente interessato ad una storia sociale e culturale della musica, l'antropologia offra, come ha scritto Roberto Leydi, 'i metodi, i principi, soprattutto il punto di vista, la mentalità dell'etnomusicologia come unica possibile realizzazione della ricerca musicologica'» [ivi, 71].¹¹

11. La citazione di Leydi è ovviamente da *L'altra musica* [Leydi 1991, 52].

A sua volta Leydi, posto dinnanzi a tali tributi all'etnomusicologia e implicitamente alla sua persona, organizza il proprio intervento in modo da cogliere con pienezza le aperture di tali insigni musicologi 'tradizionali' senza per questo perdere il senso profondo del suo lavoro specialistico e le conseguenti necessità metodologiche che la disciplina richiede. Propone quindi una sorta di mediazione rispetto alla radicalità forse un po' astratta di chi lo ha preceduto, ma nel contempo conferma con altrettanta radicalità, seppur più profonda e consapevole, la critica alla storiografia musicologica storica e corrente. La differenza nel tono dell'intervento sta anche nel fatto che mentre Gallo e Fenlon appaiono parlare di libri (incluso quello di Leydi!), Leydi sembra parlare di uomini, dei musicologi. Non è una differenza di poco conto e denuncia la diversa provenienza delle due formazioni culturali.

L'intervento di Leydi è felicemente spassoso. Così affronta l'argomento:

Se penso che poco più di trent'anni fa, nel 1958, quando Constantin Brăiloiu fu chiamato a intervenire al Congresso della Società internazionale di musicologia, a Colonia, il presidente della seduta, una degnissima e affabile persona, priva certamente di *humour*, al termine della comunicazione volle esprimere il suo ringraziamento perché l'etnomusicologo aveva offerto all'assemblea un momento di gradita distensione, allontanandola dai gravi problemi della musica, non posso non constatare, con piacere, che qualcosa almeno è cambiato nei rapporti fra musicologia ed etnomusicologia. Quel solenne consesso della musicologia mondiale aveva graziosamente consentito ad un etnomusicologo di venire a parlare dei suoi problemi e aveva anche trovato motivo di relax nell'ascoltare le sue parole, ma era chiaro che quell'avvenimento doveva intendersi come un occasionale intermezzo da non ripetersi e comunque estraneo alle gravi e serie questioni delle quali dovevano occuparsi [ivi, 71-72].

Quindi è un Leydi, come lo è spesso in questi casi, divertito, divertente e molto critico, quasi direi dolorosamente critico, ma in qualche maniera è un alfiere necessario di un modo nuovo di intendere il lavoro su questo terreno e riesce a farsi strada all'interno della struttura accademica della scienza musicologica. Dirà ancora più avanti:

Oggi, l'etnomusicologia si ritrova a fianco della musicologia e sono stati riservati apprezzamenti lusinghieri al mio lavoro da parte di illustri medioevalisti, rinascimentisti, storici della musica 'seria' [ivi, 72].

E oltre:

Potrei ritenere che un poco di merito per questo cambiamento vada riconosciuto agli sviluppi che l'etnomusicologia (disciplina assai più giovane della musicologia) ha vissuto in questi anni, raggiungendo una sua maturità, ma di certo è il cammino della musicologia che ha condotto a quest'incontro che dobbiamo immaginare portatore di stimoli reciproci e di reciproca promozione [ivi].

Sarà in applicazione di questo concetto la soddisfazione espressa nelle conclusioni di un caso esemplare, il convegno sul patriarchino del 1997 come poco oltre richiamato.

Leydi prosegue nel ragionamento:

A questo punto mi sono chiesto che cosa fosse questa 'storia' che i musicologi realizzavano e celebravano, ponendola come insormontabile cancello a difesa del giardino felice della scienza.

Mi sono chiesto quanto di quella ‘storia’ che, invidioso, andavo a cercare nelle ‘storie della musica’ servisse realmente a ‘capire’ i processi della musica nella vita sociale; quanto essa contribuisse a illuminare i complessi (o semplicissimi) rapporti dell’uomo con il mondo organizzato dei suoni; quanto sapesse attingere dai documenti scritti del passato, laboriosamente dissepoliti e acutamente trascritti, per farmi capire davvero il senso e la funzione della musica nell’umana vicenda, nel lungo correre dei secoli come nello specifico, breve, magari minimo emergere di una occasione e di un momento.

A questo punto mi sono accorto che anche gli storici si stavano ponendo lo stesso problema innanzi alla crisi che vedevano percorrere la loro disciplina. E mi sono accorto che anche alcuni musicologi manifestavano un crescente disagio per un modo di far storia che appariva loro, ogni giorno di più, meno ‘efficace’ per spiegare e capire. La storia, cioè, andava rapidamente all’incontro con l’antropologia e anche la storia della musica muoveva verso un eguale destino [ivi, 73-74].

Molto interessante che Leydi insista per un verso sugli aspetti metodologici e per un altro sugli aspetti di classificazione della disciplina all’interno della sua riconoscibilità sociale in particolare in ambito accademico: il che la dice anche lunga su cosa era la situazione degli studi in cui era calato. In attività ormai da più di trent’anni, arriva finalmente a una radicale ricaduta dei suoi studi, nell’ambito della storiografia complessiva in relazione alla musica, ma non solo.

Osserviamo i tempi: nel 1991 esce il libro di Leydi *L’altra musica*, caposaldo teorico; nel 1992 il libro di Jeffrey con la sua lettura di taglio etnomusicologico del canto gregoriano, vissuto come avvio di una svolta critica nella considerazione della musica antica. Nel 1993 esce il primo numero di «Musica e storia», rivista della Fondazione Levi. In apertura del periodico come editoriale c’è solo una paginetta, non firmata, la cui responsabilità è dunque da attribuire ai direttori che sono Bianconi, Cattin, Gallo e Morelli. Vi si legge che:

Nel periodico annuale che qui s’inaugura, la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia intende appunto tematizzare i nessi che legano alla storia la musica e viceversa. Sono nessi intricati e molteplici. Chiedono che li si esamini in tante prospettive, allargate o ravvicinate, frontali o scorciate: e a tale scopo giova talvolta ricorrere all’arsenale metodologico e concettuale di discipline che si vuol considerare addirittura separate dalla storia della musica, come la musicologia sistematica e l’etnomusicologia. Chiedono anche, quei nessi, di venir visti alla luce della storia civile, politica, sociale, culturale: ma occorre del pari che gli studiosi di storia tengano in conto l’incidenza, davvero non trascurabile, che i fenomeni e le vicende della musica hanno sulla storia degli uomini [*Presentazione* 1993, 5].

Nel primo numero compare, di rincalzo all’editoriale, la breve rassegna di Gallo *Musica e storia del Medioevo. Appunti da tre letture* [Gallo 1993], annunciata nel convegno del 1992, recensione di tre testi, il primo dei quali è *L’altra musica* di Leydi. Quindi denuncia immediatamente il peso dell’intervento di Leydi non solo sulle scelte della storiografia medievale, ma sulle stesse scelte di politica culturale della Fondazione. Vi si rimarca la limitatezza, peraltro già dibattuta a livello internazionale nei decenni precedenti [Dahlhaus 1977] e riaffermata da Leydi, che evidenzia come la scienza storica della musica che ha una fondazione ottocentesca poggia su un repertorio molto ristretto, quello

dei teatri, delle sale da concerto, poi dei mezzi di riproduzione. È solamente in ordine a questo repertorio che viene fissato quello che Leydi chiama ironicamente il «regolamento del club» [p. 7], le norme cioè di quella disciplina che sotto l’etichetta in teoria onnicomprensiva di ‘scienza

della musica' si è in pratica sempre occupata pressoché esclusivamente di quella sola parte della musica colta europea tuttora eseguita [Gallo 1993, 25].

Sul versante politico-culturale, nella riflessione sulla riforma dell'istruzione musicale e musicologica avviata negli anni novanta, il 25 novembre 1995 si tiene in Fondazione una giornata di studio e riflessione dedicata a *L'istruzione musicale superiore fra Conservatorio e Università*. Roberto Leydi partecipa come docente dell'Università di Bologna, senza menzione della sua carica di presidente dell'ADUIM (Associazione fra docenti universitari italiani di musica). Gli viene affidata (non prevista dal programma a stampa) la presidenza dell'incontro, per la quale gli viene associato Mario Messinis, del Conservatorio di Venezia, la cui presenza non era in programma. Anche questa accortezza sta a sottolineare come si intendesse far partecipare la Fondazione Levi all'intenso dibattito sulla riforma dei conservatori affidandole il ruolo di luogo di mediazione e scambio tra il mondo dell'esecuzione musicale (a sua volta rotto in due nell'ambito dei Comitati per la Riforma dei Conservatori di Musica) e quello della musicologia accademica.

Su questo terreno risultava allora particolarmente attiva l'ADUIM, interessata ad evitare che i docenti di discipline musicologiche dei conservatori divenissero universitari *ope legis*, senza verifica concorsuale, ma anche parte attenta a mettere in evidenza situazioni e opportunità della formazione musicale nazionale. Dalla corrispondenza organizzativa (non esistono atti dell'incontro) risulta una vivace attività in tal senso di Lorenzo Bianconi, che alla fine del 1996 sostituisce Leydi alla presidenza dell'associazione, forse proprio per questa ragione.

Il convegno ebbe un buon successo e ne nacque anche la creazione di un comitato paritetico tra università e conservatori, cioè tra ADUIM e il Coordinamento nazionale dei Comitati, che si riunì presso la Fondazione dal 3 luglio del 1997, producendo infine un documento conclusivo il 2 marzo del 1998.¹²

Benché questo non rappresenti che una parentesi nell'attività di studio, si tratta pure di un'ulteriore traccia della consuetudine importante di Leydi con le iniziative della Fondazione.

Un momento di svolta lo abbiamo nel 1996 col seminario intitolato *Un millennio di polifonia liturgica fra oralità e scrittura*, che vede attuate proprio nella collocazione fra oralità e scrittura le indicazioni di Leydi sul rinnovamento di prospettiva e di metodo degli studi musicologici.

Francesco Facchin su «Musica e storia» registra la cronaca del convegno e ricorda come quella del medioevo risulti essere

una cultura che ha nella tradizione orale il suo veicolo privilegiato per trasferire le conoscenze e, nella viva prassi della costante ri-composizione, la propria via alla creatività [Facchin 1997, 292].

Da questo punto di vista si tratta di un Medioevo oggetto di profonda rivisitazione da cui emergono

12. Venezia, Archivio della Fondazione Ugo e Olga Levi, b. *Seminari 1995*, fasc. *Giornata di studio e riflessione su: L'istruzione musicale superiore fra Conservatorio e Università" etc [1995-1998]*.

comportamenti che talora riflettono abitudini e convenzioni pertinenti a pratiche improvvisative e soggette a una trasmissione prevalentemente orale, ma hanno spesso trovato ospitalità in fonti scritte, configurando un Medioevo nel quale l'intersezione della polifonia di estrazione colta con la polivocalità di più facile e frequente esecuzione non è univoca; al contrario, l'una e l'altra convivevano in una sorta di reciproco rispetto di spazi e di tempi [ivi, 293].

Su questo terreno dell'improvvisazione si stanno oggi esercitando scuole di più continenti: tema assolutamente all'ordine del giorno, ormai.

Roberto Leydi infine, scrive ancora Facchin, ha «spostato l'attenzione dalla cultura – sia pure occasionale – del libro (dell'occhio) a quella della voce (dell'udito)» [ivi]. In conclusione

gli interventi si sono chiusi sull'ascolto di stimolantissime *performances*, grazie alle quali l'esplorazione etnomusicologica ha testimoniato come tradizioni ormai sepolte possano in breve essere recuperate: segnale di ritrovata continuità con le proprie radici culturali e indizio sicuro che questi canti non erano e non sono testimoni di *naïveté*, ma di civiltà profonda [ivi].

Ecco che quindi c'è l'irruzione del metodo di lavoro dell'etnomusicologia leydiana nel nuovo metodo di lavoro della storiografia sul medioevo. Facchin infine evoca le conclusioni di Gallo che mette

in guardia gli studiosi dalla tentazione, e dall'illusione, di fare chiarezza applicando le medesime categorie storiche, e quindi le medesime valutazioni, a repertori distanti tra loro cronologicamente e culturalmente. Sarebbe una pretesa livellatrice e coercitiva. Di qui, secondo Gallo, la necessità di 'storicizzare' di più, e la sua raccomandazione finale «a fare un maggiore uso della storia», rinviando sottilmente a quell'ampio dibattito da lui stesso introdotto sul significato e ruolo della storia della musica, vista non più come sottosectore della *Musikwissenschaft*, bensì come parte della «scienza dell'uomo considerato sotto l'aspetto storico» [ivi].

Posizione questa che denuncia senza equivoci la piena acquisizione della teorizzazione metodologica di Leydi.

Nel 2002, a distanza di sei anni, escono gli atti. Cattin e Gallo, nel giustificare il ritardo nella pubblicazione, rammentano la radicalità della conversione. Fanno riferimento programmaticamente ad un antefatto, quello del congresso di Cividale del Friuli del 1980, che era stato voluto e organizzato da Pierluigi Petrobelli sulle *Polifonie primitive in Friuli e in Europa* [1989] e registrano la grande differenza intervenuta a 15 anni dall'evento cividalese. Di grande interesse questo passaggio della *Presentazione*:

Nel 1996, già passati quindici anni dall'evento cividalese, la progressiva maturazione degli studi portatrice di successive chiarificazioni concettuali e terminologiche: una conoscenza dei repertori e delle fonti locali più articolata e capillare; il superamento dei limiti cronologici toccati dal fenomeno; una più attenta lettura delle fonti secondarie; una più ampia recensione dei trattati teorici e il conseguente approfondimento dei contenuti; la pluralità dei metodi di indagine e la conseguente trasversalità; il contributo di discipline contigue pertinentemente chiamate in causa (una per tutte: storia della liturgia); una completa informazione sulla connessione fra determinati canti e contesti rituali; la scoperta di un diverso rapporto tra cantori e libro manoscritto e stampato; una più curiosa attenzione sia da parte dei musicologi verso un repertorio prima ritenuto di scarsa rilevanza sia nei bibliotecari più pronti a segnalare eventuali 'stranezze' musicali: tutto ciò aveva

modificato profondamente la situazione e richiedeva un nuovo momento di riflessione e scambio di conoscenze [Cattin e Gallo 2002b, VIII].

Questo livello di maturità metodologica, di profonda consapevolezza della complessità della ricerca, fa pienamente salva la lezione di Leydi, integrando – come in effetti da lui stesso proposto – nei portati della più matura filologia delle fonti gli apporti della prospettiva etnomusicologica insieme a quelli della critica storica provenienti da specialismi diversi. Prende così forma una pagina di storia della musica del Medioevo di indubbio interesse, in particolare per l'apertura ad altre indispensabili discipline specialistiche, per l'attenzione rivolta a un repertorio prima considerato di scarsa rilevanza e per una nuova considerazione del rapporto fra cantori e testo scritto.

C'è un momento assai critico nella vita della Fondazione, coincidente col passaggio dalla presidenza Milner a quella Croff. Cattin interviene con una lettera a Milner che rivendica qualità e forma del lavoro in Fondazione, proprio esaltando implicitamente l'apporto di Leydi, col riferimento agli anni novanta che

hanno consentito alla Fondazione di fare quel salto di qualità, grazie al quale oggi essa è conosciuta in tutto il mondo per l'ampiezza delle ricerche avviate, per la varietà dei temi affrontati (basti ricordare il collegamento con l'etnomusicologia e il continuo ripartire dalla storia), per la copiosa attività editoriale (compreso il settore catalografico), e per le innovazioni metodologiche soprattutto nell'applicazione del confronto interdisciplinare [cit. in Milner 2008, 242].

Nell'anno stesso del convegno (1996), Leydi afferma, in una introduzione breve, ma densissima, al volume miscelaneo di studi dedicato a Gallo, la sua convinzione sulla possibilità di portare avanti anche in Italia la pluralità di metodi e la trasversalità delle indagini:

Io credo, tuttavia, che oltre certi pur provocanti radicalismi, i complessi problemi che la ricerca etnomusicologica si è trovata e si trova quotidianamente ad affrontare in uno spazio territoriale (e temporale) non ben definito e sovrapposto a vari altri territori disciplinari (quello antropologico, quello sociologico, quello linguistico-dialettologico, quello filologico letterario, quello propriamente storico, quello storico-religioso, naturalmente quello musicologico e così via), dedicata a realtà musicali rese solo convenzionalmente omogenee da una generica definizione istituzionale, soprattutto costretta a misurarsi ogni momento sul doppio spazio dei modelli sociali e delle forme e stili della comunicazione sonora, quei complessi problemi possano utilmente integrarsi con l'esperienza musicologica 'classica' per ampliarne l'orizzonte e, soprattutto, accrescerne le possibilità interpretative e, quindi, le capacità esplicative.

Parlo di 'mentalità' etnomusicologica e non soltanto di mentalità 'antropologica' quale possibile contributo ad una musicologia maggiormente disponibile ad assumere il problema del 'far musica' nel quadro della vicenda umana, assunta questa non nei consueti schermi 'sociali' ma nella molteplicità dei suoi anche contraddittori processi culturali (nel senso più ampio di questa parola), sia per la ovvia specificità 'musicale' dell'etnomusicologia, sia per l'elaborazione che questa disciplina va sviluppando (anche per forza) sul terreno concreto del confronto fra realtà sonora e 'modelli' sociali e culturali, fra concreti 'oggetti' sonori, umani comportamenti e processi storici. Da parte sua, l'etnomusicologia si è già trovata, da tempo, nella necessità inevitabile di cercare l'appoggio della musicologia 'classica', sia sul terreno concreto dei metodi che su quello dei risultati documentali, e in questo rapporto ha creduto di rendersi conto, nel lavoro, come si dice, 'sul campo' (cioè a contatto diretto con chi 'fa musica' e chi 'partecipa alla musica'), delle possibilità che essa potrebbe mettere a disposizione di un più 'esteso' lavoro musicologico (del

quale, va subito detto, già abbiamo più d'un esempio). Mi riferisco qui, naturalmente, al livello più consapevole della musicologia che, ritengo, già da tempo ha colto la limitatezza, nel progetto di 'rappresentare' la realtà musicale e di offrirne l'interpretazione, di quell'impegno musicologico che, pur con i suoi meriti laboriosi e la sua utilità strumentale, opera o nell'astrazione analitica, o nella ricomposizione cronachistica, o nella proiezione meccanica dei processi musicali sulla storia sociale delle egemonie, o nella pignoleria inventariale [Leydi 1996, 3-4].

Si enuclea con molta forza il pensiero di Leydi in ordine alla sua ricaduta sulla attività musicologica storica, mentre, a fronte della sua ferma presa di posizione concettuale, sta l'equilibrato riferimento alla necessità e al significato della relazione tra le due discipline, e connessamente con molte altre: Giovanni Morelli avrebbe parlato di 'cassetta degli attrezzi' dello studioso di questi ambiti, che non può trascurare nessuno degli strumenti potenzialmente utili alla propria ricerca. Così ancora Leydi:

Cogliere, naturalmente dal punto di vista della nostra particolare e soprattutto tendenziosa esperienza, in gran parte almeno del lavoro musicologico 'classico', quelli che a noi possono apparire limiti ad una più estesa e approfondita interpretazione della presenza musicale fra gli uomini (negli stessi territori delle egemonie sociali e culturali) non ci fa dimenticare, certamente, il debito che verso molti musicologi ognuno di noi ha consapevolmente contratto [ivi, 4].

Le stesse posizioni sono confermate nell'ultima presenza di Leydi alla Fondazione Levi nel 1997, in occasione del seminario *Il canto 'patriarchino' di tradizione orale in area istriana e veneto-friulana* organizzato da Paola Barzan, che lo presenta così nel pieghevole col programma del convegno:

La Fondazione Ugo e Olga Levi, attraverso seminari di studio e pubblicazioni, in più di un'occasione ha rivolto la sua attenzione al mondo dell'oralità ed ai suoi rapporti con la tradizione colta. Essa conferma con questo seminario la sua apertura all'etnomusicologia.

Nel rendiconto che rapidamente la Barzan offre [1998, 244-248] mette in diretta continuità il seminario del 1996 su *Un millennio di polifonia liturgica fra oralità e scrittura* con questo, come prosecuzione di un preciso lavoro

sullo stimolante terreno d'incontro dei documenti scritti con la pratica orale, della storia della musica colta con la tradizione popolare, della musicologia con l'etnomusicologia [ivi, 245].

Tocca appunto a Cattin, sommesso ma accorto regista di tutte le iniziative della Fondazione, indicare

alcuni elementi metodologici indispensabili alla ricerca, quali l'attenzione al testo e al contesto rituale, il confronto con repertori veneti non gregoriani dell'area limitrofa a quella patriarchina [che va dall'Istria alla Lombardia] e l'attenzione all'epoca di formazione dei brani, che spesso è la causa della varietà melodica all'interno di un genere [ivi, 246-247].

Per parte sua Leydi rileva, nelle riflessioni conclusive, come ancora non si fosse potuto arrivare a risposte definitive, salvo che per il riconoscimento del patriarchino non come «un gregoriano 'corrotto', ma [come] un originale repertorio informato ad uno specifico sistema musicale» [ivi].

Anche qui gli atti poi pubblicati [Barzan e Vildera 2000] documentano i processi elaborativi. La premessa, a firma di Barzan e Cattin [2000, XVII], ripercorre l'interessante cronistoria degli studi preliminari all'organizzazione del seminario:

L'invito ad offrire nel corso del seminario una prima valutazione delle musiche, specialmente in rapporto ai repertori liturgici noti, era stato rivolto a numerosi studiosi italiani e stranieri, gregorianisti, ambrosianisti, bizantinisti. Il fatto che l'adesione, allora, sia stata minima dimostra quanto la musicologia ufficiale – almeno quella europea – fosse ancora restia ad applicare i propri strumenti analitici allo studio di materiali etnomusicologici. Eppure, proprio i contributi conclusivi del seminario indicano come, negli ultimi anni, si sia sviluppata una fruttuosa collaborazione tra le due discipline, specialmente a livello metodologico, con risultati estremamente positivi su entrambi i fronti. Tale fecondo terreno di incontro è rappresentato dal rapporto tra scrittura ed oralità, tema fondamentale e particolarmente dibattuto a livello internazionale. Qui viene toccato prima in una sintetica prospettiva storica e metodologica, poi in riferimento a due repertori liturgici particolari.

Il tema degli strumenti con cui affrontare realtà complesse come questa del patriarchino si propone dunque con marcata evidenza, fino a divenire dominante nella messa a fuoco conclusiva dei lavori della Fondazione Levi:

Nonostante le inevitabili divergenze di vedute e di approcci metodologici, non si può negare che si sia giunti, nel corso delle tre giornate, a qualche valida acquisizione, seppur parziale. Come in un grande mosaico, tasselli storici e musicali hanno iniziato a ricomporsi offrendo l'immagine di un vero 'fenomeno', geograficamente esteso e profondamente radicato nella memoria, il cui studio merita di essere affrontato da diverse prospettive disciplinari, musicologica, etnomusicologica, storica, liturgica, sociologica [ivi, XVIII].

È un'affermazione importante cui fa da immediato contrappunto *l'incipit* dell'intervento di Leydi [2000, 61]:

Devo subito dire che sono veramente sinceramente grato alla Fondazione Levi e al mio amico Giulio Cattin per aver promosso questo seminario, primo incontro di studio dedicato a quel repertorio di canto liturgico (finora conosciuto soltanto nella sua tradizione orale, ma che – come vedremo proprio nel corso di questo seminario – saprà rivelarsi anche scritto) [...].

Da molti anni – precisamente trenta – mi sto faticosamente muovendo per affrontare il problema di questo repertorio, incontrato nel corso delle mie ricerche sul campo senza gli strumenti specifici necessari [...]: grande è perciò la soddisfazione che provo.

E qui Leydi sente l'obbligo di ricordare Leo Levi, tratteggiandone brevemente la figura e l'opera, dalla militanza antifascista nel gruppo torinese che darà vita a *Giustizia e libertà*, a quella sionista, alla ciclopica opera di registrazione e raccolta dei canti liturgici tradizionali degli ebrei italiani. Come sempre in Leydi, la narrazione è concreta e serrata, ricca di notizie, di spunti storico-critici, di valutazioni, di prospettive di ricerca. Esce dunque, disegnata con pochi tratti, una figura a tutto tondo di uomo e di ricercatore sul campo; la storia delle ricerche di Levi, ma anche di quelle che Leydi ha condotto con lui sul patriarchino. Ed ecco la conclusione metodologica emergere con forza nell'osservazione dell'analogia tra canti liturgici ebraici della tradizione italiana, e via via allargando mediterranea, e patriarchino, da cui la sottolineatura dell'importanza del Levi «nell'impostare il dibattito relativo al problema della musica liturgica tradizionale» che appare qui la chiave di volta dello studio

di questo canto tradizionale, mentre paiono prendere già forma quelle note che abbiamo visto costituire la *Premessa* di Cattin e Gallo agli atti del seminario su *Un millennio di polifonia liturgica* che saranno pubblicati due anni dopo gli atti di questo seminario sul patriarchino. Si conferma dunque la notazione della Barzan sullo stretto legame tra i due seminari, come pure l'evidenza del progressivo consolidarsi di una linea critica, storica e filologica, alla cui sostanza ha certo contribuito in modo determinante Roberto Leydi:

Nello svolgersi della ricerca Leo si rese via via conto che non era assolutamente possibile studiare, conoscere, affrontare, il canto della tradizione ebraica italiana fuori del quadro di tutta la tradizione musicale degli ebrei e che, inoltre, il complesso mondo religioso degli ebrei non poteva essere affrontato separandolo dal contesto estremamente connesso, legato, intricato delle tre religioni monoteistiche del Mediterraneo. Cioè separato dalla tradizione cristiana e dalla tradizione islamica [Leydi 2000, 62-63].

Tra il 1969 e il 1973 Leydi e Levi effettuano una serie di registrazioni del patriarchino in Istria senza tuttavia riuscire a inquadrare almeno sommariamente le problematiche storico-critiche che intuivano emergere dal fenomeno registrato:

Dopo trent'anni dalle prime registrazioni siamo qui oggi riuniti proprio per cercare una via verso una risposta. Attorno a questo tavolo sono riunite persone con competenze diverse, animate, credo, dall'interesse per una realtà musicale e liturgica finora ignorata o liquidata spesso con fastidio. Non potevamo, noi etnomusicologi farci liturgisti, gregorianisti, storici: la Fondazione Levi e Giulio Cattin han chiamato a 'consulto' appunto questi diversi specialisti. A loro sono molto grato [ivi, 64].

Gratitudine che Leydi evidentemente riconnette a quel nodo metodologico ampiamente dichiarato nei passaggi che abbiamo esaminato. Ecco dunque che mentre la Fondazione Levi trae grande profitto per le proprie ricerche dalla lezione di Leydi, questi trova nella Fondazione l'ambiente più disposto a sviluppare quell'incrocio disciplinare che solo può valorizzare al meglio l'apporto dell'etnomusicologia. E d'altronde nel disegnare il percorso delle ricerche in quest'ambito Leydi assegna un posto di rilievo alla Fondazione:

Tappe importanti [...] in questo cammino verso una conoscenza critica della musica liturgica tradizionale sono stati il Convegno a Santu Lussurgiu (1991) e il seminario, promosso nel 1997 dalla Fondazione Levi a Venezia, dedicato al problema del canto 'patriarchino' (al quale Leo Levi aveva già riservato la sua attenzione), seminario che ha visto riuniti, per la prima volta, attorno a un tavolo, in un impegno comune, ricercatori di musica popolare e illustri gregorianisti [Leydi 2002, XIV-XV].

Mi è parso appropriato ricordare con queste riletture la presenza di Roberto Leydi e tanto più il suo significato all'interno della Fondazione Levi.

Testi citati

- ARCANGELI Piero G. ed., 1988, *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del convegno (Venezia 2-5 ottobre 1985), Firenze, Olschki (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 20).
- ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. 1987, *Canti liturgici di tradizione orale*, Milano Albatros (ALB 21).
- BARZAN Paola, 1998, *Il canto ‘patriarchino’ di tradizione orale in area istriana e veneto-friulana. XVIII seminario di studi, 8-10 maggio 1997*, «Musica e storia», 6, pp. 244-248.
- BARZAN Paola - CATTIN Giulio, 2000, *Premessa*, in BARZAN E VILDERA eds., 2000, pp. XV-XVIII.
- BARZAN Paola - VILDERA Anna eds., 2000, *Il canto ‘patriarchino’ di tradizione orale in area veneto-friulana e istriana*, Atti del seminario (Venezia, 8-10 maggio 1997), Vicenza, Pozza (Cultura popolare veneta, nuova serie 17).
- BERNABEI Franco - LOVATO Antonio eds., 2006, *Sine musica nulla disciplina... Studi in onore di Giulio Cattin*, Padova, Il poligrafo.
- [BIANCONI Lorenzo - CATTIN Giulio - GALLO F. Alberto - MORELLI Giovanni], 1993, *Presentazione*, in «Musica e storia», 1, p. 5.
- BOHLMAN Philip V. - SORCE KELLER Marcello - AZZARONI Loris eds., 2009, *Musical Anthropology of the Mediterranean. Interpretation, Performance, Identity*, Bologna, CLUEB.
- BOSCOLO Lucia, 2006, *Scritti di Giulio Cattin*, in BERNABEI e LOVATO eds., 2006, pp. 15-31.
- BUSETTO Giorgio, 2008, *Con Gianni Milner alla Fondazione Ugo e Olga Levi*, in «Musica e storia», 16/1, pp. 167-189.
- 2009, *La Fondazione Ugo e Olga Levi*, in «Nexus», 16/76, p. 6.
http://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2015/05/Articolo_Nexus.pdf
(12/2/2016)
 - 2011a, *La biblioteca “Gianni Milner” della Fondazione Ugo e Olga Levi*, «Nexus», 18/85, p. 3. http://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2015/05/Nexus_2011_Biblioteca.pdf (22/09/2016)
 - ed., 2011b, *Ricordi della musica per film nelle raccolte di casa Levi*, Venezia, Fondazione Levi. http://www.fondazionelevi.it/editoria_/edizioni/ (22/09/2016)
 - 2012, *Ugo e Olga Levi e la loro Fondazione. Primi appunti per una storia*, in CAMPANELLA et al. eds., 2012, pp. 211-239.
- CACCIARI Massimo, 2008, *Civis*, «Musica e storia», 16/1, pp. 217-218.

-
- CAMPANELLA Ilaria - CANELLA Claudia - IGNESTI Alessandra - POLETTI Silvana - POLO Alberto eds., 2012, *14 febbraio 1962/2012. 50° Fondazione Levi*, Venezia, Fondazione Levi. <http://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/04/LEVI50.pdf> (22/09/2016)
- CATTIN Giulio, 2003, *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, ed. Patrizia DALLA VECCHIA, Roma, Torre d'Orfeo.
- 2008, *Gianni Milner. Una presidenza di servizio*, in «Musica e storia», 16/1, pp. 191-201. http://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/08/Cattin_per_Milner-1.pdf (22/09/2016)
- CATTIN Giulio - GALLO F. Alberto eds., 2002a, *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino (Quaderni di Musica e storia 3).
- 2002b, *Presentazione*, in CATTIN e GALLO eds., 2002a, pp. VII-XII.
- CISILINO Siro, 1966, *Stampe e manoscritti preziosi e rari della Biblioteca di Palazzo Giustinian Lolin a San Vidal*, Venezia, Fondazione Levi. <http://www.fondazionelevi.it/biblioteca/fondo-storico/>
- CORTESE Marino, 2008, *Gianni Milner. Testimone di virtù civili*, in «Musica e storia», 16/1, pp. 213-215.
- CROFF Davide, 2008, *Intitolata a Gianni Milner la Biblioteca della Fondazione Levi*, in «Musica e storia», 16/1, pp.163-166.
- DAHLHAUS Carl, 1977, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Hans Gerig; ed. it. 1977, *Fondamenti di storiografia musicale*, Firenze, Discanto.
- DALLA VECCHIA Patrizia - RESTANI Donatella eds., 1996, *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, Roma, Torre d'Orfeo.
- FACCHIN Francesco, 1997, *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura. Quindicesimo seminario di studio, 2-4 maggio 1996*, «Musica e storia», 5, pp. 291-293.
- FERRARI Barassi Elena - LAINI Marinella eds., 1987, *Per una carta europea del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi*, Atti del convegno (Venezia 16-19 ottobre 1985), Firenze, Olschki.
- GALLO F. Alberto ed., 1986, *Musica e storia tra Medio Evo e età moderna*, Bologna, Il Mulino.
- 1993, *Musica e storia del Medioevo. Appunti da tre letture*, «Musica e storia», 1, pp. 23-28.
- GALLO F. Alberto - FENLON Iain - LEYDI Roberto - SERRAVEZZA Antonio - LISSARRAGUE François, 1993, *Antropologia della musica e ricerca storica*, in MAGRINI ed., 1993a, pp. 67-85.

Gianni Milner 1926-2005, 2008, Venezia, Fondazione Levi.

http://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/04/Per-Gianni-Milner_libro.pdf (22/09/2016)

GUIZZI Febo, 2008, *Introduzione*, in LEYDI, 1991 [nuova ed. 2008], pp. 7-28.

JEFFERY Peter, 1992, *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the study of Gregorian Chant*, Chicago - London, University of Chicago Press (Chicago Studies in Ethnomusicology).

LEVI Leo, 2002, *Canti tradizionali e tradizioni liturgiche. Ricerche e studi sulle tradizioni musicali ebraiche e sui loro rapporti con il canto cristiano, 1954-1971*, eds. Roberto Leydi e Giacomo Baroffio, Lucca, LIM.

LEYDI Roberto, 1991, *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Milano, Ricordi - Firenze, Giunti; nuova ed. riveduta da Febo Guizzi, 2008, Milano, Ricordi - Lucca, LIM (Alia Musica 7).

- 1996, *Verso nuovi orientamenti del sapere musicale*, in DALLA VECCHIA e RESTANI eds., pp. 3-5.
- 2000, *Il 'patriarchino' in Istria*, in BARZAN e VILDERA eds., 2000, pp. 61-65.
- 2002, *Leo Levi. Ricerca e moralità*, in LEVI, 2002, pp. VI-XLII.
- 2011², *Le ricerche, gli studi*, in ARCANGELI *et al.* eds., 2011², pp. 25-40.

LORENZONI Gianni, 2006, *Lettera aperta a Giulio Cattin*, in BERNABEI e LOVATO eds., 2006, pp. 33-38.

MAGRINI Tullia ed., 1993a, *Antropologia della musica nelle culture mediterranee*, Bologna, Il Mulino (Quaderni di Musica e storia 1).

- 1993b, *Introduzione*, in MAGRINI ed., 1993a, pp. 7-33.

MILNER Gianni, 2003, *Presentazione*, in CATTIN, 2003, pp. XIII-XV; nuova ed. con il titolo *Gli studi di Giulio Cattin sulla lauda* in *Gianni Milner 1926-2005*, 2008, pp. 75-76 e successivamente con il titolo *L'opera di Giulio Cattin per la Fondazione Levi*, in «Musica e storia», 16/1, 2008, pp. 237-239.

- 2008, *Dichiarazione a verbale del presidente Gianni Milner*, in «Musica e storia», 16/1, pp. 239-242.

PETROBELLI Pierluigi - CORSI Cesare eds., 1989, *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del convegno (Cividale del Friuli 22-24 agosto 1980), Roma, Torre d'Orfeo.

ROSSI Franco, 2006, *Gli strumenti musicali delle collezioni dei Musei civici veneziani*, in «Bollettino dei Musei civici veneziani», 3/1, pp. 11-69.

<http://docplayer.it/10205090-Gli-strumenti-musicali-delle-collezioni-dei-musei-civici-veneziani-marsilio-musei-civici-veneziani.html> (22/09/2016)

– 1986, *La Fondazione Levi di Venezia. Catalogo del fondo musicale*, Venezia, Fondazione Levi.

http://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/09/La-Fondazione-Levi-di-Venezia_Catalogo-del-fondo-musicale_Franco-Rossi.pdf (23/09/2016)

– 1991, *La Fondazione Levi di Venezia*, «Notiziario bibliografico», 7-8, pp. 70-71.

<http://www.poligrafo.it/Notiziarioweb/19911993.html> (22/09/2016)

SORCE KELLER Marcello, 2009, *Encomium. Tullia Magrini (1950–2005). Her Scholarly Profile, Her Position in Italian Ethnomusicology*, in Bohlman *et al.* eds, 2009, pp. 19-28.

Indice dei nomi e dei luoghi

- ‘Abd al-Qādir al-Jīlālī, 193, 197, 201, 204-205
‘Ali as-Sharīf, 194, 203, 210
A Marca Andrea, 9
Abruzzo, 151
Africa, 12, 190, 192
Agamennone Maurizio, 7, 9, 17
Aggius (Sassari), 133, 135, 171
Agliate (Monza-Brianza), 75
Agostani Pietro, 56
Agostino Aurelio, santo, 13, 17, 26, 190
Alawita, dinastia marocchina, 210
Albenga (Savona), 50
Alessandria, 43-44, 46, 47, 50
Alghero (Sassari), 136
al-hādi ibn ‘Issa, 203
al-Masmūdi, 210
Alpi, 172, 181
Altimari Francesco, 162
Alto Adige, 174-175
Amato Vincenzo, 108, 113
Ambrogio, santo, 26, 89
Amrani Abderrahim, 187
Anderlini Luigi, 23
Andreoni Ascanio, 73
Anedda Marina, 136
Apuleio di Madaura, 190
Apulia (vedi Puglia)
Aquileia (Udine), 95-96, 103
Arcangeli Piero G., 10, 13, 17, 24, 29, 100, 171
Arlt Wulf, 219
Armstrong Louis, 9
Ascona (Genova), 50
Asnières-sur-Oise (Francia), 134
Aubin Eugène, 209
Augusta (Germania), 103
Austria, 173-174
Austria-Ungheria, 173
Azzano (Asti), 40
Baggioli Adelio, 79
Bagolino (Brescia), 180
Balagna (Corsica), 134, 140
Balcani, 175
Ballo Ferdinando, 9
Balma Mauro, 12, 23-24, 43, 132
Banchieri Adriano, 20
Bannio Anzino (Verbano-Cusio-Ossola), 65-66
Barcellona Pozzo di Gotto (Messina), 33
Baroffio Giacomo Bonifacio, 10-11, 17, 21, 24, 33, 57, 90, 218, 221
Bartók Béla, 19, 21, 173-175
Barzan Paola, 11, 95, 132, 230-232
Basilicata, 11, 151
Belluno, 101, 174
Bellusci Antonio, 162
Benedetto XVI, papa, 156
Benedetto XVI, papa, 55, 89, 127
Benevento, 34, 41
Beni Rachid, 211
Berberian Cathy, 9
Bergamo, 55
Berio Luciano, 9, 20
Berlino (Germania), 174-175
Bermani Cesare, 9, 29
Bestetti Dante, 56
Bianchi Pietro, 24, 33
Bianchi-Bandinelli Ranuccio, 23
Bianconi Lorenzo, 219, 222, 226-227
Bilotta Bernardo, 162
Bolzano, 173-175
Bonanzinga Sergio, 118, 122
Bongiorno Mike, 20
Bonifacio (Corsica), 135
Bonnanaro (Sassari), 135, 140
Borgogno Carlo, 17
Bortigali (Nuoro), 134, 140
Bortolot Renzo, 13-14, 103
Bosa (Oristano), 133, 139

- Boscolo Lucia, 220
 Bosio Gianni, 29
Bosnia, 29
Bozen vedi *Bolzano*
 Brăiloiu Constantin, 225
Branzi (Bergamo), 55
 Bravi Paolo, 136
 Brena Gianmichele, 81, 86
Brianza, 55, 57, 59, 67, 79, 87
Brissago (Svizzera), 55
 Brunello Antonio, 86
 Bruni Angela, 86
 Bruni Silvia, 12, 187
 Brunner Olga, 219
 Busetto Giorgio, 9, 11, 217
- Cage John, 20, 52
Cagliari, 135-137, 143
Calabria, 11, 56, 151, 158, 217
 Calaciura Giuseppe, 115, 118
 Calmès Frédéric, 187, 199
Calolziocorte (Lecco), 55
Caltabellotta (Agrigento), 125
 Camilotto Giuseppe, 13
Cammarata (Agrigento), 107, 116-117, 121-122, 124-125
 Camodeca de' Coronei Pietro, 162
Campania, 171
 Cantori di Bonnanaro, 140
 Cantori di Castelsardo, 140
 Cantori di Illegio, 100
 Cantori di Premana, 13-14
 Cantori di Rigolato, 100
 Cantori ed Monc, 7
Capriasca (Svizzera), 55
Caprino Bergamasco (Bergamo), 55
Carate Brianza (Monza e Brianza), 75
 Cardine Eugène, 36
 Cargnello Giuseppe, 97
Carnia, 97
 Carpi Fiorenzo, 9
 Carpitella Diego, 9-10, 17-24
Cartagine (Tunisia), 187, 190
Carugate (Milano), 57, 66, 76
Casale Staffora (Pavia), 50
Casanova Staffora (Pavia), 50
 Casarin Cristina, 55
Castellammare del Golfo (Trapani), 125
Castelsardo (Sassari), 132-135, 140, 142, 171
 Catalano Franco, 25
 Cattaneo Carlo, 19
 Cattaneo Enrico, 30
 Cattin Giulio, 9, 11, 95, 217-223, 226, 228-232
Cegni (Pavia), 52
Cencerate (Pavia), 45-46, 50
Cercivento (Udine), 100
Ceriana (Imperia), 7, 9
Cheremule (Sassari), 133
 Cibebe, divinità greca, 188, 190, 211
Ciminna (Palermo), 108, 121, 125
Cirene (Libia), 187
 Cirese Alberto Mario, 18, 23
 Citelli Aurelio, 9
Civate (Lecco), 68
 Cjargnel Joseph (vedi Cargnello Giuseppe)
 Claisse Pierre Alain, 199
Clivio (Varese), 79, 84
 Colette Marie-Noël, 40
 Colle Valter, 9, 100, 172
 Colli Giuseppe, 125
Comacchio (Ferrara), 34
Como, 11, 21, 33, 56, 65, 72, 79, 95, 134, 171, 218
 Compagnia Sacco (*Ceriana, Imperia*), 7, 9
Comparni (Vibo Valentia), 56
 Conati Marcello, 24
 Confraternita 'Isāwa (*Marocco*), 191, 193, 195, 197-200, 202, 210
 Confraternita Ahl Touat, 191
 Confraternita della Santa Croce (*Castelsardo, Sassari*), 133, 143
 Confraternita di Gnawa (*Marocco*), 191, 193, 196-198, 200-201
 Confraternita di Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jilālī (*Marocco*), 202
 Confraternita femminile di Santa Caterina (*Imperia*), 50
 Confraternita Ḥamadsha di Fez (*Marocco*), 187, 190-191, 193, 196-201, 206, 210-211
 Confraternita Jilāla (*Marocco*), 191, 193, 197, 200, 202, 204
 Confraternita Tuhāmiyya, 191, 200
Contessa Entellina (Palermo), 156
Corsica, 11, 131-132, 134-140, 143

- Cortenova (Lecco)*, 56, 61, 66
Cosenza, 151-152, 154, 158, 162
Cosola (Alessandria), 46-47, 50
 Cottone Antonino, 116-117
 Crapanzano Vincent, 197, 206
 Crepax Guido, 9
 Crivelli Filippo, 9
 Croff Davide, 217, 229
Cuglieri (Oristano), 135
 Cuncordu de Cuglieri, 137
- D'Agostino Simona, 122
 D'Angiolini Giuliano, 134
Dalmazia, 173
 Daniele, figura biblica, 198
 Darré Walter, 175
 Davide, figura biblica, 198
 De Benedictis Angela Ida, 9
 De France Claudine, 180
 De Lens Aline, 209
 De Martino Ernesto, 18, 23, 30, 188
 Della Mea Luciano, 23
 Dellagiovanna Franca, 49
 Demetra, divinità greca, 188
 Di Marco Maria Rita, 122, 125
 Di Palermo Antonina, 113
 Di Paoli Paulovich David, 96-97
 Di Salvo Bartolomeo, 157
 Dioguardi Silvia, 112
 Dioniso, divinità greca, 190
 Donatoni Franco, 20
 Dorflies Gillo (Angelo), 20
Dorio (Lecco), 56, 60, 66, 71, 73, 88
Dova Superiore (Alessandria), 50
 Droboniku Josif, 152
Due Cossani (Varese), 78
- Eco Umberto, 9, 20
 Eggebrecht Hans Heinrich, 223
Emilia (vedi *Emilia Romagna*)
Emilia Romagna, 12, 43
Er-Rāshīdiyya (Marocco), 210
Erba (Como), 79
 Ernetti Pellegrino, 95, 97
Europa, 23, 36, 101, 136, 157, 173, 177, 190
- Fabbrica Curone (Alessandria)*, 44, 52
 Facchin Francesco, 227-228
- Fallea Enrico, 118, 120
 Falsone Francesco, 156
 Fara Giulio, 132
Fassa (vedi *Val di Fassa*)
 Fatima, interprete di musica tradizionale di Meknes, 203-205, 207-208, 210
 Fenlon Iain, 219, 221, 224-225
 Ferrari Andrea Carlo, cardinale, 87
 Ferrari Ferruccio, 56, 79-80, 84, 86
 Ferrari Giorgio, 67
 Ferrari Paolo, 44
 Ferraro Francesco, 113
Fez (Marocco), 187-188, 190, 193-194, 196, 199-200, 203, 206, 209
Fier (Albania), 152
 Finscher Ludwig, 219
 Flavio Giuseppe, 187
 Fo Dario, 9, 20
 Foresti Arturo, 23
 Forestieri Lorenzo, 151, 162
Forni Avoltri (Udine), 71
 Fortini Franco, 23
 Fortino Eleuterio, 152
 Foti Giorgio, 9
Francia, 174, 187
 Franco Maurizio, 9
Frascineto (Cosenza), 162
 Frigerio Pasquale, 67
 Frisano Roberto, 100, 103
Friuli (vedi *Friuli Venezia Giulia*)
Friuli Venezia Giulia, 12, 71, 97, 100-101
 Fugazzotto Giuliana, 24
- Gaffurio Franchino, 83
 Gäisser Ugo, 156
 Galasso Giuseppe, 56
Galbiate (Lecco), 9
Gallesano (Istria), 29
 Gallo Franco Alberto, 9, 219-226, 228-229, 232
 Gandolfi Riccardo, 52
 Garau Emanuele, 136
 Garofalo Girolamo (Gigi), 11, 157
 Gartner Theodor, 173-175
 Geertz Clifford, 188
 Gelmetti Vittorio, 20
Genova, 43-44, 50, 52
Germania, 174-175

- Ghilarza (Oristano)*, 135
 Ghisleri Antonio (*vedi* Pio V)
Ghjunsani (Corsica), 137
 Gianola Dionigi, 13-14
 Ginzburg Carlo, 30
 Giordano Domenico, 113
 Giordano Emanuele, 157, 162-163
 Giordano Giuseppe, 12, 107, 114, 116-117, 132
 Giordano Vincenzo, 113
 Giovanni Paolo II, papa, 25
 Giuda Iscariota, 113
 Giuricin Domenico, 29
Gosaldo (Belluno), 101
Grado (Gorizia), 71, 100
 Gramsci Antonio, 18, 30
Gran Bretagna, 174
 Grassi Paolo, 9, 20
 Gravellone (Gravellona) Nello, 51-52, 75
 Grillo Chiara, 100
Grottaferrata (Roma), 155-157
 Guizzi Febo, 9, 217, 220
Gurro (Verbano-Cusio-Ossola), 83
- Hamid, interprete di musica tradizionale
 di Meknes, 187, 194, 202-208, 210
Hauset (Belgio), 175
 Himmler Heinrich, 175
 Hitler Adolf, 174
 Hobsbawm Eric, 29
 Hoxha Enver, 152
- Illegio (Udine)*, 100
Illiria, 173
Imberido di Oggiono (Lecco), 62-65, 67, 71, 73
 Incardona Martino, 120
India, 188, 190
Inghilterra, 156
Innsbruck (Austria), 173, 175
Introbio (Lecco), 56, 62
 Iommi Sara, 52
Istria, 29, 95, 230, 232
Italia, 7, 19, 23, 30, 36, 40, 55-56, 74-75, 100, 107, 121, 134, 151-152, 155-157, 162, 171-172, 174-175, 177-178, 190, 217-218, 220, 222, 229
Ivrea (Torino), 9
- Jacmon (*vedi* Sala Giacomo)
 Janáček Leoš, 173
 Jeffery Peter, 223-224
 Joppich Godehard, 96
Jugoslavia, 174
- Keene Emily, 191, 211
 Kezich Tullio, 9
 Korolevskij Cirillo, 155-156, 158
 Kunze Stephan, 219
- La Barbera Santino, 112
 Lagnier Emanuela, 24
 Lai Antonio, 138
 Lalla 'Aisha, 190, 200, 204-205, 211
 Lalla Fatimah, 208
 Lalla Hawa, 206
 Lalla Malika, 200-201, 203-206, 207, 208
 Lalla Marim, 206
 Lalla Mimūna, 201, 205
 Lalla Mira, 200, 204, 206
 Lalla Ṭhuria, 200, 204-206
 La Mendola Vincenzo Maria, 125
 La Rosa Maria, 113
 Lanternari Vittorio, 30
Laon (Francia), 37
Laste di Rocca Pietore (Belluno), 101
Latera (Viterbo), 171
Lecce, 151
Lecco, 9, 55, 60-69, 71-72, 80-82, 184
Lercara Friddi (Palermo), 125
 Levi Leo, 10, 21, 29, 95, 97, 171, 218-219, 221, 231-232
 Levi Ugo, 219
 Leydi Roberto, 7, 9-13, 15, 17-24, 26, 29-31, 33, 36, 55, 89-90, 95, 97, 103, 137, 171-172, 217-232
Liariis (Udine), 100
Lierna (Lecco), 86
 Liguori Alfonso Maria de, santo, 163
Liguria, 12, 43, 71, 171
 Lissarrague François, 219, 221
 Litta Modignani Alessandra, 9
 Livan Ermanno, 101, 103
Lodi, 55
 Lomax Alan, 9, 19
Lombardia, 12, 43, 230
 Londe de la Jullien Gilles, 196

- Lortat-Jacob Bernard, 134, 136, 142
Lucinasco (Imperia), 71
Lugano (Svizzera), 55, 88
Luino (Varese), 65-66, 68, 70, 76
Lungro (Cosenza), 11, 151-152, 155-158, 161-163
 Luporini Cesare, 23
- Macchiarella Ignazio, 11, 23-24, 131, 136
Madaura (Algeria), 190
 Maderna Bruno, 9, 20
 Maggiolo Luciano, 50
Maghreb (Marocco), 187-190
 Magistretti Marco, 87
 Magrini Tullia, 218-219, 221-223
 Malipiero Gianfrancesco, 218
 Malugani Marco, 86
 Mambretti Luigi, 73
 Mandalà Matteo, 155
 Mangione Calogero, 120
 Mangione Carmelo, 118
 Mantovani Sandra, 20
Marano Lagunare (Udinè), 100
 Marcuse Herbert, 20
Marghine (Sardegna), 134
Margno (Lecco), 56, 68-69, 80-82, 86
 Maria, santa, 84, 206
Mariano Comense (Como), 72
 Marini Giovanna, 23
Marocco, 12, 187-189, 191-197, 200, 202-203, 205, 208-211
Marrakech (Marocco), 193
Martorana (Palermo), 151
Matera, 157
 Mauro Melchiorre, 121
 Meazza Renata, 9, 55
Mediterraneo, 7, 188, 232
 Meier Christian, 223
Meknes (Marocco), 12, 187-191, 193-195, 197, 199-211
 Mele Giampaolo, 7, 133, 138
 Mele Giovanni, 151, 158, 161
Merate (Lecco), 63, 65-66, 68, 87
 Messinis Mario, 227
 Metastasio Pietro, 143
 Mila Massimo, 19, 23
Milano, 9, 20, 33, 36, 55, 57, 63, 66, 70, 73-74, 78, 82, 84, 86
- Milleddu Roberto, 139
 Milner Gianni, 217-220, 229
Misilmeri (Palermo), 108, 113-114, 119, 121, 125
 Mocquereau André, 36
 Moḥammad ibn ‘Abduḷlāh, 189, 194, 195, 197-198, 200-201, 204
 Moneta Caglio Ernesto T., 63
Montelepre (Palermo), 108, 110
 Montini Giovanni Battista (*vedi* Paolo VI)
Monza e Brianza, 55, 66, 70, 75, 77, 85
 Morandi Rodolfo, 23
 Morelli Giovanni, 7, 21, 219, 222, 226, 230
 Morelli Renato, 7, 10, 24, 29, 87, 132-134, 171, 176, 184-185
 Moroni Giovanni, 118
 Mosè (Moshe), figura biblica, 198, 205
 Mūlāy Brāhīm, 203
Mūlāy Būchta (Marocco), 203
 Mūlāy Būchta al Khmār, 199
 Mūlāy eṭ-Ṭayeb, 203-204
 Mūlāy eṭ-Tuhāmī, 203
Mūlāy Idrīs (Marocco), 190, 203
 Mūlāy Idrīs, 203
 Murgia Gavino, 134
 Mussolini Benito, 174-175
 Muttoni Maria Teresa, 62, 64, 67
- Nabti Mehdi, 193
 Nataletti Giorgio, 18, 140
 Navoni Marco, 13
 Negri Gino, 9
 Neill Edward, 24
 Netzhammer Raymond, 158
 Nicolussi Rossi Adolfo, 83
 Nono Luigi, 20
Novara, 55, 83
 Nußbaumer Thomas, 175
- Oberdigisheim (Germania)*, 175
 Oliverio Donato, 151, 161
 Oltolina Carlo, 21, 24, 56, 58, 65, 88
 Onoranda compagnia dei signori cantori della Pieve di San Martino di Cercivento, 100
Orosei (Nuoro), 133, 135
 Osbat Luciano, 24
Osnago (Lecco), 68

- Ossola Pietro, 56
 Ovadia Moni, 9
Ovaro (Udine), 97, 100
 Ovidio Nasone Publio, 190
Ozzano Taro (Parma), 52
- Palermo*, 108, 110-112, 114, 121, 125, 151
Palestina, 187
 Pandolfi Vittorio, 20
 Paolo, santo, 84
 Paolo VI, papa, 84
 Parenti Stefano, 155-156
 Parry Milman, 175
 Pasolini Pier Paolo, 21
 Pavese Cesare, 23
Pavia, 43, 55
 Pepessi (*vedi* Angela Bruni)
 Perego Camillo, 63
 Pérès Marcel, 138
 Pesce Ulderico, 157
 Pestalozza Luigi, 9
 Petronio Giuseppe, 23
Piacenza, 43, 49
Piana degli Albanesi (Palermo), 151
 Pianta Bruno, 9, 29
Piemonte, 12, 43, 56
 Pietro, santo, 84
 Pio V, papa, 127
 Pio X, papa, 22, 25, 59
 Piria Elisa, 55
 Pirovano Massimo, 9, 181
 Pizzurro Maurizio, 108
Planargia (Sardegna), 134
 Polonia, 156
 Pommer Joseph, 173-174
 Poppi Cesare, 182
Porto Maurizio (Imperia), 50
 Portoghesi Paolo, 20
Premana (Lecco), 9-10, 13-14, 56, 61, 63, 65, 67-68, 73, 76, 87, 179-182, 184
 Pressacco Gilberto, 101
Puglia, 151, 188
- Quattro province*, 43
 Quellmalz Alfred, 174-175
Rabat (Marocco), 187-188, 193, 199-200
 Radole Giuseppe, 96-97
 Radulescu Horatio, 138
- Rancio di Lecco (Lecco)*, 68-69
 Rattini Teresa, 86
 Ratzinger Joseph Aloisius (*vedi* Benedetto XVI)
Realmonte (Agrigento), 116, 118-120, 127
 Redaelli Pietro, 87
Regensburg (Germania), 103
 Rennis Giovan Battista, 157
 Restani Donatella, 221
Rigolato (Udine), 100
Rissani (Marocco), 194, 203, 210
Rivamonte Agordino (Belluno), 101
 Rizzardi Veniero, 9
Roccalvina (Messina), 33
 Rodotà Pietro Pompilio, 155-156
 Rodotà Stefano, 152
 Rodotà, famiglia, 152, 154-155
 Roëmer Markus, 138
 Rognoni Luigi, 9
Roma, 36, 155-156, 162, 222
Romania, 174
Rompeggio (Piacenza), 49
 Rorato Christiane, 100
 Rosa Marcello, 68
 Rossi Annabella, 29
 Rossi Franco, 218
 Rouch Jean, 179, 206
 Rousseau Jean-Jacques, 18
Rovigno (Croazia), 97
 Ruffinoni Marco, 56
 Rusconi Angelo, 9, 12-13, 55, 68, 71, 80, 132
Russia, 174
 Russotto Liborio, 121, 125
- Saitta Giuseppe, 108
 Sala Angelo, 55, 80
 Sala Emilio, 9
 Sala Giacomo, 43
Salé (Marocco), 193, 198, 205
 Salemi Pasquale, 120
San Benedetto Ullano (Cosenza), 152, 154-155
San Cataldo (Caltanissetta), 125
San Costantino Albanese (Potenza), 151-153, 158, 161
San Daniele del Friuli (Udine), 101
San Demetrio Corone (Cosenza), 152, 157
San Giovanni Bianco (Bergamo), 55

- San Nicandro Garganico (Foggia)*, 33
San Pietro Casasco (Pavia), 47-50
 Sanga Glauco, 9-10, 29
 Sanguineti Edoardo, 20
Santa Giustina (Belluno), 101
Santo Stefano d'Aveto (Genova), 50
Santu Lussurgiu (Oristano), 131, 133-135, 171, 180, 185, 232
Sardegna, 7, 11, 33, 56, 131-136, 138-140, 143, 171, 185
Sartene (Corsica), 135
Sartirana di Merate (Lecco), 63, 66, 87
 Sarto Giuseppe Melchiorre (*vedi* Pio X)
 Sassu Pietro, 10-11, 13, 21, 23-24, 29, 33, 67, 100, 133-134, 137-138, 171-172, 185
 Scaldaferri Nicola, 9, 11, 151, 154
 Schneider Marius, 19
 Schuster Alfredo Ildefonso, cardinale arcivescovo, 63, 73, 181
 Schwamenthal Riccardo, 9
 Scianna Ferdinando, 9
 Sciarabba Caterina, 113
 Sciarabba Gaetano, 113
Scutari (Albania), 152
 Scutari Michele, 152
Seregno (Monza e Brianza), 66, 69-70, 74, 76-77, 83, 85
 Serravezza Antonio, 221
Sessa Aurunca (Caserta), 171
Settimo Milanese (Milano), 9
 Sicilia, 11-12, 56, 107, 121-122, 125, 127, 155-157, 163, 171, 217
 Sidi 'Abdel'aziz Ben Yeffu, 189
 Sidi 'Ali Ben Ḥamdūsh, 193, 196, 203
 Sidi Ahmed ed-Dghughi, 203
Sidi Ali (Algeria), p. 198
 Sidi el hadj Abdessalam el-Wazzāni, 191
 Sidi Ḥammu, 199, 105, 200, 204-206
 Sidi Mimūn, 203, 205 200, 204, 206
 Sidi Mūsā Ad-Dūkkali, 198
 Sidi Mūsā, p. 198, 205
 Solano Francesco, 162
Solesmes (Francia), 36, 59
 Sonnleithner Joseph von, 173, 175
 Sordi Italo, 9, 29, 44
Sottochiesa (Bergamo), 55
 Spanò Matteo, 52
Spezzano Albanese (Cosenza), 158
 Staiti Nico, 9, 12, 187
 Stamati Giovanni, 161
 Stareč Roberto, 24
Stati Uniti, 174
 Stefani Gino, 24
Stiria (Austria), 173
Štivor (Bosnia), 29
 Strajnar Julijan, 9
 Strehler Giorgio, 9
Sudtirolo (vedi Alto Adige)
 Suñol Gregorio Maria, 73

Tangeri (Marocco), 193
 Tavian Giulio, 100
Tergu (Sassari), 132
Ticino (Svizzera), 33, 88
Tirana (Albania), 152
Tirolo (Austria), 173
 Tolloi Francesco, 96
Tolmezzo (Udine), 100
 Toueti, famiglia di musicisti professionisti di Meknes, 195
Tre Valli (Svizzera), 55
Tremenico (Lecco), 72
Trentino, 172-174
Trento, 7, 30, 171, 173, 185
Turano in Valvestino (Brescia), 29
Turchia, 155
 Turrini Carlo, 68

Udine, 133, 174
Umago (Croazia), 96
Ungheria, 173-175

Val d'Ossola (Verbano-Cusio-Ossola), 56, 58, 65, 88
Val di Fassa (Trento), 176, 182
Val di Non (Trento), 174
Val Sarmento (Potenza), 157-158
 Valenti Erasmo, 73, 78
 Valli Norberto, 83
Valli Ossolane (vedi Val d'Ossola)
 Valota Roberto, 9
Valsassina (Lecco), 184
Varese, 55, 66, 76, 78
 Variboba Giulio, 155, 163
 Varni Mario, 52
Venegono (Varese), 83

- Veneto*, 71, 101
Venezia, 9-10, 14, 21-22, 33, 134, 171,
 217-219, 221, 226-227, 232
Verbania, 55
 Verciglio Federica, 112
 Vezzi Celestino, 100
Vienna (Austria), 172-173, 175
Villafрати (Palermo), 111-112, 119
Vinaio di Lauco (Udine), 100
 Vinati Paolo, 9
Viterbo 134, 221
 Vittorini Elio, 9
Volubilis (Marocco), 190
 Waugg Earle H., 199
Wazzān (Marocco), 191, 204
 Westermarck Edward, 209
 Wirth Hermann, 175
 Wojtyła Karol József (*vedi* Giovanni Paolo II)
 Zanonco Gregorio, 52
 Zazoo, guaritrice di Meknes, 207
 Zoia Riccardo, 71
Zoppè di Cadore (Belluno), 13-14, 71,
 101-103
 Zucchetti Clotilde, 55

