

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, 37]. 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 dimestichezza 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 detentrice 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 1973 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'inquadramento 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 sgrigate, 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 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 Cencenate (Pavia). L’offertorio *Domine Jesu Christe* (esempio 1) è stato raccolto durante la funzione (messa dei defunti) alquanto fortunosamente: 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.

Esempio 1. Offertorio *Domine Jesu Christe*, incipit, Cencenate (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 3
gnus

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. 3
mi - se - re - - re no - - - - bis.

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

A musical score for 'Ave Maria' featuring three staves of music with lyrics in Italian. The score includes tempo markings (♩ = 48, ♩ = 44), dynamic instructions ('una v.m. sola', 'con armonium', 'vv. miste tutte'), and performance techniques like slurs and grace notes. The lyrics are integrated into the musical lines.

Esempio 3. *Ave Maria*, Cosola (Alessandria), 20 agosto 2011

Il suono liscio è caratterizzato da un'intonazione pulita, un timbro non teso tendente a portarsi in un contesto un po' più urbano e mirante a un certo decoro, senza peraltro diventare propriamente accademico. Lo si ritrova nelle cantorie dove ci sono esecutori giovani o di mezza età, di origine contadina, ma da tempo inurbati, che frequentano i paesi di origine in occasione delle feste, nei periodi estivi e, se il luogo della loro residenza non è troppo lontano, anche nei fine settimana. L'esperienza di vita si riflette nell'emissione controllata, non terrigna, coerente a uno stile di vita legato a un lavoro poco dinamico.

È il tipo di suono caratteristico, tra l'altro, di San Pietro Casasco (Pavia), dove si canta ancora quasi tutto il repertorio, grazie anche all'iniziativa dell'unico cantore maschio (diacono laico) che si dedica all'organizzazione di un coro oggi formato da sole donne: i pochi uomini che c'erano un tempo non vi prendono più parte. Lo spirito agguerrito del coro si riflette nella denominazione ridanciana di «mantidi religiose» che le donne si attribuiscono.

Il suono liscio è molto adatto alle lodi d'uso comune, ma lo si ritrova anche in canti meno usuali e di maggior interesse, come questo *Santo «da morto»* recuperato dal repertorio degli anziani e collegato a una messa per i defunti, con testo in italiano (esempio 4, p. 48). La parte superiore è eseguita da una sola «bella» – come viene definita – voce femminile: in questa modalità esecutiva, infatti, le voci in certa misura educate trovano frequentemente un loro spazio con il consenso esplicito degli altri cantori.



The musical score consists of two staves of music. The top staff uses a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff also uses a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as 42. The dynamic is indicated as vv. ff. + 1 v.m. *. The lyrics are written below the notes, corresponding to the melody. The lyrics are:

San - to San - to San - to il Si-gno - re Di - o del -
l'u - ni-ver - so. I cie - lie 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 briandi 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, vespri, 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 riproporle 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 imporre una scelta mirata del programma intanto per rispondere alle esigenze del concerto,⁵ 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).

5. 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 2013 al Palazzo Ducale di Genova.

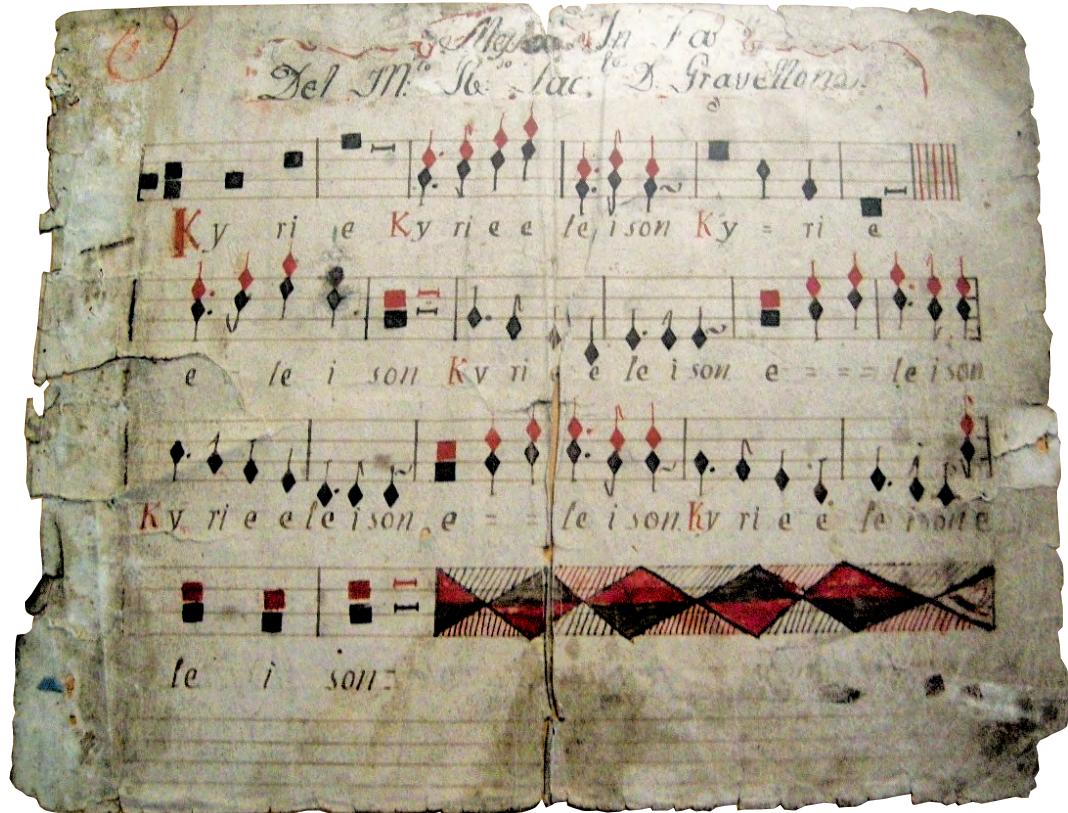


Figura 1.
Kyrie della Messa in Fa di don Gravellone, incipit

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 Fabbrica 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, 2013).

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», 53, 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 - ZANOCCHIO 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.