Angelo Rusconi

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 vespri 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 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 vespri e alla liturgia funebre: i vespri, 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 vespri 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 vespri, 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 Comparni, 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. 1939), 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 vespri 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 vespri sono oggi ripresi almeno una volta all'anno. A Margno alcuni canti 'da morto' sono tornati a risuonare durante i funerali.

8. I vespri 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 vespri 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).[13] 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 ricuperarli 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 preconciliare 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

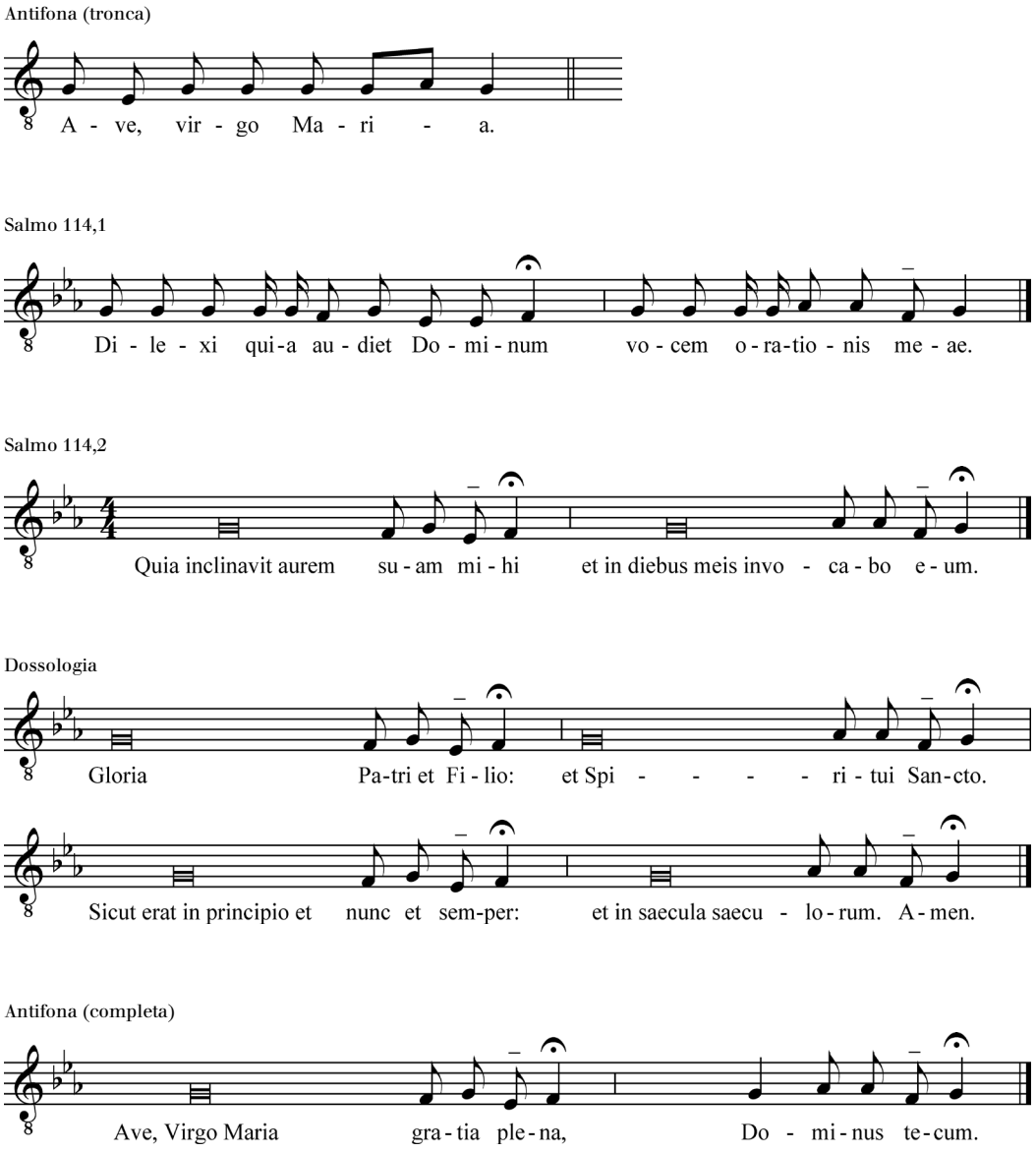
I vespri erano la funzione liturgica nella quale la partecipazione comunitaria si dispiegava al massimo grado: qui il canto liturgico popolare trova la sua espressione più compiuta [Rusconi 2014]. Nei centri minori l'esecuzione era solitamente a cappella; l'organo, suonato da musicisti spesso autodidatti, 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).

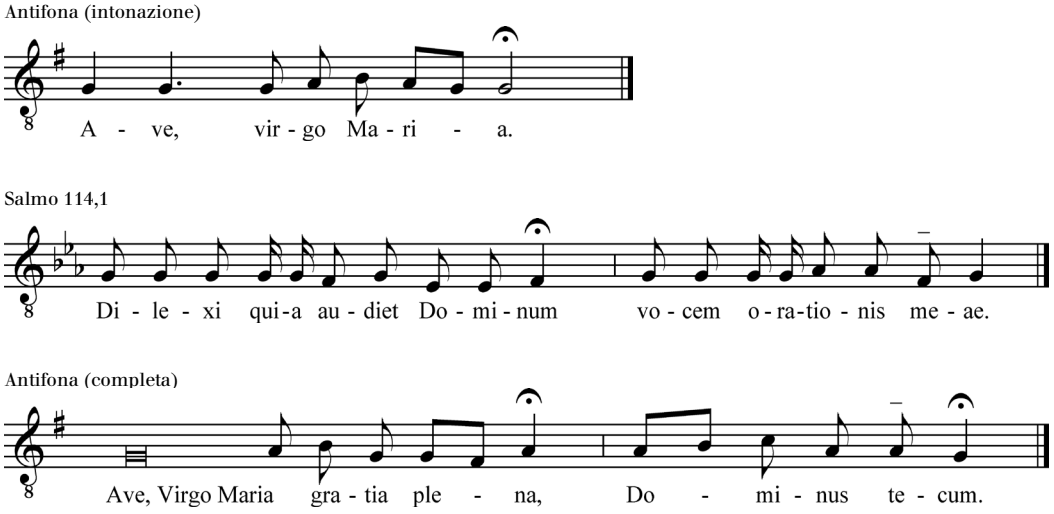
Le antifone salmiche

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.

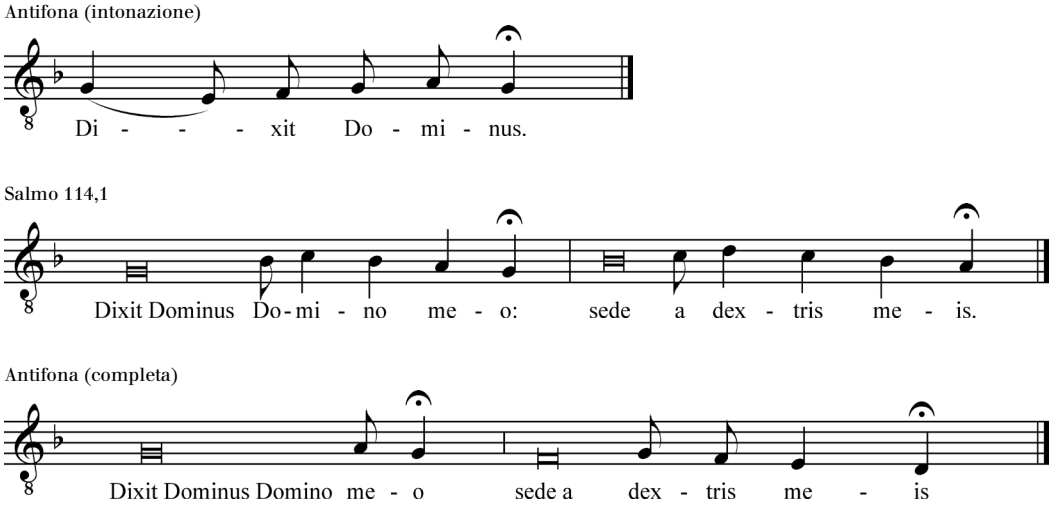
17. Questi due canti sono detti *in choro* nei libri ambrosiani perché i cantori si disponevano a corona durante l'esecuzione.

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.

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



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

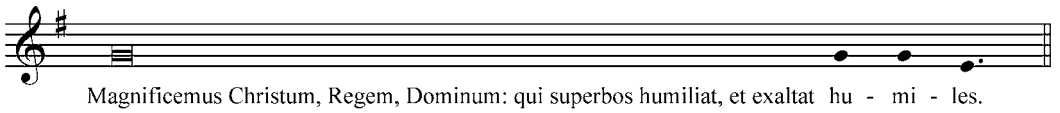
Una seconda soluzione è cantare la ripetizione completa dell'antifona su un modulo diverso (esempio 3).[19]



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.

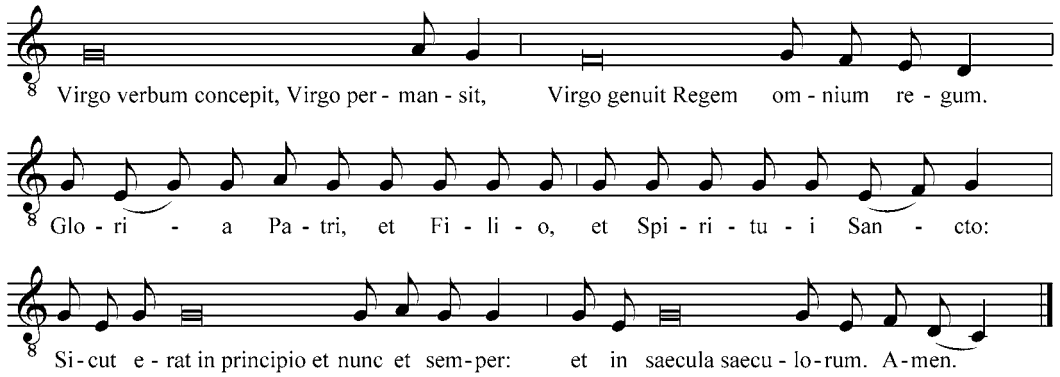
In qualche luogo, come a Imberido di Oggiono (Lecco), il modulo dell'antifona si usa sia all'inizio sia alla fine (esempio 4).



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] Eccolo come riportato dal libro corale di Introbio (esempio 5):



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

Toni dei salmi e dei cantici

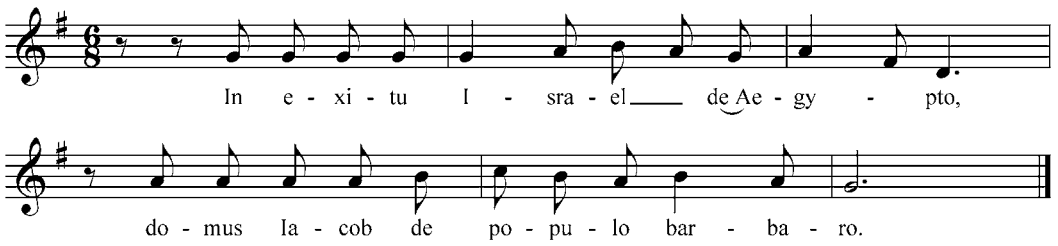
Nel trattamento della salmodia, il principio di fondo è l'esatto contrario di quanto avviene nei repertori monodici colti. In questi ultimi, i testi variabili (cioè quelli delle antifone) godono di una certa elaborazione,[21] mentre i toni salmodici sono costituiti da schemi semplicissimi; nel repertorio 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 vespri, 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):



Esempio 6. Tono del salmo 113
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 vespri domenicali rispettivamente a Imberido di Oggiono e a Premana (esempi 7, p. 64 e 8, p. 65):

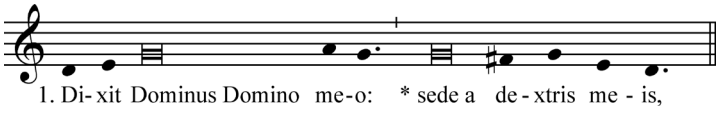
---

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).

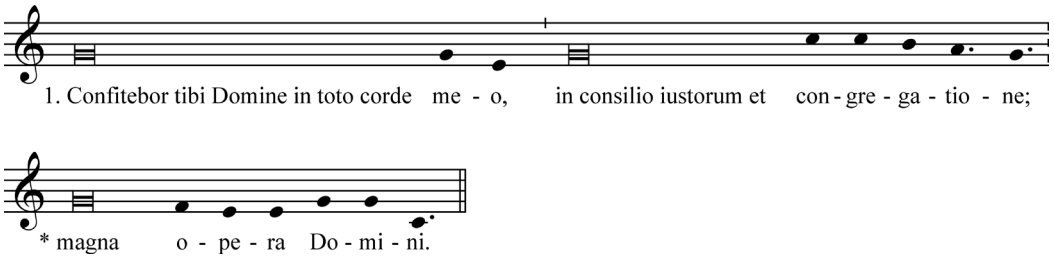
23. Malgrado le raccomandazioni, si continuò prevalentemente a cantare come si sapeva. Non a caso l'illustratore della liturgia ambrosiana Giustino Borgonovo scriveva: «Decoro e pietà suggeriscono di apprendere il canto dei vesperi, anziché a orecchio e per tradizione, dai libri liturgici di canto ambrosiano»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

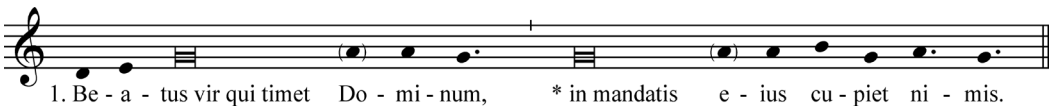
Salmo 109

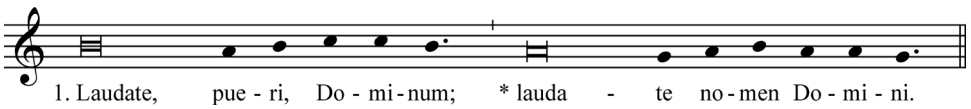


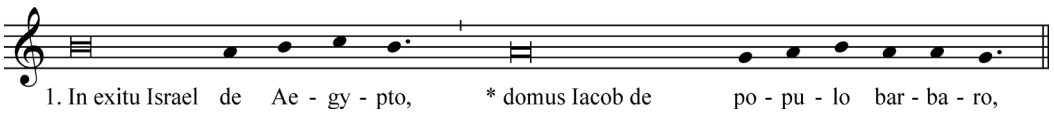
Salmo 110

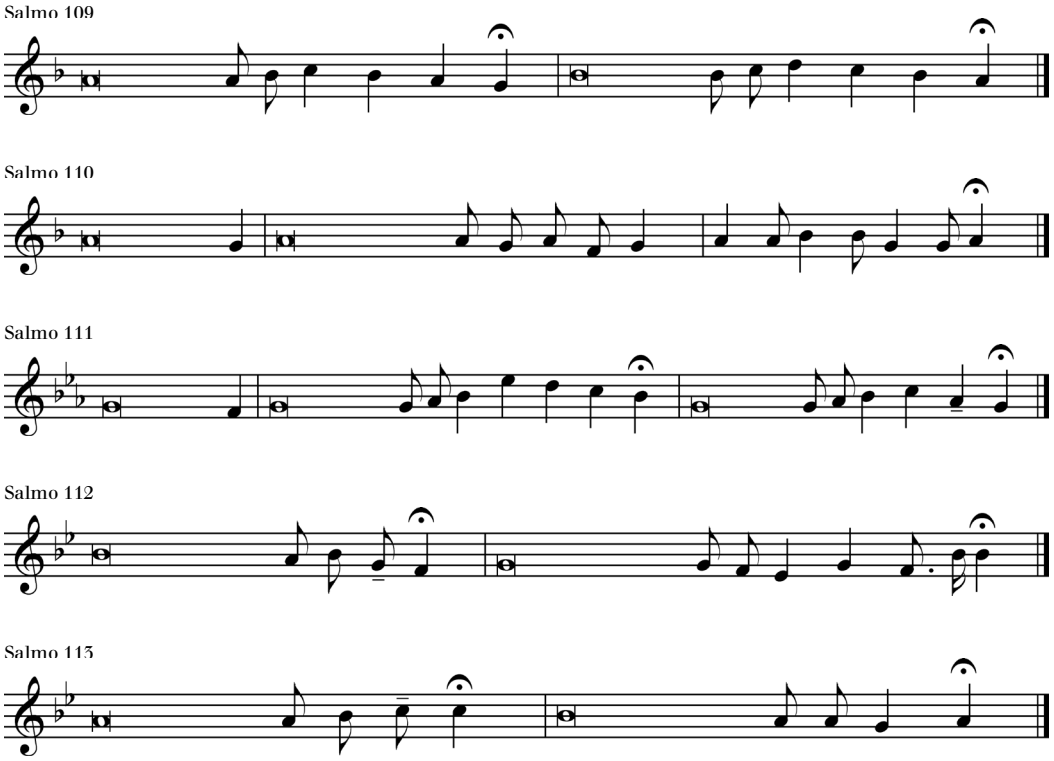


Salmo 111



Salmo 112

Salmo 113



Esempio 7. Serie dei toni salmodici per i vespri della domenica
Imberido di Oggiono (Lecco)
Trascrizione di Mariateresa Muttoni

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

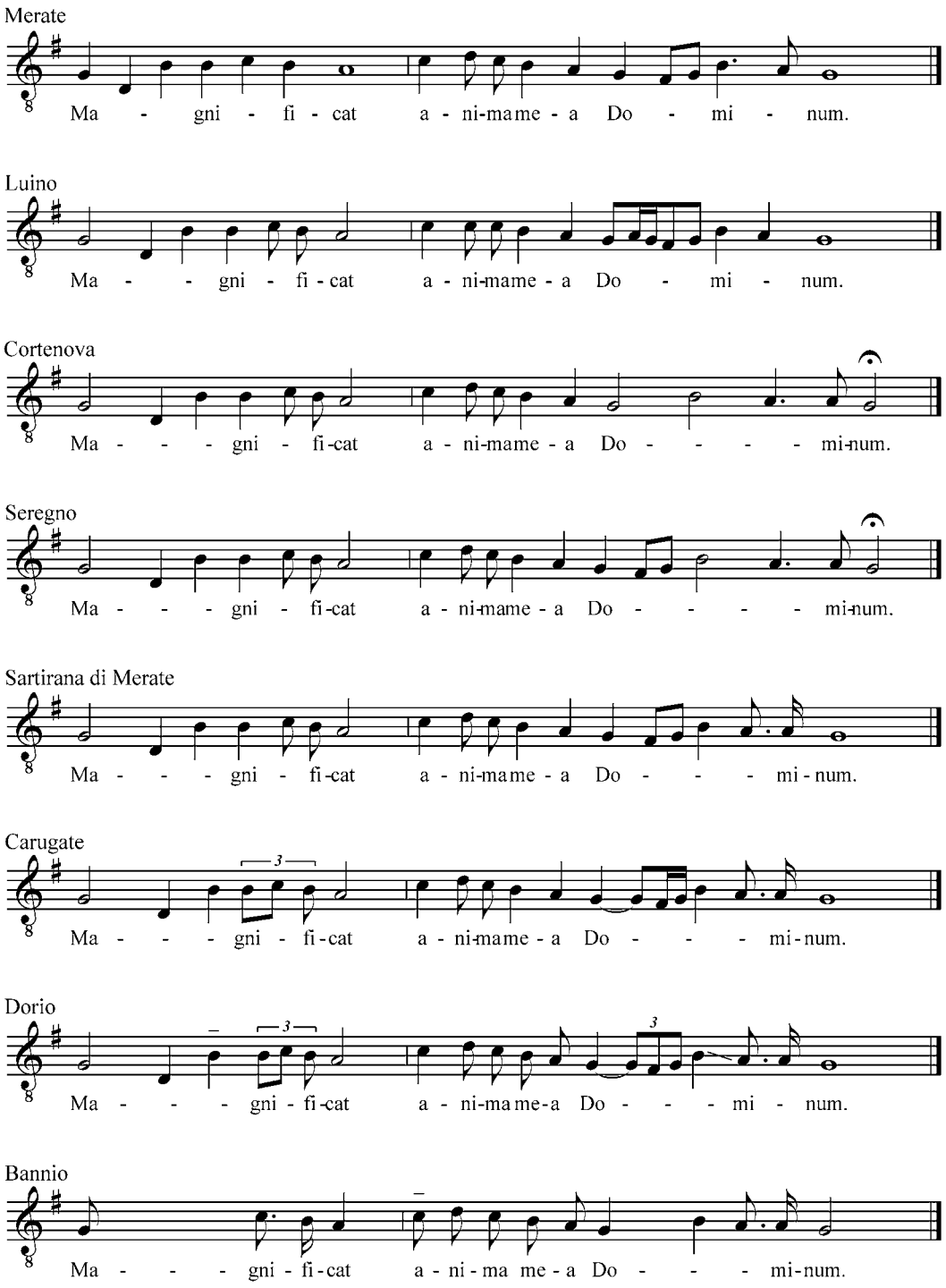
Toni dei cantici

I toni più elaborati sono quelli che rivestono il *Magnificat*, culmine rituale e canoro dei vespri.[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 vespri 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).

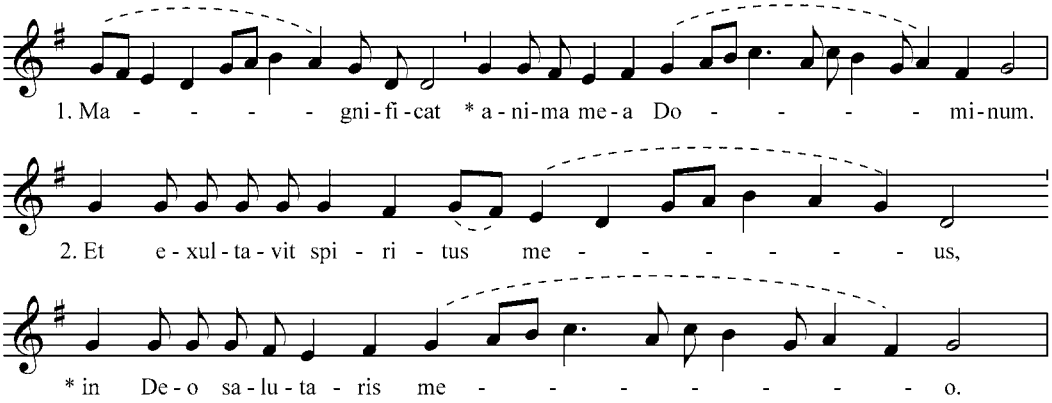
26. Le versioni di Merate e Luino derivano da manoscritti della prima metà del Novecento (riprodotti e archiviati presso l'AESS); gli altri da testimonianze orali (egualmente archiviate nella stessa sede). La versione ossolana di Bannio è tratta da Oltolina [1984, XXVIII-XXIX, brano n. 26]; si noti che 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*.



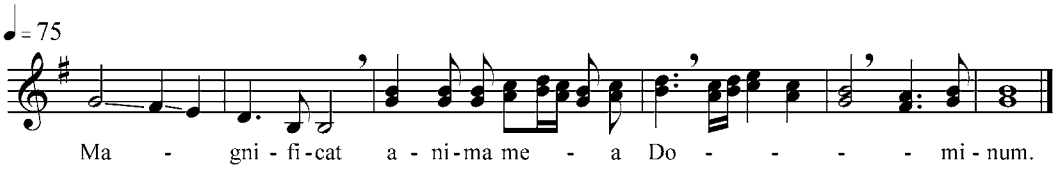
Esempio 9. *Magnificat* 1.
Versioni di Merate (Lecco), Cortenova (Lecco), Luino (Varese), Seregno (Monza e Brianza), Sartirana di Merate (Lecco), Carugate (Milano), Dorio (Lecco), Bannio (Verbano-Cusio-Ossola)

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]



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

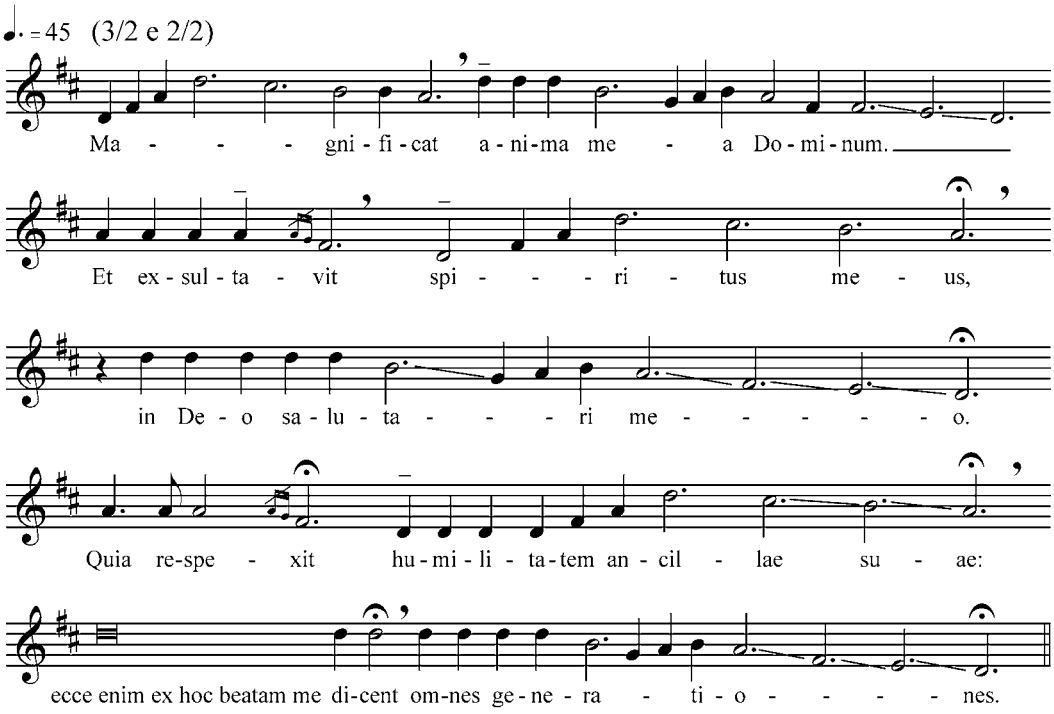
Di grande solennità sono gli esempi registrati a Premana; il primo corrisponde al *Magnificat* 1 (si veda l'esempio 8);[29] il secondo è quello preferito e più conosciuto (esempio 11):

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 ricuperati grazie a Pasquale Frigerio (n. 1923) 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, 13] la attribuisce a Pietro Sassu.

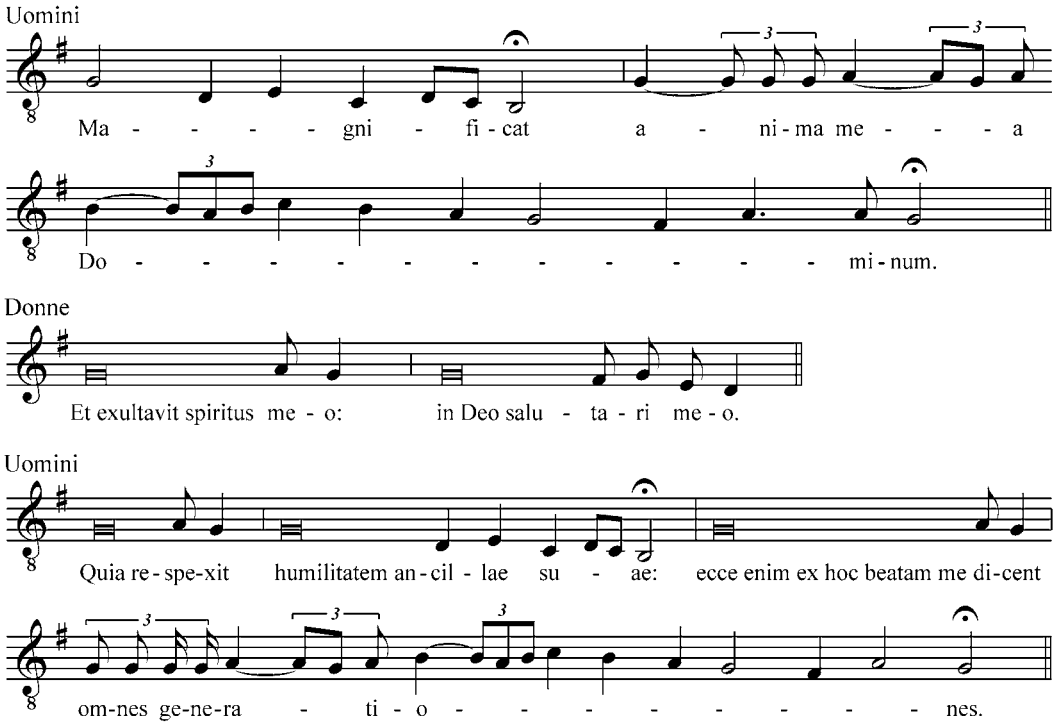
Una melodia assai diffusa è quella considerata da tutti la più solenne, ma a un certo punto deve essere caduta quasi in disuso, per la sua lunghezza, a dire degli informatori[30] (esempio 12).



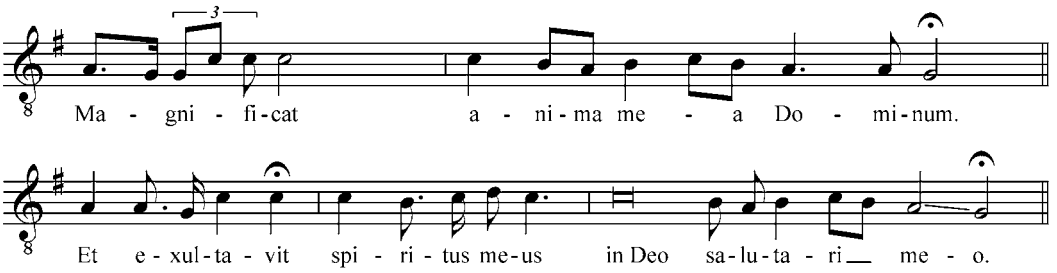
Esempio 12. *Magnificat* 4.
Premana (Lecco)

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):[31]

30. Trascriviamo la linea melodica, a cui nell'esecuzione si aggiunge una linea parallea 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 1931), Osnago, Luino, Premana, Margno e in varie altre località, fra cui Civate, isola di rito romano in terra ambrosiana.

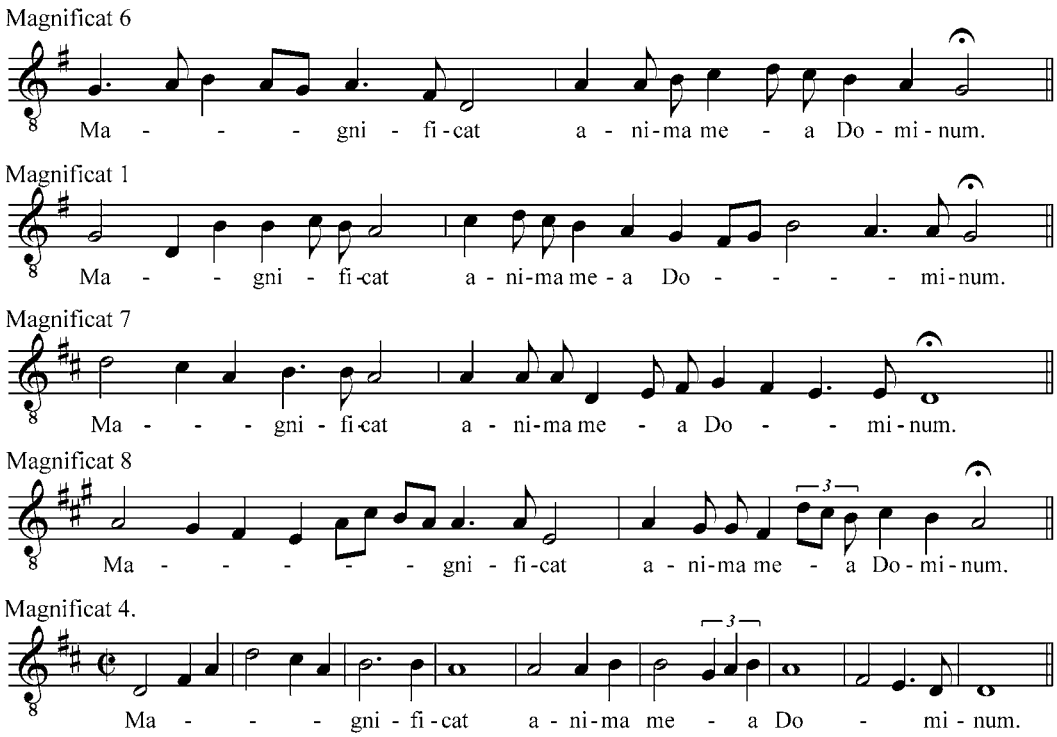
31. Registrazione effettuata da Marcello Rosa e Angelo Rusconi il 7 novembre 2012 presso la Casa del Clero, Villa Aldè a Lecco (rione San Giovanni); informatore don Carlo Turrini.

Esempio 13. *Magnificat* 5.
Rancio di Lecco (Lecco)

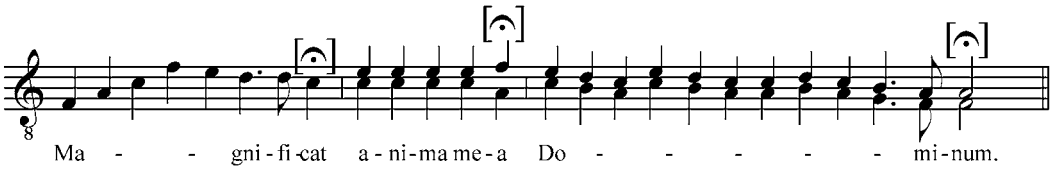
Questo tono era usato specificamente per i vespri dei defunti a Margno (esempio 14):[32]



Esempio 14. *Magnificat* 12, tono per i vespri 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):

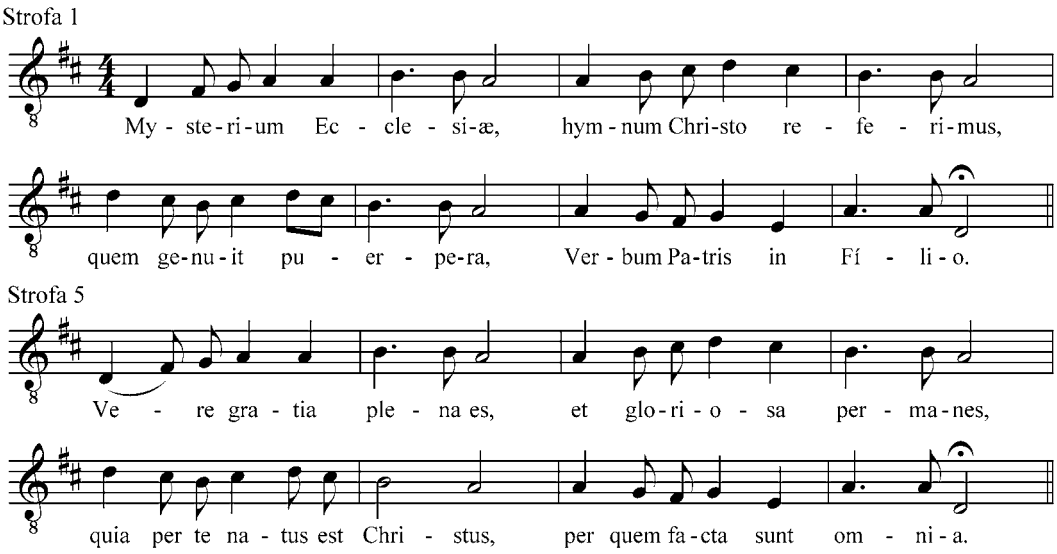
32. Registrazione effettuata il 16 aprile 2012.

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.[33]

Esempio 16. Tono per il *Magnificat* in canto fratto
Seregno (Monza e Brianza), Biblioteca della basilica di San Giuseppe, *Repertorium*, ms., melodia 8.

33. 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 *passepartout* 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):

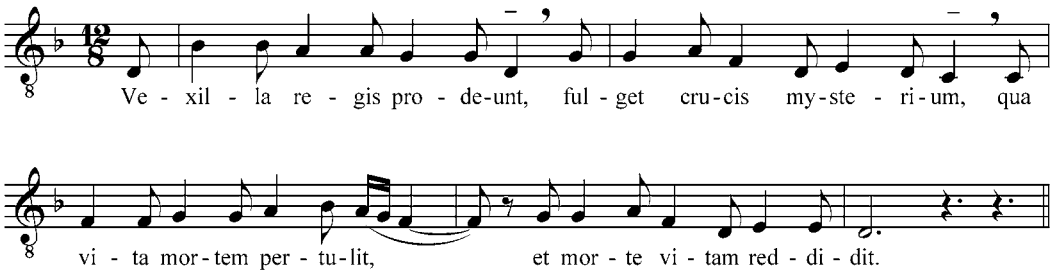


Esempio 17. *Mysterium Ecclesiae*, strofe 1 e 5, inno
Dorio (Lecco)

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.[34] 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:[35]

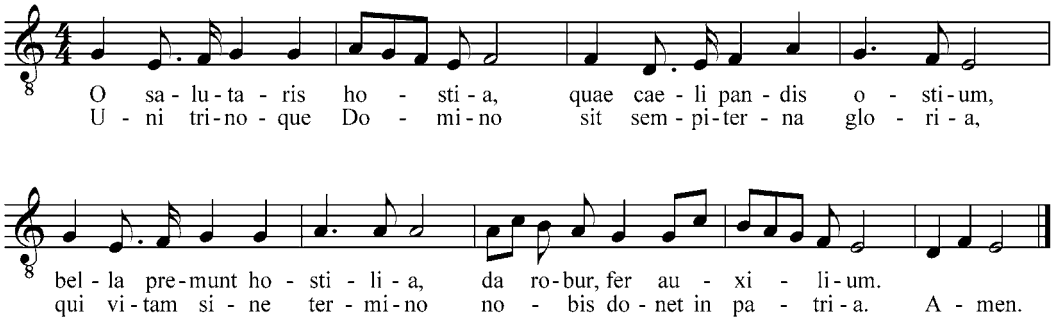
34. Sarebbe interessante intraprendere una verifica sistematica dei comportamenti dell'innodia popolare nei testi che presentano forme di irregolarità metrica e compararli con quelli degli scribi medievali, che operano sempre in modo da adattare la melodia al testo. Un primo approccio alle fonti scritte è proposto da Riccardo Zoia [2013, 49-70].

35. 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].



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.



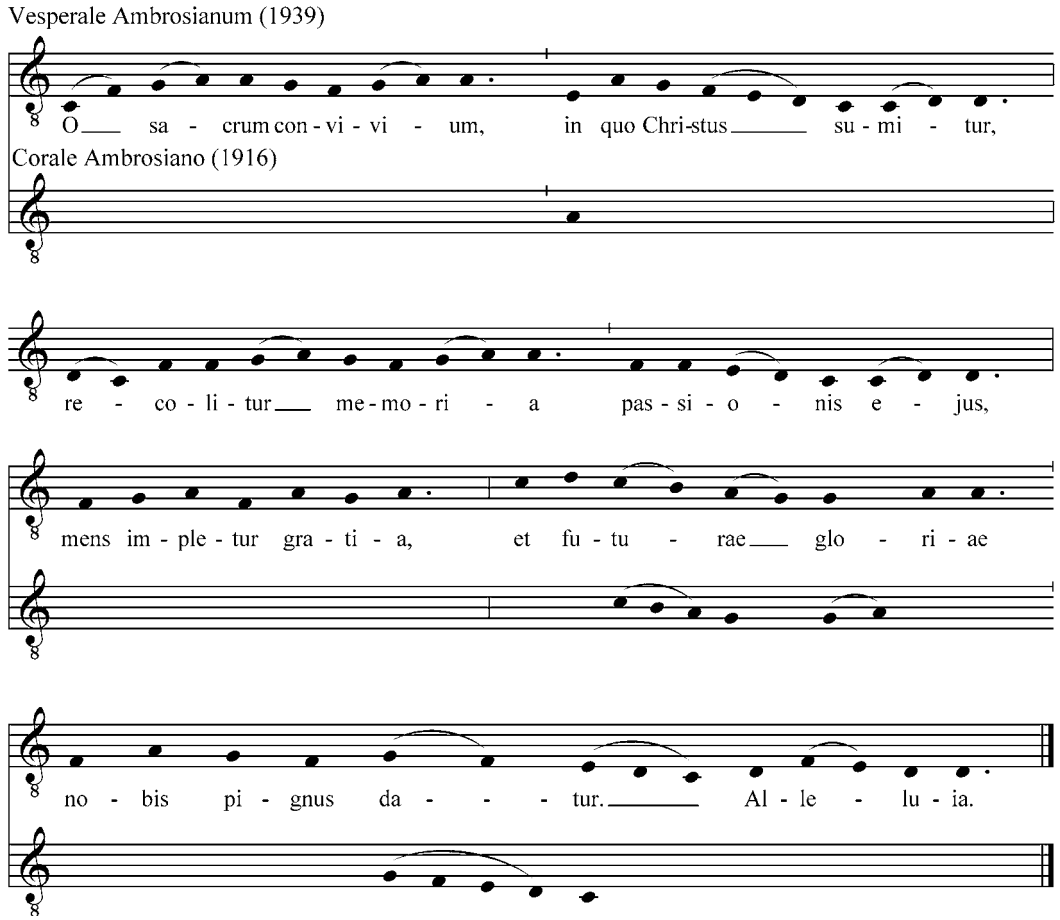
Esempio 19. *O salutaris hostia*, inno
Mariano Comense (Como)

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.[36] 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 recenziori.

Nei vespri, melodie ambrosiane ricorrono solitamente per il canto del lucernario (particolare tipo di responsorio, primo canto dei vespri) e dei due completori (brevi antifone che si trovano nella parte stazionale della liturgia vespertina). In un recente studio sui vespri 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):

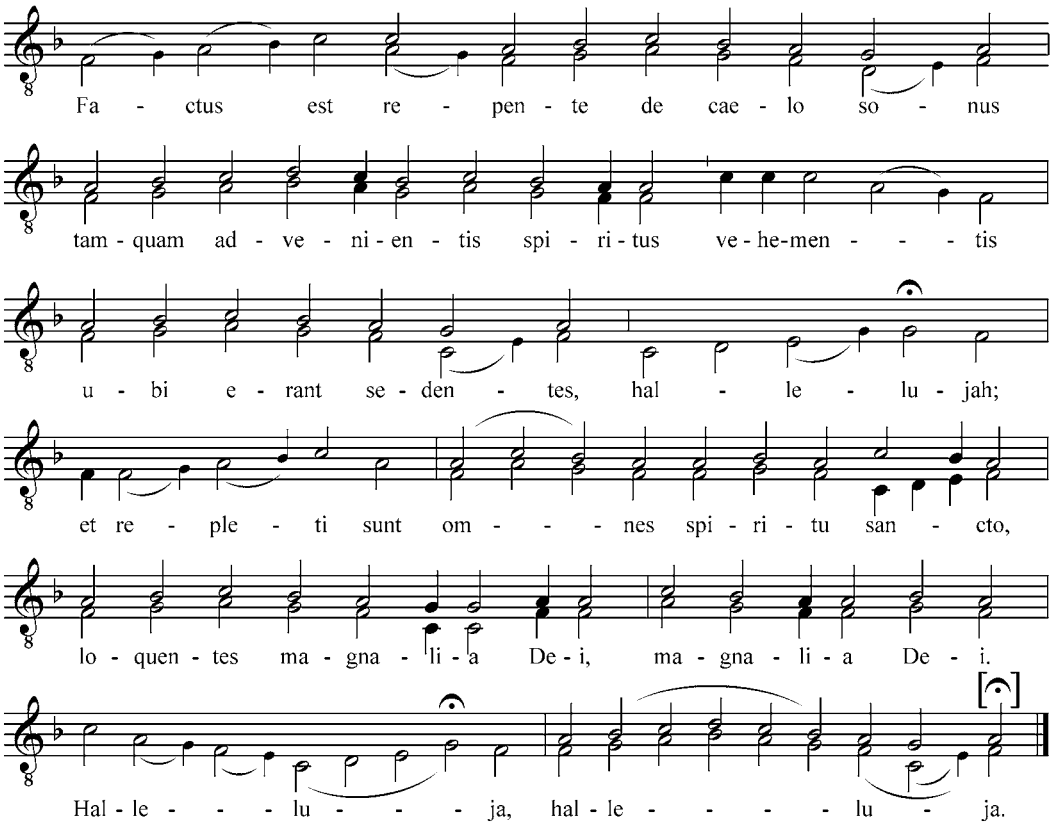
36. Nel caso di Milano si aggiunga che l'antifonario ambrosiano (cioè il libro che raccoglie i canti per la liturgia) ha avuto una tradizione esclusivamente manoscritta fino alle edizioni promosse dal cardinal Schuster negli anni trenta del Novecento; la pionieristica edizione promossa dai canonici Mambretti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



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]

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 2013 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 Gravellone 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 *Te 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 vespri.[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.

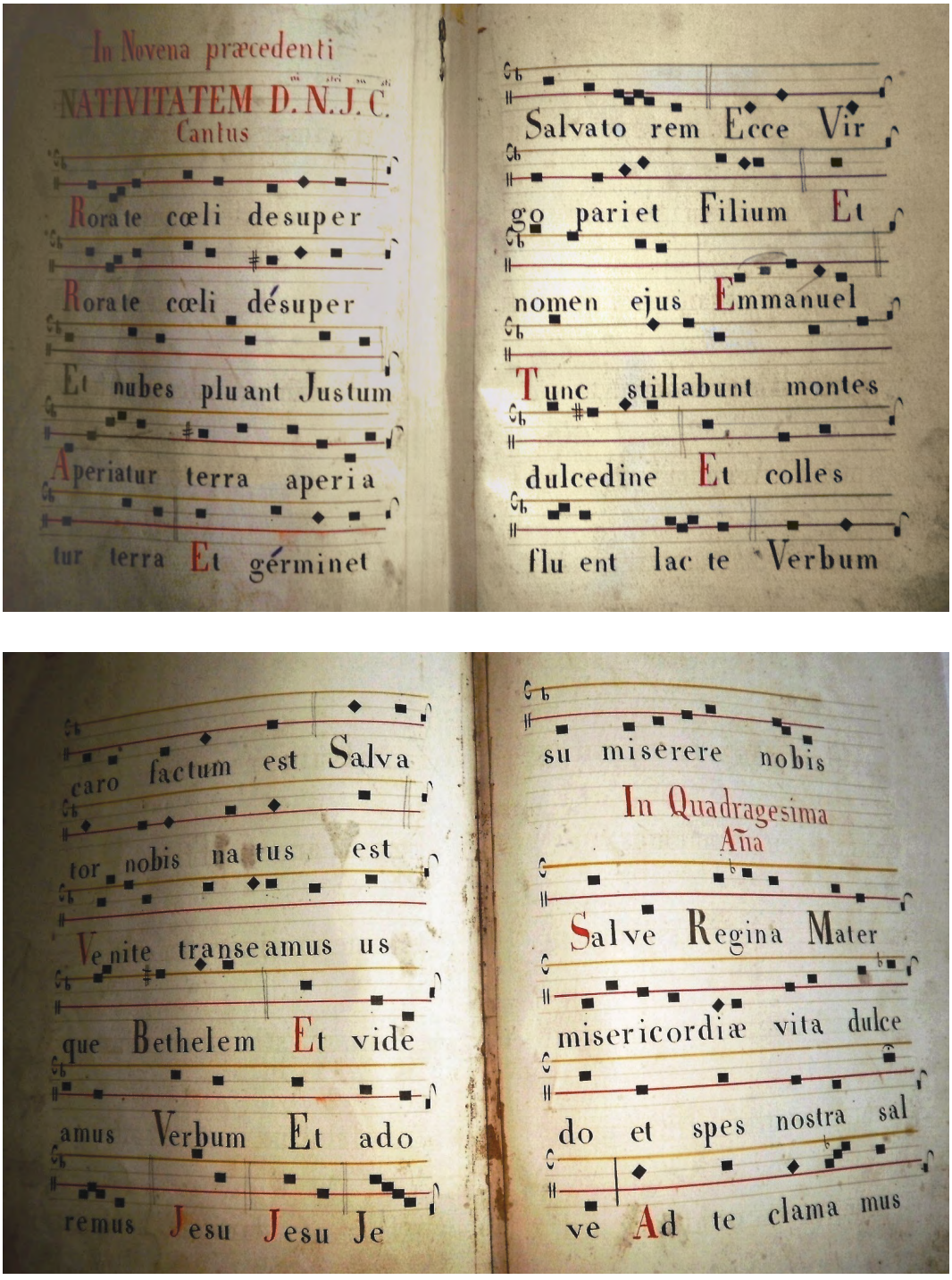



Figura 1.
Antifona *Rorate caeli*
Biblioteca della basilica di San Giuseppe,
Seregno (Monza e Brianza), ms. 2 (secolo XIX)

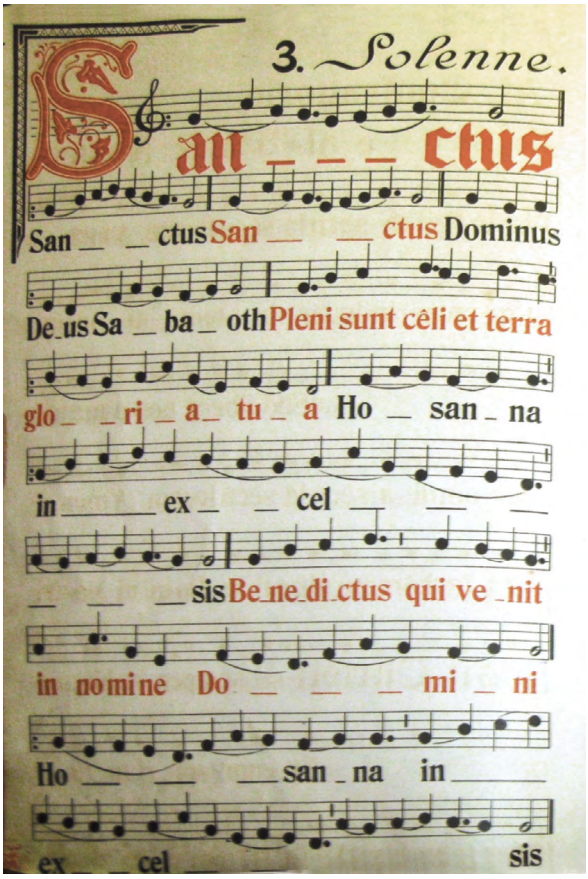
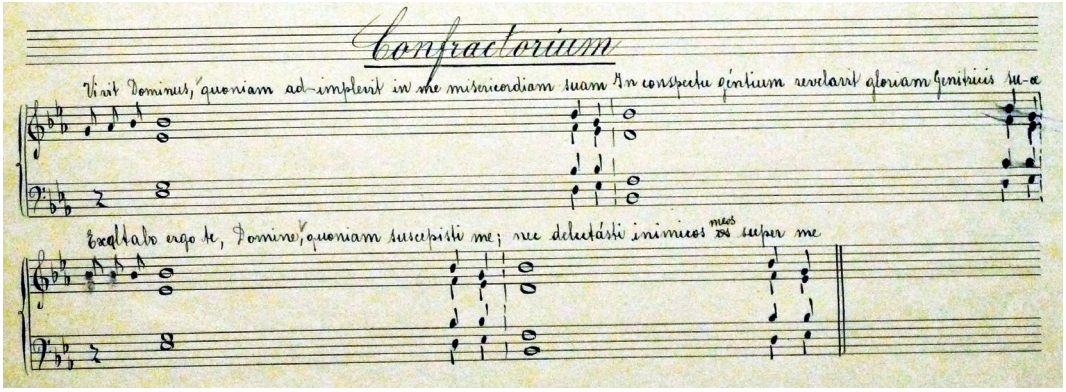
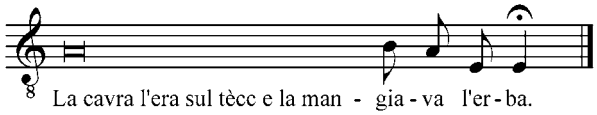
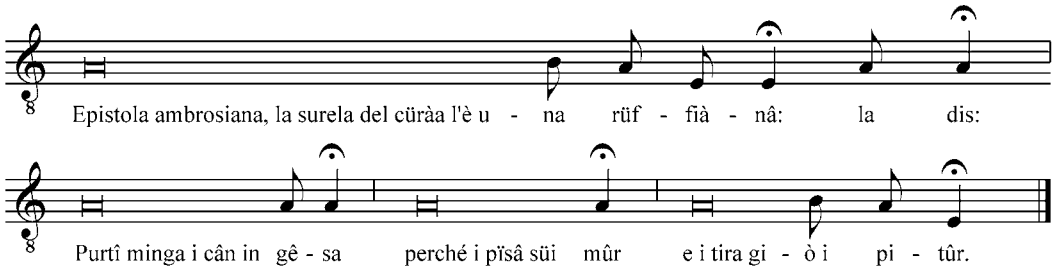



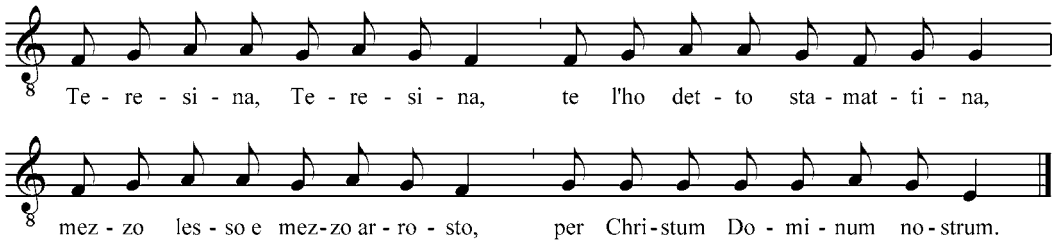
Figura 2.
Sanctus, in Erasmo Valenti, *Il Corale ambrosiano in note moderne*, Milano, Bertarelli-Monti, 1917, p. 14

Figura 3.
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 surêla del cüràa l'è una rüfiànâ: la dis – Portî minga i cân in gêsa perché i pïsâ süi mûr e i tira giò i pitûr* (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 1939), 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 vespri, 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 vespri. 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.

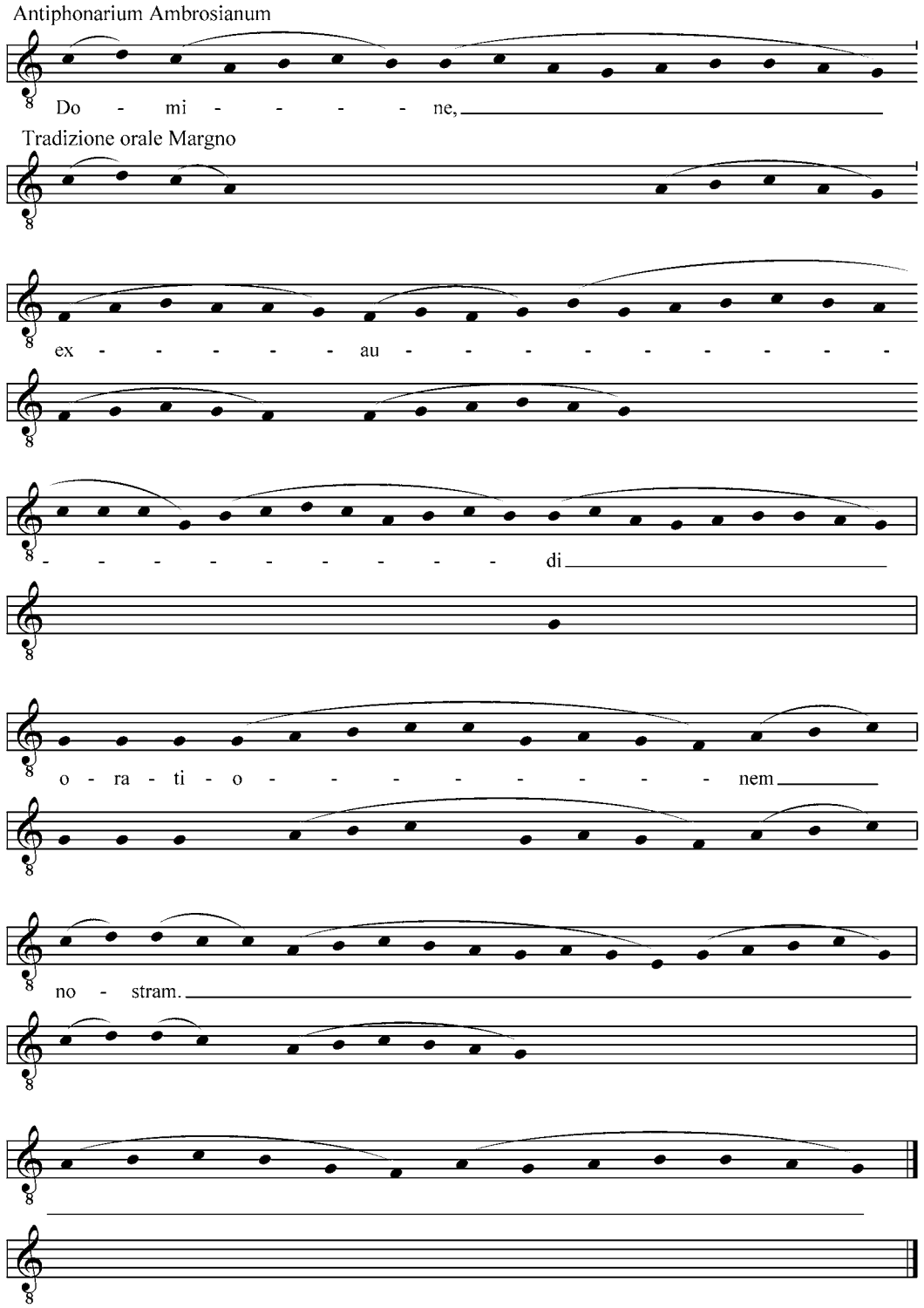
47. Sulla banda nella liturgia, oltre ad alcuni accenni nel volume citato, si veda Carlini [1998]. Sulla complicazione del rapporto fra Ottocento e Novecento cfr. il caso esemplare di Lecco in Rusconi e Sala [2012, 187-198].

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.

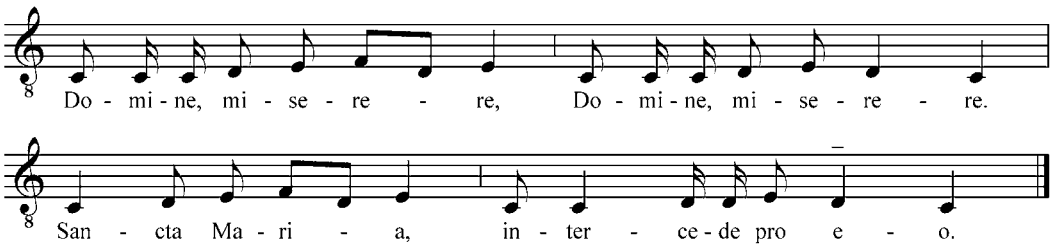
50. Con esequie intendiamo il rito specifico del funerale, identico sia che si celebrasse *praesente cadavere* o no. Il celebrante si toglieva la pianeta nera, indossava il piviale sempre nero e si cantavano il sallenzio *Usque in vita mea*, il *Miserere* e le litanie dei santi. Il rito aveva luogo ai 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



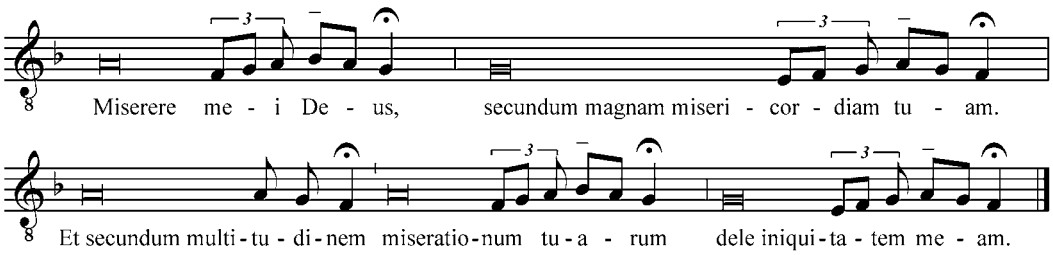
Esempio 25. Cantus *Domine, exaudi*, melodia milanese e tradizione orale di Margno (Lecco)
Trascrizione Gianmichele Brena

salmi, durante il trasporto della salma in chiesa si cantava il sallenzio *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).



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

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



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 funzionante 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 triduane

Le litanie triduane (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 sallenzio *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 chieder 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 Carpoforo, 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 sallenzio 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 sallenda, 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 sallenzio 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

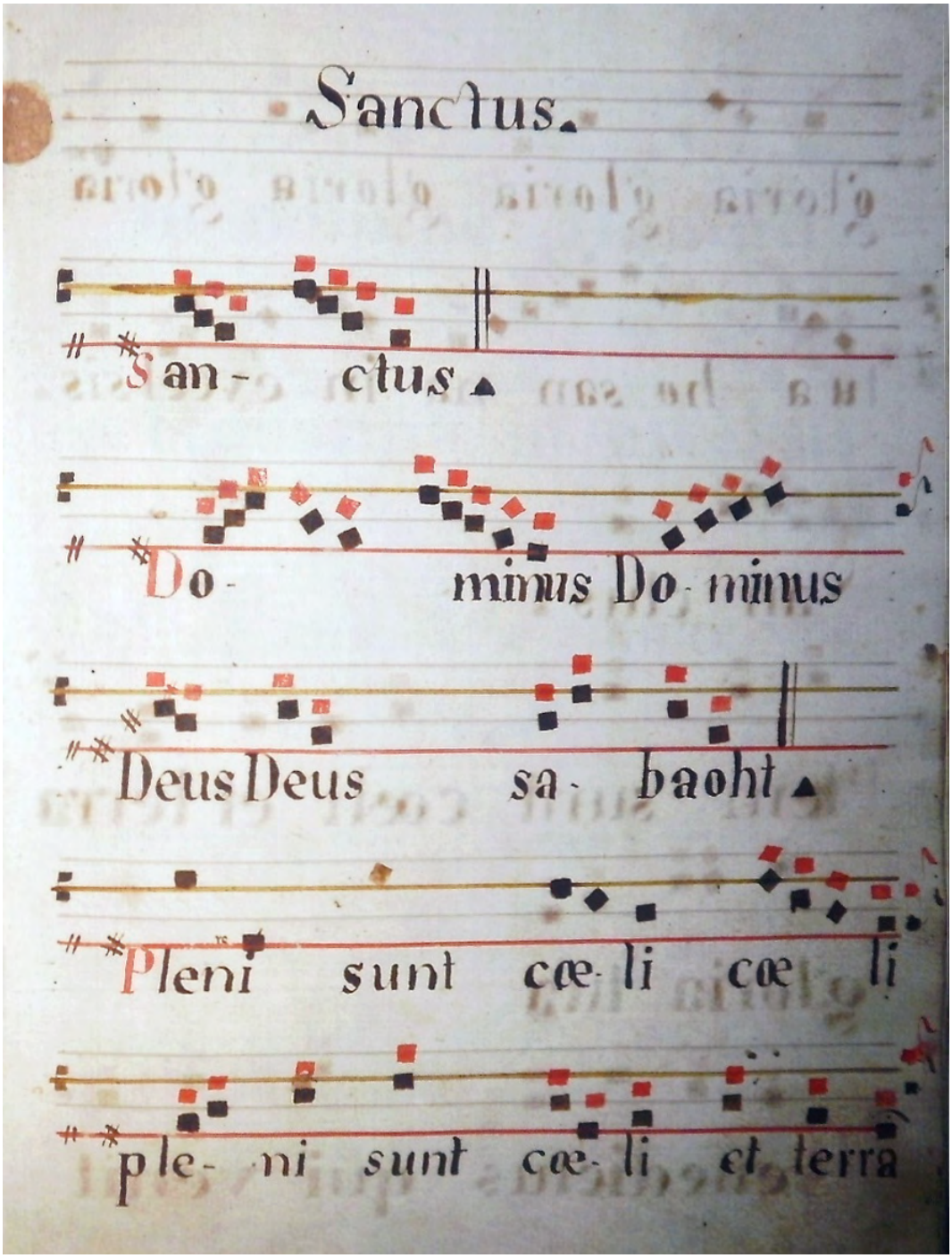


Figura 4.
Sanctus a due voci (la seconda voce in inchiostro rosso)
Seregno (Monza e Brianza), Biblioteca della basilica di San Giuseppe,
ms. 1, p. 77 (secolo XIX)

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 vespri dei defunti si cantavano solo il pomeriggio del giorno di Ognissanti (1 novembre, giorno in cui c'erano due vespri, prima quelli dei santi, indi i primi vespri dei morti), il pomeriggio del giorno dei morti (2 novembre, secondi vespri) 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 vespri della domenica; in altre, questi ultimi erano rimpiazzati dai vespri 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 vespri 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 3 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 Pepessi, 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 segnarvisi.

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 preconio 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 triduane, 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, 223].

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 gêsa» (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 trasceso 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 vespri 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 vespri 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 preconciliare 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 oràl 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 preci 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 istorico-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.