

Marco Plesnicar

LA TRADIZIONE PATRIARCALE A UDINE E A GORIZIA NELL'OTTO-NOVECENTO

Presentazione del Presidente della Società di Minerva, Giuseppe Trebbi

A nome della Società di Minerva ringrazio gli intervenuti a questa conferenza tenuta dal dottor Marco Plesnicar, direttore dell'Archivio di Stato di Gorizia sul tema "La tradizione patriarcale aquileiese nell'Otto-Novecento: un caso di studio". La conferenza fa parte del ciclo di conferenze della Società di Minerva dal titolo "Conservazione e ripresa delle tradizioni etnografiche di una regione di confine" ed è sostenuta dalla Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia.

Vorrei dire qualche parola sull'oratore, anche perché ho il piacere di conoscerlo da molti anni. La sua formazione è stata molto ricca e variegata: è laureato in Storia, Dottore di Ricerca in Storia, e diplomato in archivistica. Dal 2005 è organista effettivo e cantore presso la Chiesa parrocchiale e Cappella Civica della Beata Vergine del Rosario in Trieste. Nel 2008, come dicevo, ha ottenuto a Trieste il dottorato di ricerca in "Forme della conoscenza storica" con una tesi intitolata *Aquileia Mater*. Per diversi anni è stato prima vicepresidente, e poi presidente dell'Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei di Gorizia, e dal 2019 è direttore dell'Archivio di Stato di Gorizia. Per quanto riguarda le sue pubblicazioni, ricorderò che ha partecipato ai volumi *Mossa nella storia e Storie di Lucinico*; ha collaborato con Ivan Portelli al volume *Parroci e comunità a Capriva tra Ottocento e Novecento*; ha pubblicato nel 2011 il volume *Un campo fecondissimo di vedute discordanti*:

l'ospedale psichiatrico di Gorizia Francesco Giuseppe I. Nascita e sviluppo dell'istituzione manicomiale. Ha scritto su beneficenza, assistenza e questione sanitaria nel dibattito istituzionale della rappresentanza provinciale di Gorizia. Con Ivan Portelli ha pubblicato due volumi su *Conosciamo la Grande Guerra in Friuli-Venezia Giulia*. Importante per la storia contemporanea della Regione è il suo libro *Tra speranze e punti fermi: storia della Democrazia Cristiana friulana 1943-1954*. Specificamente su Aquileia, ricorderò che ha lavorato con Claudio Ferlan all'edizione dell'*Historia Collegii Goritiensis*, gli Annali del Collegio dei Gesuiti di Gorizia, e ha pubblicato un saggio sulla vertenza intorno alla giurisdizione sul Patriarcato di Aquileia nella memorialistica sei-settecentesca. Vorrei inoltre ricordare che ha collaborato a un seminario della Fondazione Giorgio Cini, intitolato "Ossa in cerca di Santi, Santi in cerca di ossa", con uno studio sulla soppressione del patriarcato di Aquileia e la divisione delle reliquie tra Gorizia e Udine. Per la Società di Minerva, ha tenuto nel novembre 2018 a Trieste una conferenza di presentazione del progetto di ricerca dedicato al sito sulle chiese distrutte di Gorizia. Cedo senz'altro a lui la parola.

Marco Plesnicar, *La tradizione patriarcale a Udine e a Gorizia nell'Otto-Novecento*

È doveroso iniziare questa esposizione con un duplice ringraziamento, alla Società di Minerva, nella persona del suo presidente, prof. Giuseppe Trebbi, e alla Fondazione Palazzo Coronini Cronberg che ci ospita tanto generosamente.

La presente conversazione è giustificata da un *humus*, rappresentato dagli studi da me condotti e confluiti nella tesi dottorale, discussa nel 2008 all'Università di Trieste, intitolata *Aquileia Mater: il mito delle origini nel dibattito culturale e politico del Litorale tra XVIII e XX secolo: un'interpretazione storiografica*. Una vita fa, oserei dire, quando non mi occupavo a tempo pieno di archivi come faccio adesso. Tra l'altro, il prof. Trebbi era allora coordinatore del dottorato, quindi conosce da vicino la genesi di quel lavoro.

Da cui, peraltro, oggi mi discosto alquanto: tra le innumerevoli forme attraverso le quali si dispiega l'importanza metastorica di Aquileia, ho scelto di trattenere la vostra attenzione su di un caso di studio non troppo indagato, forse a causa della propria marginalità rispetto ad ambiti maggiormente percorsi e dell'approccio interdisciplinare che esso comporta: il canto liturgico detto "patriarchino", un tempo diffuso nelle aree accomunate dall'appartenenza all'antica metropoli di Aquileia o alle diciassette sue diocesi suffraganee e, successivamente, fiorito in altre regioni politicamente controllate dalla Repubblica di Venezia, il cui patriarcato, in quanto figlio legittimo di quello gradense, ritrova sulle rive del Natissa le proprie origini primigenie.

Questa non è la sede ove discettare sulla questione del particolare rito liturgico proprio della Chiesa aquileiese, soppresso nel concilio provinciale di Udine del 1596¹: basti qui ricordare che esso differiva da quello romano, quest'ultimo codificato appena dopo la fine del concilio tridentino, in alcune cerimonie della messa e dell'ufficio divino. Qui delinearò alcuni brevi schizzi, sulla scorta delle ricerche sul campo esperite in momenti e luoghi diversi, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo scorso, da storici, musicologi, etnomusicologi, liturgisti e antropologi italiani ed europei.

Pur essendo ad esso in qualche modo correlato, il canto di cui parlerò non corrisponde al canto liturgico dell'antico rito aquileiese, di cui restano pochissime tracce documentate su svariati codici medievali e che è stato oggetto, tra gli altri, degli originalissimi studi condotti da monsignor Guglielmo Biasutti e don Gilberto Pressacco, recanti le suggestioni di collegamenti con la chiesa patriarcale di Alessandria d'Egitto, ultima sede dell'apostolato marciano.

Coordinate fondamentali

Partiamo dunque da una definizione dell'oggetto di questa esposizione: il canto patriarchino è un canto non mensurale sia

monodico che polivocale, ricco di melismi di sapore modale (la musica modale è basata sulle note di una determinata scala e all'orecchio suona più semplice e scorrevole rispetto alla musica tonale, basata sulle armonie di modo maggiore o minore, che nella nostra fattispecie esiste, pur manifestandosi specialmente attraverso le cadenze finali).

Il suo repertorio è esclusivamente liturgico e connesso alle cerimonie del culto cattolico, dove il canto aveva una posizione d'onore, se si tiene conto che, secondo i liturgisti classici, la forma tipica della liturgia è quella solenne², quasi interamente cantata dall'officiante, dai cantori e dal popolo. Conseguentemente, esso conferiva un'espressione canora a tutti i testi liturgici dell'antico rito aquileiese e poi romano: l'ordinario della messa, l'ufficio divino, incluse le officature dei tempi forti (lezioni, salmodia, antifone, sequenze, fino alla cantillazione, vale a dire il modo con cui il celebrante intonava le orazioni o le letture di propria spettanza).

Nonostante tale ampiezza di impiego, il canto patriarchino per secoli è stato tramandato oralmente. Le fonti scritte sono rare e tardive: si è sentita la necessità di trascriverne le melodie quando è maturata la consapevolezza del suo valore quale testimonianza di civiltà in grave pericolo di scomparsa.

Fino alla metà dello scorso secolo, tracce importanti di questa tradizione comune si potevano rinvenire, con una varietà fecondissima, dalla Lombardia (diocesi di Como) al Canton Ticino, passando per il Veneto, il Friuli, l'Istria e la Dalmazia, almeno fino a Cattaro. Le ricerche condotte sul campo dal musicologo e compositore triestino David Di Paoli dimostrano la presenza del canto "alla patriarchina" anche nelle più insigni chiese cattedrali e parrocchiali e confliggono con la tesi di chi lo ritiene un fenomeno sviluppatosi in aree marginali, lontane dai principali centri di irradiazione culturale, come le chiese della montagna e della campagna friulana (tesi di Roberto Frisano).

I testi sono principalmente in lingua latina; nella Dalmazia anche in illirico (o croato antico), poiché le melodie "patriarchine" erano utilizzate in larga misura anche nell'ambito della liturgia

cosiddetta glagolitica, ossia il rito romano concesso dai papi fin dal Medioevo ai cattolici slavofoni dell'altra sponda adriatica. Sul *web* è possibile ascoltare delle esecuzioni di tale canto (detto *po starinsko*) in qualche dispersa località della Dalmazia ove questo repertorio è ancora in uso.

Pur nella difformità più spiccata, questo canto possiede un carattere ad esso proprio, sebbene spesso presenti analogie con analoghe melodie gregoriane, interpretate malevolmente come loro corruzioni (da qui il nome "canto alla villereccia" o "alla villotta"), ma che al palato meno raffinato degli studiosi del folklore appaiono piuttosto come una garanzia di "popolarità": alla monodia principale, il popolo sovrapponeva una "polifonia naturale": linee melodiche in discanto per terze, seste, ottave parallele a anche con note di riempimento, per lo più senza accompagnamento strumentale, ad eccezione forse dell'ordinario della messa, come attestato in certe località, tra cui Grado. L'andamento ritmico è mutevole, mentre è accentuata la tendenza ad abbondare di fioriture, note di passaggio di minor valore che conferiscono forza e slancio al melisma [*Si ascoltano le registrazioni del Kyrie e del Credo della Messa di Avvento e Quaresima (Grado)*].

Pur prevedendo parti omofoniche (recitativi, lezioni, orazioni), il canto patriarchino trova la massima espressione nell'esecuzione polifonica e corale. I cantori spesso non conoscevano la notazione musicale, interpretavano ad orecchio. [*Si ascoltano le registrazioni di un prefazio (Traù, anni '50), e del Laudate Dominum (Zoppè di Cadore)*].

Esisteva una interessante mobilità tra gli esecutori: David Di Paoli ha documentato che in particolari occasioni dell'anno liturgico o nei riti di passaggio (quali la Settimana Santa e i funerali), i cantori di una chiesa si spostavano per dar man forte a quelli della parrocchia, o viceversa, intraprendendo anche itinerari di una certa importanza, come accadeva a Cittanova d'Istria, dove fino agli anni Venti dello scorso secolo l'inno dei vespri dei Santi Pietro e Paolo, *Decora lux* era appannaggio dei pescatori di Grado che in quei giorni si ritrovavano presso le foci del Quieto.

Di che genere di cantori stiamo parlando? Di uomini che non erano musicisti di professione, per lo più analfabeti musicalmente e non solo, gelosi trasmettitori, di padre in figlio, di melodie non scritte, affidate alla memoria collettiva, che potevano variare anche in modo significativo da paese in paese.

Il compositore ungherese Béla Bartók afferma che la caratteristica della musica popolare è la variabilità³: sotto questo aspetto, il canto patriarchino è autenticamente popolare. Esso è intimamente collegato al processo di tradizione orale, soggetto ad una inevitabile modificazione dell'oggetto che viene trãdito, ossia consegnato, da una bocca ad un orecchio, in un *continuum* di piú o meno sensibili modificazioni non solo in merito alla notazione, bensì all'intonazione, al registro vocale e via dicendo, sicché l'esecuzione di un momento necessariamente è unica rispetto a quelle susseguenti. Un canto che è sempre qui e ora, pur conservando invariato lo spirito e le modalità di trasmissione. Per tali ragioni, la trascrizione di questi brani è un'impresa che richiede molta pazienza e, per propria natura, non attira la simpatia dei musicisti di educazione accademica.

La presenza delle cantorie comunque non escludeva, almeno nei brani piú ricorrenti del ciclo liturgico (ordinario della messa, *Tantum ergo*, *Te Deum*), la partecipazione dell'intera assemblea dei fedeli, donne comprese. Cedo la parola al sacerdote cadorino don Claudio Sacco (1945-2009):

Il canto popolare è eseguito dal popolo, il quale, fortunatamente, quando prega non ha fretta (...). Il popolo procede lento e maestoso come un fiume, tagliando le curve, semplificando il tracciato. Ecco perché tende a trasformare un'aria gregoriana in un 6/8 o in misura fissa (...). Il canto è proporzionato alla solennità: piú grande e sentita è la festa e piú poderosa è la partecipazione corale della gente (...). Una volta cantavano molto. I canti di chiesa erano numerosi, ma erano gli unici conosciuti. Infatti non c'erano mezzi radiofonici, non festivals, per cui gli unici motivi noti erano le arie di chiesa e le arie paesane. Prova ne sia che gli anziani ancora adesso, an-

dando o tornando dal lavoro, nei momenti di sosta o nei punti morti della giornata macinano la strada o ammazzano il tempo canticchiando un *De profundis* o un *Deus tuorum militum* alla vecchia⁴.

[Si ascoltano le registrazioni dell'introito del Requiem (Treppo carnico) e del salmo Confitebor (Cercivento)].

Un po' di storia

L'età carolingia (VIII e IX secolo dopo Cristo) fu determinante anche sotto l'aspetto liturgico per tutto il rito cristiano occidentale di lingua latina; ad Aquileia fu il patriarca Paolino II, intellettuale alla corte di Carlo Magno, a introdurre gli usi "romano-carolingi", sicché rimonta a quest'epoca, secondo Antonio Lovato, l'inizio di un progressivo allineamento delle tradizioni rituali precedenti sul modello degli usi romani, dove le prime si ritagliarono un margine di sopravvivenza e sviluppo, entro il perimetro unificante franco-romano⁵. La codificazione liturgica franca ha lasciato poco spazio all'eredità del passato precedente, come afferma il musicologo francese Michel Huglo, cancellando quasi del tutto le differenze liturgiche che differenziavano il rito aquileiese da quello romano: «ad Aquileia, come altrove, la liturgia si orient[ò] sulla via che [avrebbe portato] progressivamente testi ed usi verso la forma definitiva che il Breviario ed il Messale di San Pio V [avrebbe conferito] loro». Allo stato attuale delle conoscenze, prosegue lo stesso autore, si può ipotizzare che il canto costituisse anche per Aquileia un tratto essenziale ad esso proprio, spazzato via dall'introduzione del gregoriano, al pari delle altre realtà gallicane ed italiche precaroline, ma che riuscì in piccola parte a sopravvivere, «grazie alla tenacia dei cantori e dei copisti»⁶.

Secondo il musicologo istriano monsignor Giuseppe Radole (1921-2007), per molti anni direttore della Cappella Civica di Trieste, l'origine della tradizione orale cosiddetta patriarchina vanta origine nelle riforme liturgiche imposte dai Carolingi, a

partire dalla fine dell'VIII secolo d.C., per unificare, attraverso il culto cristiano, l'amalgama linguistico e culturale dei regni ad essi soggetti. Un canto ibrido, dunque. Cito testualmente:

*[...] E penso che fu proprio in quei secoli lontani, per le reali difficoltà locali – mancanza di libri e di maestri soprattutto – ad appropriarsi di canti mai intesi, lontani dalle proprie tradizioni, che un canto popolare sacro, chiamato "patriarchino", non scritto da alcuna parte, lontano dalle grandi istituzioni (cattedrali e monasteri) si ritirasse nei luoghi minori, dove, tramandato di generazione in generazione, continuò a solennizzare in latino le messe e gli uffici paesani e rurali, giungendo fino al nostro secolo."*⁷

A questa visione si oppone il benedettino padre Pellegrino Ernetti (1925-1994), autore di numerose indagini sulla materia e ispiratore della rivista musicale *Jucunda Laudatio* che ospitò, dietro impulso dello stesso don Radole, un volume del 1979 che raccoglie una vasta selezione di brani della tradizione del canto popolare liturgico raccolti in numerose località del Friuli. Secondo padre Ernetti, queste melodie si svilupparono in epoca relativamente recente, dopo la soppressione del rito decretata dal citato Sinodo udinese del 1596, a cui sarebbe sopravvissuto un canto aquileiese contenente influenze derivanti dalla tradizione gregoriana (carolingio-romana) e popolari⁸. Franco Colussi, nella voce biografica a lui dedicata sul Nuovo Liruti, ha relativizzato alcune intuizioni del benedettino, smentite da studi successivi, che enfatizzavano l'origine aquileiese della villotta friulana (oggettivamente evocata da alcune melodie patriarchine da lui riprodotte), riconoscendogli comunque il merito di aver contribuito, mediante la propria opera divulgativa, a risvegliare l'interesse generale anche grazie numerosi concerti pubblici, da lui curati fin dal 1960 nel teatro veneziano della Fenice⁹.

Nondimeno, proprio in virtù delle origini precaroline e, quindi, antichissime di questo canto, don Radole è propenso ad ammettere entrambe le ipotesi: dopo il Concilio di Trento, ad alcune forme arcaiche si sarebbero aggiunte altre nate in tempi a noi

prossimi, «perché la creatività artistica, che si esprime anche nelle varianti, non conosce limiti di sorta»¹⁰, volendo utilizzare le esatte parole dell'autore.

Nell'epoca post tridentina e soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, l'esistenza stessa di questa forma di canto è stata più volte messa in discussione da parte dell'autorità ecclesiastica, la quale perseguiva l'obiettivo di riportare il canto ecclesiastico alla purezza delle origini, nel nome di una uniformità stilistica e formale che avrebbe lasciato poco spazio alle alternative: il modello era il canto monastico, secondo l'opera restauratrice dei dotti monaci benedettini di Solesmes¹¹. In Germania, e poi in tutti i paesi dell'Europa cattolica, il movimento ceciliano (traente il nome dalla vergine Cecilia, santa protettrice della musica sacra) conobbe una diffusione capillare, attraverso un diffuso impegno educativo di alfabetizzazione musicale che coinvolse le cantorie, invitate a deporre i vecchi repertori a favore di musiche composte secondo i nuovi indirizzi.

Le istanze del Cecilianesimo furono fortemente appoggiate da papa Pio X (1903-1914), con il motu proprio "*Tra le sollecitudini*" (22 novembre 1903), promulgato pochi mesi dopo la sua ascesa al soglio di Pietro. Il documento impose a tutto il rito romano l'impiego del canto gregoriano secondo la tradizione benedettina solesmense, rimarcando la necessità che i toni gregoriani ritornassero a dar voce al popolo dei fedeli, rimasto ammutolito dopo l'introduzione, nei secoli precedenti, di stili musicali ispirati alla musica colta profana.

Davvero l'invito, o meglio, l'ingiunzione di papa Sarto fu eseguita alla lettera nelle regioni in cui era ancora vitale la tradizione orale patriarchina (Friuli, Cadore, Gorizia, Istria, Dalmazia), sebbene la motivazione principale che stava alla base del documento pontificio (ossia il silenzio dei fedeli) in quelle località fosse pretestuosa, giacché uomini e donne, durante le funzioni liturgiche di tutto l'anno ecclesiastico, partecipavano attivamente con la voce e con il cuore. Certamente, non si trattava del canto gregoriano così come lo voleva Pio X, che nel corso del suo de-

cennale pontificato attuò una vera e propria riforma della liturgia romana in senso restauratore. Fu un'opera davvero straordinaria, per vastità e perizia filologica, in seguito alla quale il canto ufficiale della Chiesa romana raggiunse le forme che ancora oggi conosciamo.

Ma nelle terre un tempo soggette alle metropoli di Aquileia e, in seguito, di Grado e di Venezia, la riforma pianca produsse – riprendendo il termine opportunamente utilizzato da David Di Paoli – una «vera devastazione» del patrimonio musicale orale 'patriarchino'¹². Il successore di Giuseppe Sarto sulla cattedra di San Marco, il patriarca Aristide Cavallari (1849-1914), colpì con decisione quel canto ritenuto «trascurato e poco religioso» affinché fosse rimpiazzato dalle *scholae* gregoriane promosse dalla sua Commissione diocesana per la musica sacra. Per tutta la prima metà del Novecento, un intero repertorio fu soppiantato, spesso con la forza (la forza della stampa) e talvolta anche con l'inganno, da parte di zelanti sacerdoti che dovevano persuadere le cantorie a dismettere un abito vecchio e lacero, ma a cui erano davvero assai legate.

L'arcidiocesi di Gorizia, dal 1906 guidata dal principe arcivescovo mons. Francesco Borgia Sedej, fu teatro di un processo analogo, che si sviluppò nell'ambito italofono e in quello sloveno in modalità differenti.

La prima parte del ministero di mons. Sedej coincise con quella che don Luigi Tavano, nella sua storia della Diocesi di Gorizia edita nel 2004, denominò «una stagione diocesana esaltante», ossia una *belle époque* goriziana. Adottando come proprio il motto del pontificato piano, *Instaurare omnia in Christo*, mons. Sedej curò la formazione (dogmatica e liturgica, in primo luogo) di un clero chiamato a testimoniare la vitalità della presenza culturale e sociale cattolica nell'ambito di questa porzione meridionale dei dominî di Casa d'Austria.

Il presule era dotato di una cultura musicale solida e fin dal 1883 – anno di fondazione della società cecilianca di Gorizia – fu un convinto fautore del programma ceciliano, che volle conso-

lidare grazie alla Commissione diocesana di musica sacra istituita nel 1906. Nel Goriziano, composito sotto il profilo nazionale, si affermarono due declinazioni diverse di Cecilianesimo, la slovena più sensibile alle suggestioni formali del *lied* tedesco-austriaco, l'italiana mirante a sintetizzare gregoriano e tradizione polifonica classica con un modello austero, lontano dal gusto musicale romantico allora in voga e, di riflesso, dal canto liturgico di tradizione orale, così troppo affine alle villotte profane.

Per celebrare il 1600° anniversario del rescritto costantiniano del 313, il maestro della Cappella metropolitana di Gorizia, Augusto Cesare Seghizzi (1883-1933) compose una messa per coro e orchestra intitolata *missa aquileiensis*, dedicata a mons. Sedej quale «successore di sant'Ermagora» ed eseguita durante le solenni cerimonie tenute nel vetusto tempio aquileiese. La scelta del compositore, che aderiva alle istanze ceciliane, di richiamare in tutte le parti di quest'opera, pur con diverse mensuralizzazioni, la prima melodia della sequenza *Plebs fidelis Hermacore* presente nel codice medievale conservato a Gorizia¹³, è in sé chiarificatrice dell'evidente collegamento privilegiato che Seghizzi istituì tra l'Aquileia patriarcale e la sua erede, la città sull'Isonzo. Al di là degli interessi immediati che il nesso voleva promuovere, appare evidente che a questa operazione colta rimase del tutto estraneo quel canto di tradizione orale (anch'esso erede di Aquileia) che il *cantus firmus* gregoriano, secondo i proponimenti del Cecilianesimo, avrebbe dovuto soppiantare.

L'isola di Grado, dal 1818 entrata a far parte della diocesi goriziana, aveva conservato pressoché intatte le proprie consuetudini liturgiche e devozionali, incluso l'ampio repertorio "patriarchino", abbondantemente impiegato sia nella celebrazione della messa, che nell'ufficiatura delle ore canoniche, specie quelle solenni che prevedevano l'intervento dell'assemblea dei fedeli. Dai documenti conservati nell'archivio della Curia arcivescovile di Gorizia, sappiamo che mons. Sedej non apprezzava questo stile liturgico. Tuttavia, da pastore sapiente qual era, comprese quanto i gradesi vi fossero affezionati e non mutò lo *status quo*: grazie

ai suoi arcipreti, l'isola poté continuare ad intonare le sue antiche melodie fino ai tempi a noi più vicini.

Di converso, la riforma cecilianiana fu efficace in tutto il resto del territorio arcidiocesano: si salvarono soltanto alcuni lacerti di canto all'antica eseguiti in occasione dei vesperi festivi, di alcune processioni votive o delle funzioni mariane o eucaristiche officiate al di fuori della messa.

Sul versante squisitamente liturgico, nel 1915, in piena Grande guerra, mons. Sedej pubblicò il primo prontuario ufficiale per i fedeli italiani e friulani dell'arcidiocesi, il *Benedictionale seu collectio precum et piorum exercitiorum (...) pro ecclesiis forojuliensibus italisque editum*, stampato a Graz. Fu il tentativo di fondere le consuetudini liturgiche e cerimoniali diocesane con le prescrizioni romane, alla luce dei più recenti decreti della s. Congregazione dei Riti: da allora ogni spazio concesso all'improvvisazione o alla riproposizione di norme non scritte avrebbe perduto ogni legittimità. In questo libro, che reca notazione musicale espressa in neumi, non vi è traccia di melodie popolari 'alla patriarchina', ma almeno è conservata la tradizione aquileiese del canto del prologo del Vangelo di San Luca (il *Missus*) nei nove giorni che precedono la Solennità del Natale del Signore. [Si ascolta a registrazione di un esempio di *Missus patriarchino* a Treppe carnico].

Le riforme liturgiche degli anni Cinquanta e Sessanta, specie quelle susseguite al Concilio Ecumenico Vaticano II, hanno ulteriormente minato le basi di un edificio sempre più instabile. L'introduzione di un *Ordo* (tra il 1951 e il 1955) che modificava le antichissime cerimonie della Settimana Santa ha sottratto parte del repertorio (il caso della soppressione dei Mattutini delle Tenebre, officiati la sera del mercoledì, giovedì e venerdì santo, con le profezie e le salmodie veterotestamentarie olezzanti delle coloriture proprie del canto patriarchino), ma è con l'introduzione della lingua volgare al posto del latino che la gerarchia ecclesiastica ha assestato il colpo di grazia a una tradizione più che centenaria.

Il processo di secolarizzazione, la crisi della civiltà contadina, i fenomeni migratori, l'urbanizzazione e la conseguente modernizzazione dei costumi non hanno agevolato la sussistenza di una cultura musicale arcaica, ritenuta non adeguata alle esigenze dei tempi nuovi. Si è rotto il tessuto connettivo che rendeva praticabile la *traditio*: i vecchi cantori non ebbero l'opportunità di insegnare nulla ai giovani, ispirati, a loro volta, da linguaggi e contenuti nuovi. Per quanto riguarda i territori ceduti alla Jugoslavia dopo il trattato di pace del 1947, l'esodo di massa che svuotò gran parte degli abitati dell'Istria, del Quarnero e della Dalmazia significò lo sventagliamento delle comunità autoctone in tutta Italia e oltre oceano, allontanando per sempre dalle loro chiese quasi tutti i fedeli che, sino ad allora, avevano detenuto l'orgoglioso monopolio della tradizione religiosa di quelle terre.

In ambito nazionale, osserva David Di Paoli¹⁴, il primo studioso consapevole di occuparsi di un fenomeno alieno dal mare del canto fermo gregoriano fu il musicologo Leo Levi, che tra gli anni Trenta e Sessanta dello scorso secolo raccolse notizie, limitatamente a Venezia e al Veneto, trascurando tuttavia le altre aree anticamente dipendenti dalla metropoli aquileiese, da Como alla sponda orientale dell'Adriatico. Nell'allora Jugoslavia fiorirono i lavori di Vinko Žganec (1890-1976) dell'Istituto di Musicologia di Zagabria, mentre nell'odierna Croazia l'interesse è tutt'altro che affievolito.

Ritornando in patria, hanno segnato il percorso i lavori dei già citati don Giuseppe Radole e padre Pellegrino Ernetti, relativamente all'Istria e al Friuli, seguiti dal compositore dignanese Luigi Donorà, autore di una preziosa ricostruzione del patrimonio musicale del Duomo di Dignano.

Tra gli anni Settanta e Duemila la bibliografia cresce, grazie agli studi di etnomusicologi quali Roberto Leydi e Roberto Starec, assieme ad altri nomi non meno importanti che non cito solo per ragioni di brevità: segnalo solo un volume miscelaneo, uscito nel 2000 per i tipi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, che raccoglie gli esiti del seminario di studi svoltosi nel maggio 1997 nella

città lagunare, promosso dalla Fondazione Ugo e Olga Levi in collaborazione con la Fondazione Cini, che rivendicò, nella premessa di don Giulio Cattin, di essere il primo *forum* ufficiale sul tema, dopo alcuni decenni di ricerche i cui stimoli, purtroppo, sono stati sviluppati da un esiguo drappello di studiosi. Il volume è prezioso perché raccoglie i contributi di etnomusicologi, storici, sacerdoti, organisti, cantori, appassionati raccoglitori e custodi della tradizione orale, un patrimonio immateriale che esige una cura costante senza cui è condannato all'estinzione. La collaborazione tra le diverse discipline scientifiche è già in sé un valido risultato, da cui potranno sortire ulteriori progressi sulla conoscenza di un fenomeno che, geograficamente, copriva un'area vasta, corrispondente alle regioni che storicamente furono ecclesiasticamente dipendenti dalla sede episcopale aquileiese (le diciassette diocesi suffraganee ma non solo queste). Tradizione, dicevo, caratterizzata da molteplici tratti che accomunano le sue variegata espressioni ma che ancora non trova un accordo circa le sue origini storiche e sulle finalità del suo recupero nell'attualità.

Un recupero, che secondo l'allora arcivescovo di Gorizia, p. Antonio Vitale Bommarco, nel suo saluto posto in capo all'edizione citata poc'anzi, avrebbe dovuto o potuto culminare nel ripristino della stessa liturgia propria del patriarcato aquileiese, soppressa dai decreti del Concilio provinciale di Udine sul finire del XVI secolo. Ma rimane difficile immaginare se in questa possibile liturgia vi fosse posto per il canto alla patriarchina, poco avvezzo a posarsi su testi tradotti nella moderna lingua italiana.

Allo stato attuale, se da una parte si è risvegliato un certo interesse scientifico anche in ambienti originariamente ostili, fino a tempi recenti, alle tradizioni dell'oralità liturgica, con la scomparsa dei suoi ultimi aedi la variegata trama del canto patriarchino è ridotta a tenuissime sopravvivenze: qualche località della Carnia e dell'alto Friuli ha avviato un'intensa attività di salvaguardia, grazie all'inflessa abnegazione di sacerdoti come don Giuseppe Cargnello (1940-2017), parroco per quarant'anni ad Ovaro ma soprattutto collezionista devoto delle espressioni

liturgiche popolari; i viventi don Michele Tomasin e don Giorgio Longo per la raccolta, in parte pubblicata, delle consuetudini gradesi e dei toni usati in quella chiesa particolare. Ad essi possiamo accostare, limitatamente all'aspetto conservativo nella prassi liturgica da essi presieduta, le figure di mons. Elia Piu, parroco di Marano Lagunare dal 1952 al 2014, o mons. Silvano Fain, arciprete di Grado dal 1957 al 1998.

A Gorizia è del tutto scomparsa financo la memoria di queste antiche pratiche. Nel fondo musicale don Eugenio Volani (1872-1935), custodito nella biblioteca del Seminario Teologico Centrale di Gorizia, una ventina d'anni or sono ho reperito una trascrizione, raccolta ad opera dello stesso don Volani, grande appassionato di musica e didatta, di un tono alla patriarchina del *Miserere*, il salmo penitenziale per eccellenza, eseguito nelle funzioni del tempo quaresimale [*si ascolta la registrazione del Miserere* (Gorizia e Lucinico)].

Permettetemi di trasmettervi una constatazione da me personalmente rilevata in qualità di organista dilettante da oltre trent'anni: appena oltre l'Isonzo, a Lucinico, parrocchia sede di un decanato mistilingue (sloveno, friulano-italiano) che si estendeva fino alle pendici del Collio, si sono conservate tre reliquie di canto orale "alla patriarchina": 1) il tono della sequenza mariana *Stabat Mater dolorosa*, impiegato soprattutto nelle funzioni della via Crucis in tempo di Quaresima, annesso alla giaculatoria: "*Santa Madre deh Voi fate, che le piaghe del Signore, siano impresse nel mio cuor!*"; 2) il tono del responsorio *Popule meus*, tratto dagli *Improperia* della messa secca del Venerdì Santo, ancora oggi intonato nel corso della processione serale con la reliquia della croce, intercalato, fino al 2005, con i versetti del salmo 50, (*Miserere*) cantillati dal celebrante alla patriarchina secondo un tolo quasi identico a quello poc'anzi menzionato [*si ascolta la registrazione del Popule Meus* (Lucinico)]; 3), il tono delle litanie doppie impiegato nella processione delle Litanie maggiori (o Rogazioni), il 25 aprile, memoria liturgica di san Marco evangelista, e nei giorni precedenti la solennità dell'Ascensione del Signore [*si ascolta la regi-*

strazione, Rogazioni (Lucinico)]. Queste residuali reminiscenze patriarchine luciniche si lasciano supporre che anche nel vicinioro ambito linguistico sloveno questa tradizione orale abbia un tempo trovato humus favorevole, come attestano le testimonianze documentate da David Di Paoli in quel di Barcola, insediamento sloveno alle porte di Trieste, dove a dispetto dell'allora severa disciplina liturgica il popolo utilizzava toni patriarchini posati su testi in lingua slovena. Mi si permetta un accenno finale ad una melodia da me rilevata nell'arcipelago maltese, impiegata come tono comune adattabile a più testi, analogamente ad un tono dell'inno ambrosiano, il *Te Deum*, affine a quello evocato, nella resa cinematografica de *Il Gattopardo* di Luchino Visconti, al momento dell'arrivo dei principi di Salina nella chiesa madre di Donnafugata. Similitudini si reperiscono anche in Liguria e in Corsica: il Mediterraneo è la patria comune del canto cosiddetto patriarchino.

Desidero infine accostarmi alla conclusione con una riconoscente attestazione del più che trentennale impegno di rilevazione, studio, rielaborazione e trascrizione condotto dal compositore e musicologo David Di Paoli tra il Cadore e il Montenegro, confluito in un archivio personale ricco e preziosissimo, contenente decine di registrazioni delle voci dei cantori da lui intervistati con il magnetofono, uomini oggi scomparsi assieme alle memorie melodiche che avevano allietato la loro giovinezza.

Dopo il recente incidente accorso a David Di Paoli, che oggi versa in condizioni di salute molto difficili, la sorte dell'archivio da lui prodotto è quanto mai incerta. Raccogliendo le intenzioni che lo stesso autore ebbe a confidarmi, alcuni anni or sono, relative al progetto di costituire a Trieste un centro di documentazione aperto a tutti i cultori della materia, esprimo l'auspicio che la Soprintendenza Archivistica del Friuli Venezia Giulia proceda al riconoscimento giuridico dell'importanza culturale di questo fondo, in modo da scongiurare l'infausta evenienza che un oblio definitivo avvolga inesorabilmente gli ultimi sospiri di una fragile quanto preziosa e secolare tradizione del nostro popolo.

Vi ringrazio dell'attenzione.

NOTE:

¹ Il rito sopravvisse nelle periferiche diocesi di Como, per circa un anno, e di Lubiana, almeno fino alla metà del secolo successivo.

² K. GAMBER, *The reform of Roman liturgy. Its problems and background*, Una voce press, 2005-2010, p. 12. Cit. in F. TOLLOI, *Umago. Gli indirizzi della ricerca*, in *Il canto patriarchino di tradizione orale in area istriana e veneto friulana*, Cultura popolare veneta – nuova serie, 17, Neri Pozza, 2000, p. 100, n. 7.

³ B. BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, p. 112, cit. in D. DI PAOLI PAULOVICH, *Il canto patriarchino di Umago*, in *Il canto patriarchino...* cit., p. 108.

⁴ C. SACCO, *Il canto sacro popolare del Comelico*, in «Dolomiti» 5(1982), 6, pp. 21-22 cit. da V. BOLCATO, *Cenni storici sulla tradizione musicale in Cadorè*, in *Il canto patriarchino...* cit., p. 119.

⁵ A. LOVATO, *L'ordo dell'Estrema unzione in fonti tardive del patriarcato di Aquileia*, in *Il patriarcato di Aquileia. Identità, liturgia e arte (secoli V-XV)*, a cura di Zuleika MURAT e Paolo VEDOVELLO, Roma, Viella, 2021, che contiene i lavori di ben 18 esperti della materia.

⁶ M. HUGLO, *Les anciens répertoires de plain-chant*, 2005, consultato sul web nel dicembre 2024 https://www.google.it/books/edition/Les_anciens_r%C3%A9pertoires_de_plain_chant/o_rJEAQAQBAJ?hl=it&gbpv=1&dq=canto%20patriarchino&pg=RA2-PR5&printsec=frontcover

⁷ G. RADOLE, *Canti liturgici "patriarchini" di tradizione orale in Istria*, in *Il canto patriarchino...* cit., p. 70.

⁸ *Ivi*.

⁹ F. COLUSSI, *p. Pellegrino Ernetti*, in *Il Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani, 3. L'età contemporanea*, Udine 2011, *ad vocem*.

¹⁰ G. RADOLE, *Canti liturgici...* cit., p. 71.

¹¹ Il canto solesmense fu un'imposizione coatta di un metodo interpretativo fondato sui codici dell'abbazia di San Gallo. Secondo il musicologo don Giulio Cattin, tutto il resto, cioè tutta la tradizione europea di canto fermo (tanto stampata, quanto orale) era considerata paccottiglia da gettare. G. CATTIN, *Il canto piano nell'era della stampa*, cit. in D. DI PAOLI PAULOVICH, *Canto patriarchino di tradizione orale: percorsi di crisi e ultime sopravvivenze nella regione adriatica orientale*, in «Atti del centro di ricerche storiche di Rovigno», 41, 2011, p. 324, n. 19.

¹² D. DI PAOLI PAULOVICH, *Il canto patriarchino dell'Istria, del Quarnero e della Dalmazia nei riti e nelle antiche tradizioni religiose dell'area veneto adriatica*, Udine, Pizzicato, 2005, p. 20.

¹³ I. PORTELLI, *In margine a un anniversario. A cento anni dalla Missa Aquileiensis di Augusto Cesare Seghizzi*, in «Choralia» 16 (2013), n. 72, pp. 20-23.

¹⁴ D. DI PAOLI PAULOVICH, *A seicento anni dalla fine del Patriarcato di Aquileia (1420-2020)*, CDU 783.2(497.4/.5AltoAdriatico)"1420/2020", Saggio scien-

tifico originale, Novembre 2020, pp. 172-211. A p. 27, n. 79: «La Pasqua del 1953 fu la prima che il Card. Angelo Giuseppe Roncalli trascorse a Venezia. Dopo il canto dei Vespri e la benedizione eucaristica, il Patriarca immaginò che non ci fosse nient'altro. Invece il coro dei seminaristi intonò le litanie lauretane sul ritmo affascinante delle melodie patriarcali. Sembrava che gli angeli e i santi, occhieggianti dai mosaici delle cupole dorate, si ridestassero in un tripudio di gioia. Il Cardinale domandò al suo assistente (l'anziano canonico Francesco Silvestrelli): "Che cosa c'è?". Il canonico rispose: "Eminenza, andemo a l'altar de la Nicopeia a ralegrarse con la siora Mare, perché so Fio xe ressusità!" Ossia: "Andiamo all'altare della Nicopeia (= immagine della Vergine veneratissima in San Marco) a complimentarci con la signora Madre, perché suo Figlio è risorto!».