

Riccardo Santagostino Baldi *

MONSIGNOR LUCIANO MIGLIAVACCA (1919-2013)
E LA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI MILANO

SOMMARIO: PREMESSA – I. LA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI MILANO: STORIA E GRANDEZZA DI UN’ISTITUZIONE SECOLARE – II. LO STATO DELLA CAPPELLA NELLA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO: 1. *La scelta del nuovo Maestro per la Cappella Musicale del Duomo di Milano*; 2. *Il card. Schuster nella diocesi ambrosiana: l’impulso liturgico e il canto sacro* – III. LA FORMAZIONE SACERDOTALE, CULTURALE E MUSICALE DI LUCIANO MIGLIAVACCA: 1. *Don Luciano nominato Maestro Direttore* – IV. IL NUOVO ORDINAMENTO DELLA CAPPELLA – V. LO STILE COMPOSITIVO DELLA MUSICA LITURGICA – VI. LE COMPOSIZIONI TRA *NOVA ET VETERA*: IL LAVORO DIDATTICO E DI RICERCA MUSICALE DEL MIGLIAVACCA – VII. LA FASE FINALE DI MONS. MIGLIAVACCA. CONCLUSIONI

PREMESSA

Entrare nel Duomo di Milano e soffermarsi sullo slancio verticale delle colonne marmoree, nei loro anfratti con le statue dei santi che le ornano, fermarsi stupiti a contemplare il grandioso spazio presbiterale e le magnifiche vetrate del deambulatorio del Coro, non basta per cogliere in toto l’amore teandrico di Dio: la cattedrale vive ancor oggi dell’*opus Dei*, il culto liturgico. Quando l’arcivescovo, di ogni epoca, attraversa incedendo processionalmente la navata centrale accompagnato dall’organo e dal canto liturgico che, con emozione e palpito, risuonano nella maestosità dell’aula incitando gli animi alla preghiera e innalzando la lode a Dio, lì si realizza pienamente il *Paschale Mysterium* celebrato dalla Chiesa come evento di salvezza proclamato e, perciò, cantato. L’arte musicale raggiunge la sua verità se esprime di fatto l’autenticità di quanto si celebra e favorisce la partecipazione di chi celebra. Canto e musica danno vita al *ritus* – ossia i gesti celebrativi – e alle *preces* – i testi rituali – in vista di una operatività ministeriale (cf SC 112). Proprio a questa funzione, cioè quella di

* Professore Ordinario di Introduzione alla Liturgia presso l’ISSR di Pavia-Crema; Responsabile del Servizio di Pastorale Universitaria e Cultura presso l’Università degli Studi di Pavia.

Magister musicae, fu scelto nel 1957 don Luciano Migliavacca dall'allora arcivescovo Giovanni Battista Montini e, per più di quarant'anni, svolse questo importante compito.

Oggi, a distanza di cento anni dalla nascita di questo sacerdote ambrosiano (9 ottobre 1919) e compositore che ha impegnato tutte le sue energie per guidare, rinnovare e custodire la secolare Istituzione della Cappella Musicale del Duomo di Milano e lavorare alla riforma liturgica della musica sacra seguita al Concilio Ecumenico Vaticano II, dedichiamo questo contributo perché la sua figura, e l'Istituzione che ha saggiamente guidato, custodito e rinnovato, possa essere conosciuta maggiormente ed apprezzata, anche sotto il profilo storico, liturgico e musicologico.

I. LA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI MILANO: STORIA E GRANDEZZA DI UN'ISTITUZIONE SECOLARE

Narrare, pur sommariamente, la storia d'una cappella musicale – tanto più la Cappella Musicale del Duomo di Milano – è perdersi in un *mare magnum*¹.

Così mons. Luciano Migliavacca inizia un breve e sintetico opuscolo di sua mano, edito negli anni '90 del XX secolo, descrivendo la più antica Istituzione musicale della città ambrosiana che, ininterrottamente dalla sua nascita, continua ancor'oggi la sua missione liturgica e artistica durante le celebrazioni capitolari ed arcivescovili nella cattedrale metropolitana. In realtà, dalla costruzione del Teatro alla Scala, essa ha gareggiato con quella Istituzione civile e molti cantori furono contesi da entrambi.

E il perché si distingua rispetto ad altre Istituzioni simili è presto detto: il nome di «Cappella» musicale deriva dal fatto che i cantori cantino «a cappella» cioè senza accompagnamento d'organo². In realtà non fu sem-

¹ L. MIGLIAVACCA, *La Cappella Musicale del Duomo di Milano*, NED, Milano 1992, 7.

² La Costituzione liturgica *Sacrosanctum Concilium* parla di *Schola/Scholae* e non di «Cappelle musicali» ma questo è da intendersi in uso moderno dove i termini *Schola* e *Cappella* siano ambivalenti. Storicamente però, con l'esilio avignonese, quando i Pontefici si ritrovarono in Francia, non essendovi ad Avignone «le basiliche e quel numero di chiese, ch'erano in Roma e pel clima rigido ed umido [...] ebbero origine le *cappelle pontificie*, cioè la celebrazione delle suddette funzioni (pontificie) nella cappella del palazzo apostolico. Allora adunque perirono moltissime santissime Istituzioni dei nostri maggiori [...] e prese forza il nuovo costume di celebrare piuttosto nelle anguste cappelle dei palazzi pontifici in confronto delle vaste basiliche» (cf G. MORONI, *Le cappelle pontificie*, Tipografia emiliana Venezia 1841, 7). A ciò si aggiunse il fatto che

pre così nella storia ultra seicentaria del Duomo di Milano ma il nome resta ad indicare la funzione eminente di canto liturgico. Le prime Cappelle musicali erano costituite da pochi elementi. A causa del fatto che le donne non potevano accedere ai servizi ministeriali liturgici, le voci bianche (dopo il ritorno della Corte Pontificia da Avignone) erano fornite da quella categoria eccezionale (ed aberrante) di *evirati Cantores* chiamati anche «Musici»³ che conservavano voci acutissime ed argentine come quelle dei bambini ma con un timbro ed un accento più penetrante della vocalità femminile ed una potenza ineguagliabile. La Cappella del Duomo di Milano ebbe parecchi «Musici» che si resero celebri nella loro arte.

Le prime notizie sulle origini della Cappella Musicale del Duomo di Milano risultano fornite dalle cronache del Beroldo⁴, uomo pio nell'adempimento delle mansioni di *custos cicendelarius* della cattedrale metropolitana, sapiente raccoglitore di notizie cronachistiche riguardanti la liturgia ed il cerimoniale ambrosiano. Secondo il Beroldo, l'arcivescovo Eriberto nel 1013 aveva stipendiato quattro sacerdoti per tenere scuola di musica da chiesa a fanciulli che, a spese dell'arcivescovo stesso, fossero istruiti nella grammatica, nella filosofia e avrebbero poi servito alle funzioni religiose. Da questa notizia dobbiamo compiere nelle cronache un salto nel buio di quasi quattro secoli per trovare interessanti sviluppi.

Il Duomo di Milano sorse sulle rovine della chiesa metropolitana di Santa Maria Maggiore ed è proprio nel 1386 il momento in cui i deputati

papa Urbano V (pontefice avignonese) nel 1370 soppresse il «*Collegium cantorum*» di Roma e, quando nel 1377 papa Gregorio XI tornò definitivamente a Roma, portò con sé alcuni cantori fiamminghi e francesi, esperti nel contrappunto allora in voga e non sentì il bisogno di richiamare in vita l'estinta *schola cantorum* del Laterano (cf L. VIRGILI, «La cappella musicale pontificia», *Cappella Sistina* [1964] 2, 29). Il Pontefice aveva quindi la sua «Cappella», che cantava un nuovo genere di musica per la liturgia: da qui è nato dunque il canto *a cappella*, cioè un canto fatto per essere eseguito nell'Oratorio privato del Pontefice. Da allora si chiameranno «Cappelle papali» tutte le funzioni in cui è presente il Pontefice, anche quando il papa riprenderà (con Sisto V) a celebrare nelle basiliche e chiese romane.

³ «Creature sacrificate alla sensualità dell'orecchio e vittime di una mostruosa aberrazione dei costumi, la cui origine risale ai tempi più remoti dei Mori di Spagna, questi *Musici*, (ricercatissimi e pagati a peso d'oro), avevano una straordinaria abilità nel canto ed era meraviglioso il loro talento nell'improvvisare, nell'infiorare le melodie (discanti e biscanti) con voci tenute, vocalizzi, scale semitonate, salti e trilli» in A. DE GANI, *I Maestri Cantori e la Cappella Musicale del Duomo di Milano*, Milano 1930, 11.

⁴ Cf F. CABROL, in *Dict. d'archéol. chrétienne et de liturg.*, Paris Letouzey et Ané Editeurs 1907, II 1, 823-824; E. CATTANEO, *Storia di Milano*, III, Milano 1954, 800-802.

della Veneranda Fabbrica chiamano *Magister Montis a Prato*⁵, *sonator ab organo et aliis instrumentis* a suonare l'organo in Duomo con l'obbligo di fare allievi per il canto. Dal 1395 la Scuola di canto della cattedrale e gli organi compaiono sempre nelle delibere dei fabbricieri.

Il 3 settembre 1402 la Cappella ha il suo primo Maestro direttore con Matteo da Perugia⁶ e la scuola per la musica ha la sua costituzione ufficiale e ben definita. Il 27 aprile 1484 è chiamato a dirigere la Cappella *Dominico presbytero Franchino de Gaffuris*⁷ *de Laude* (Lodi) già maestro di canto a Venezia e a Genova. Egli è il primo direttore cantore e compositore che scrive musica per il rito ambrosiano. L'archivio del Duomo possiede di lui magnifici codici, contenenti varie composizioni⁸. Tra i Maestri di Cappella si trovano pure dei sacerdoti, come Bartolomeo Torresani (1558), Giovanni Antonio Grossi (1669) successore del famoso Michelangelo Grancini (1605-1669) che lasciò molte composizioni. Un altro Maestro rimasto famoso fu il sacerdote Ignazio Donati che diresse la Cappella dal 1629 al 1639 e fu autore ricco, vario e con pregevoli composizioni sacre; egli arrivò come direttore qualche anno dopo il bolognese Gabucci, autore

⁵ Iniziò a prestare servizio il 10 agosto 1395 presso la Cattedrale.

⁶ «Assumersi Maestro Matteo da Perugia, *musico* [...] maestro di canto con lo stipendio di fiorini 48 da pagarsi ratealmente di mese in mese coi seguenti patti: che col camice in ogni festa solenne debba intervenire agli uffici delle messe e dei vesperi, unitamente ai signori ordinarii, in detta chiesa e cantarvi, onorando il coro con dolci melodie: che gli si assegni un luogo idoneo nella chiesa, cioè nel palazzo esistente presso la facciata della stessa, e quivi debba insegnare la musica a tutti quelli che vogliono imparare, vietandogli però di tenere scuola altrove in questa città: [...] che debba insegnare gratuitamente l'arte musicale a tre fanciulli idonei prescelti dai deputati» (A. DE GANI, *I Maestri Cantori e la Cappella Musicale del Duomo di Milano*, Milano 1930, 13).

⁷ Nato a Lodi il 14 gennaio 1451, fu designato allo stato ecclesiastico in giovane età. Fu allievo di Godendach (detto Bonadies). Ordinato sacerdote seguì a Mantova il padre, soldato semplice al servizio del duca Luigi Gonzaga. Dopo due anni passò a Verona, quindi a Genova in casa del doge Prospero Adorno. Da lì si recò a Napoli dove conobbe i celebri maestri *Tinctoris*, Guglielmo Garnier (o Garnerio) e Bernardo Hycart. A Napoli pubblicò un trattato di musica che gli diede grande notorietà; in seguito alla peste diffusasi nella città, lasciò Napoli per tornare prima a Lodi e poi a Bergamo come cantore e professore. Raccomandato dal suo protettore e benefattore il can. Barni, venne nominato cantore e direttore della Cappella del Duomo. Nell'Archivio della Veneranda Fabbrica si conservano 18 Messe, parecchi Inni, Antifone, Salmi, Mottetti manoscritti su due codici che portano la data: *Anno Domini 1490 die 22 junii e 22 junii 1527*.

⁸ In ARCHIVIO DELLA VENERANDA FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO (= AVFDM), Archivio musicale, *Codici Gaffuriani* I, II, III.

di un saggio di contrappunto fugato sul canto fermo. Nel 1747 al Baliani succedettero poi Gianandrea Fioroni e Giuseppe Sarti⁹. Da questi venerandi Maestri giungiamo poi, in pieno periodo risorgimentale, al 1847 quando venne nominato maestro direttore Raimondo Boucheron, melodioso autore di molte composizioni sacre ed autore di una «Scienza dell'armonia» e di un trattato di «Filosofia della musica». Egli bandì dalla Cappella Musicale gli ultimi *Musici* sostituendoli con i *pueri*, proponendo ed ottenendo l'applicazione della Scuola di Canto della Metropolitana all'Orfanotrofio maschile di san Pietro in Gessate¹⁰, ricavandone un miglioramento sensibile nel servizio, specialmente nell'esattezza delle parti e nella disciplina.

Alla fine dell'Ottocento, a Milano, la battaglia per purificare dal gusto teatrale imperante nella musica liturgica si combatteva attraverso il giornale «Musica Sacra» di cui erano collaboratori don Guerrino Amelli, i maestri Terrabugio, Tebaldini e Gallignani e il conte Lurani. Nel 1895 si aggiunse anche mons. Angelo Nasoni, delegato della Curia arcivescovile ambrosiana presso la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. L'amministrazione della Fabbrica favorì gli intenti dei riformatori e, nel 1884 dovendo procedere alla nomina di un nuovo maestro, nominò il Gallignani dandogli l'incarico di riorganizzare la Cappella¹¹.

Egli istituì una scuola di canto interna per adulti e una scuola di ragazzi cantori¹² (sostituendo i *Martinitt*). Particolarmente negli anni del suo magistero (1884-1891) egli compose opere in cui l'antico canto ambrosiano «viene usato con senso di poesia»¹³ e ha inizio l'alba di una risurrezione della musica sacra che proprio a Milano negli anni '70 vide i prodromi

⁹ Si deve proprio al Migliavacca la riscoperta di alcuni di questi poderosi compositori messi in ombra nell'archivio della Cappella Musicale dai gusti musicali *transeunti*. Cf L. MIGLIAVACCA, *Giuseppe Sarti: un operista maestro di cappella (I)(II)(III)*, «Rivista internazionale di musica sacra», 1 (1980) 42-46; 222-257; 369-379. ID., «Giovanni Antonio Maria Turati, maestro della Cappella musicale del Duomo di Milano», *Rivista internazionale di musica sacra*, 8 (1987) 201-207.

¹⁰ Quelli che venivano chiamati a Milano i *Martinitt*.

¹¹ Sino a quel momento, infatti, analizzando le composizioni di repertorio eseguite dalla Cappella Musicale del Duomo di Milano risultano più arie, duetti, caballette e concertati frutto di un gusto teatrale smisurato.

¹² Era la *Schola cantorum* di s. Carlo diretta dal maestro Salvatore Gallotti, il quale insieme a Paolo Maggi e a Pietro Corio (allievo di Ponchielli e condiscipolo di Puccini e Mascagni) divennero insegnanti stabili della Cappella.

¹³ L. MIGLIAVACCA, *La Cappella Musicale del Duomo di Milano*, 71.

della riforma cecilianiana¹⁴. Nel 1891 il maestro Gallignani lasciava la direzione della Cappella per passare a quella del Conservatorio di Parma, tornando poi nel 1897 a Milano per dirigere il Conservatorio «G. Verdi». A lui subentrò nel 1892 il maestro Salvatore Gallotti, insegnante nella scuola del Duomo e vicemaestro dopo la partenza del Gallignani, che accolse i principi ceciliani e li applicò nella sua attività compositiva e direttoriale. La fama della Cappella Musicale con il Gallotti oltrepassò i confini nazionali e dall'estero arrivavano i più famosi compositori di musica sacra e direttori di Conservatori per ascoltarla. Un solo episodio, possiamo dire, macchiò quegli anni tanto ferventi: un dissidio nel 1897 tra la Cappella e i Perosiani¹⁵.

II. LO STATO DELLA CAPPELLA NELLA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO

Con il Maestro Gallotti la Cappella del Duomo di Milano sembrava aver raggiunto l'insuperabile; egli però ne vide anche la parabola discendente, malgrado i suoi sforzi e la sua tenacia per mascherare i segni implacabili di una fama grandemente intaccata¹⁶. Dopo la giubilazione e la

¹⁴ Il ritorno alla tradizione polifonica dei secoli passati, il recupero delle antiche melodie gregoriane secondo la lezione dei codici medioevali e la riorganizzazione delle cantorie, erano considerati gli obiettivi più urgenti da realizzare da parte di chi propugnava una riforma cecilianiana. Uno dei principali scopi del Movimento Ceciliano era la restaurazione della musica liturgica, fortemente condizionata (sino a quel momento) da un prevalente gusto operistico, tipico *divertissement*. Cf F. BAGGIANI, *L'abate Ambrogio Amelli (1848-1933): aspetti della riforma della musica sacra in Italia dal carteggio Ambrogio Amelli / Angelo De Santi*, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 2008 e A.G. MARTIMORT, «L'histoire de la réforme liturgique a travers le témoignage de Mgr Annibale Bugnini», *La Maison-Dieu* 162 (1985) 125-155.

¹⁵ In quell'anno si doveva tenere a Milano l'anniversario santambrosiano e, naturalmente, oltre al programma religioso se ne sarebbe svolto anche uno musicale. Incaricato era il Maestro Gallotti che aveva prontamente preparato una grande esecuzione per tale occasione. Sempre in quell'anno (a s. Maria delle Grazie) si eseguiva per la prima volta la *Trilogia*, il primo Oratorio di don Lorenzo Perosi. Il successo di quell'Oratorio fu tale che il Comitato per le feste santambrosiane volle far eseguire dalla *Schola cantorum* del Seminario diretta dal Maestro don Ascanio Andreoni (in occasione dell'inaugurazione dell'urna argentea per le reliquie dei santi Ambrogio, Gervasio e Protasio) una messa a cinque voci espressamente scritta dal Perosi. Il Gallotti, naturalmente, si oppose a tale intromissione facendone una questione di sfiducia verso di lui e declinò ogni incarico assunto per tale ricorrenza.

¹⁶ Nel 1915 Gallotti istituì un corso biennale di Canto gregoriano ed ambrosiano affidandone l'insegnamento al can. Ascanio Andreoni (Maestro di canto liturgico al Conser-

morte dei suoi più stretti collaboratori (i maestri Cairati, Corio e Codazzi) i successori assunti dalla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano senza concorso non ottennero grandi risultati. Anche tra i cantori venne a mancare, poco per volta, quello spirito di emulazione vocale e di servizio alla liturgia attraverso il bel canto. Il succedersi delle defezioni tra i cantori adulti e il progressivo smontaggio della scuola dei ragazzi, indusse la direzione ad adottare un programma ridotto sulla scelta della musica, abbandonando definitivamente le grandi esecuzioni¹⁷. Alla morte del Maestro Gallotti, le sorti della Cappella Musicale furono temporaneamente affidate al vice-maestro Terenziano Marusi, il quale poco riuscì a compiere per migliorare quella situazione¹⁸.

La Veneranda Fabbrica indisse per l'anno successivo un concorso ma, vistone l'esito negativo, procrastinò la nomina di un nuovo Maestro. Soltanto nel 1930, pressata dall'urgenza di una sistemazione almeno provvisoria, chiamò come direttore Marziano Perosi, fratello del ben più noto don Lorenzo. Ma né a lui né al suo successore Pietro Dentella essa, gelosa delle sue prerogative e pur dovendosi piegare ad autorevoli pressioni, concesse il titolo di «Maestro» responsabile in *toto* della Cappella di fronte al Consiglio della Veneranda Fabbrica. Tutto ciò impedì una sollecita ripresa e un'opportuna riforma, richiesta dalle mutate esigenze del contesto sociale e dai fermenti del rinnovamento liturgico in atto. Nel 1949, all'età di 74 anni, anche Marziano Perosi si dimise dall'incarico di *reggente*: la Fabbrica gli tributava lodi per le sue composizioni ma, allo stesso tempo, sapeva che la Cappella Musicale necessitava di ben altro:

vatorio «G. Verdi»): il corso, che sarebbe dovuto essere parte integrante della scuola di canto metropolitana, malgrado fosse frequentatissimo durò soltanto tre anni.

¹⁷ L'ultima grande esecuzione che si ricorda in Archivio è per le esequie di Giacomo Puccini (3 dicembre 1924); i Cantori del Duomo, rafforzati da elementi estranei, eseguirono *In Paradisum* del Maestro Gallotti. Dopo di loro il coro, l'orchestra e gli artisti della Scala diretti da Arturo Toscanini fecero risuonare in Duomo le melodie del compianto Maestro.

¹⁸ È del 28 novembre 1928 il *Regolamento* che chiede esplicitamente al Maestro di Cappella *pro tempore* di «provvedere con composizioni proprie a quelle parti mobili in canto della Messa e dei Vespri in rito ambrosiano» da consegnarsi ogni anno in Archivio, di organizzare, concertare e dirigere le esecuzioni musicali aventi luogo in Duomo e di provvedere alla Scuola di canto corale annessa alla Cappella (cf *Regolamento disciplinare della Cappella Musicale della Metropolitana di Milano* in AVFDM, Archivio di deposito Cappella Musicale 49. Cf anche 9,6).

è ancor più importante ed urgente dar corso agli accordi intervenuti fra V. E. e il Maestro Bonaventura Somma perché la Cappella, attualmente affidata alla dirigenza del vicemaestro Pietro Dentella, abbia, il più presto possibile, la direzione designata [...]»¹⁹.

Nel triennio 1949-1951 si tentò una riorganizzazione stabile dei cantori adulti della Cappella²⁰ ma, pur nell'assestamento provvisorio, ciò di cui si necessitava maggiormente era rivedere l'organico dei Maestri (e, quindi, la nomina di un vero Maestro direttore) e la rivisitazione dell'ubicazione degli organi in cattedrale; essi infatti erano dislocati in differenti corpi sonori poco praticabili e non più del tutto adeguati al servizio liturgico. Il Maestro Bonaventura Somma, chiamato come esperto dal Consiglio della Veneranda Fabbrica,

si dichiara disposto a consigliare l'Amministrazione nella scelta relativa, fra i nomi più distinti dei musicisti contemporanei: e, aggiunge, a titolo di opinione personale, confortata dall'esperienza propria, che tale scelta dovrebbe essere contenuta entro l'elemento secolare, non ritenendo che i maestri ecclesiastici, dediti ad altre e maggiori cure, attualmente e nel vicino passato, abbiano dato prova di attività costruttiva nelle Cappelle dirette da loro²¹.

In realtà il Maestro Somma avrebbe desiderato forse quel posto, potendolo riorganizzare a proprio piacimento²², ma ben altre persone sarebbero state chiamate a quel servizio.

Il maestro reggente Dentella, rimasto sino al 1957 (ormai ultra settantenne) allievo del maestro Mattioli, aveva studiato al Conservatorio «Donizetti» di Bergamo ottenendo nel 1908 il diploma di composizione e per 21 anni fu direttore della cappella musicale di s. Alessandro in Colonna in Bergamo.

Fu chiamato dal vescovo di Bergamo mons. Radini Tedeschi alla cattedra di canto gregoriano in seminario e potenziò da subito il coro dei

¹⁹ AVFDM, *Lettera di mons. Dr. Vittore Maini a S. E. On. Avv. Achille Marazza* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 49. Cf anche 10,7.

²⁰ Nel 1950 si reclutarono per concorso 27 elementi: 9 tenori primi, 6 tenori secondi, 5 baritoni, 2 guide contralti e 5 bassi sotto l'indicazione del maestro Bonaventura Somma.

²¹ AVFDM, *Lettera dell'U. Legale sulle proposte del Maestro Somma (seduta del Febbraio 1950) 16 febbraio 1950* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 50.

²² In effetti nella stessa lettera egli aggiunge: «S'intende che, adeguata la dignità del nome del nuovo Maestro direttore, dovrebbe essere la misura e la dignità dell'emolumento», cf AVFDM, *Lettera dell'U. Legale sulle proposte del Maestro Somma (seduta del Febbraio 1950) 16 febbraio 1950* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 50.

chierici. Eletto presidente della sezione diocesana di Santa Cecilia ebbe l'incarico di istituire numerose *Scholae cantorum*. Nel 1923 fondò con i maestri Carrara e Crivelli la Scuola Primaria di Musica Sacra; nel 1924 fu chiamato dal maestro Gallotti e dall'amministrazione del Duomo di Milano alla vice-direzione della Cappella. Lì, diede inizio ad una fervida attività: fondò la «Palestriniana», una corale a voci virili, e poi la «Polifonica Milanese». Nel 1949, essendosi ritirato il successore del maestro Gallotti (Marziano Perosi) ebbe l'incarico di ricostituire e dirigere la Cappella metropolitana portando il coro a circa centoventi elementi. Fu valido compositore di musiche pubblicate presso la «casa musicale Carrara»²³. Del Maestro Dentella ci torna utile (per comprendere ancora la sua mentalità «liturgico-musicale») un biglietto a lui indirizzato da parte dell'allora Patriarca di Venezia Angelo Giuseppe Roncalli (conterraneo del maestro) datato 15 giugno 1958, quindi un anno dopo il pensionamento del maestro e l'inizio di don Migliavacca come Maestro di Cappella, poiché rende bene lo *status quo* (a livello liturgico) in quel periodo e che, il Patriarca, così esprime:

Illustre e carissimo Maestro Pietro Dentella,
da tempo le sono debitore delle grazie più vive per il prezioso regalo di quei fiori musicali olezzanti profumo graditissimo di pietà mariana. [...] Ella si acquieti però, mio caro maestro, nel sapere che la ricordo e l'amo sempre, come quando ella formava la parte più brillante di quel gruppo simpatico di giovani cultori della musica sacra secondo la direzione di P.P. Pio X che si chiamavano Scuri, Baccanelli... che allievi del Maestro Mattioli, iniziavano una tradizione novella a cui non sempre corrispose l'effetto che si voleva raggiungere. Per quel primo e nobile movimento musicale più conforme allo spirito liturgico, gli inizi furono eccellenti e fervorosi: ma... *vedo che c'è ancora molto da fare per far cantare il popolo*, successo a cui converrebbe arrivare. Intanto continuiamo a gustare i saggi veramente devoti e toccanti caro maestro [...] e sia! Non intoniamo ancora il canto del cigno. Quando verrà l'ora, anche per noi, sarà gioia verace di eterne armonie²⁴.

In effetti nelle composizioni del Dentella presenti nell'Archivio della Veneranda Fabbrica, non si notano grandi innovazioni di stile; egli risente molto di un cecilianesimo tardivo con influssi francesizzanti e, ancora,

²³ Sei Messe, un *Miserere*, tre *Magnificat*, un *Te Deum* e alcuni Vespri.

²⁴ A.G. RONCALLI, *Biglietto al maestro Pietro Dentella* in AVFDM, Archivio di Deposito Cappella Musicale, 55, 1.

qualche residuo operistico. Si spegnerà il 22 luglio 1964 dopo 25 anni come vice-direttore di cappella e 7 di maestro «facente funzione».

1. La scelta del nuovo Maestro per la Cappella Musicale del Duomo di Milano

Se il maestro Dentella era ormai (per età e temperamento) in fase di pensione, la Veneranda Fabbrica del Duomo cercava un vero Maestro a cui consegnare la Cappella della cattedrale in attesa di un riscatto e che, secondo le sensibilità liturgiche che stavano divenendo sempre più impellenti, cercasse di ripristinarne l'artisticità e la funzionalità liturgica nel modo migliore. Fu così che l'Amministrazione iniziò a ricercare negli anni 1952-1956 nomi di artisti ecclesiastici e non, che potessero accedere a tale incarico; ben 5 maestri presentarono le loro referenze alla Veneranda Fabbrica del Duomo.

Dell'anno 1952 è conservato in Archivio di deposito della Cappella Musicale il carteggio²⁵ tra il maestro Adolfo Bossi (primo organista del Duomo di Milano) e il Consiglio della Fabbrica riguardante la proposta di accogliere mons. Giuseppe Biella a direttore della Cappella; nel 1953 si notifica sempre un'istanza²⁶ per la nomina a Maestro del sac. Cesare Giuseppe Celsi; sempre nel 1953 sono registrate un'istanza²⁷ del maestro Eugenio Consonni e un'altra del maestro Amerigo Bortone²⁸ (che già aveva lavorato sui manoscritti gaffuriani trascrivendo musica antica) e nel 1955 la proposta²⁹ di accogliere come maestro direttore il sacerdote Della Picca.

Il presidente della Veneranda Fabbrica, avv. Achille Marazza, non soddisfatto dei candidati, scrisse anche al maestro mons. Domenico Bartolucci (in quel momento a servizio del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma e vice-maestro con mons. Lorenzo Perosi della Cappella Pontificia

²⁵ AVFDM, 1952-1953 *Carteggio riguardante la proposta di Mons. Giuseppe Biella a Direttore della Cappella Musicale* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 55.

²⁶ AVFDM, 1952-1953 *Carteggio riguardante la proposta di don Cesare Giuseppe Celsi a Direttore della Cappella Musicale* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 55/II.

²⁷ AVFDM, 1952-1953 *Carteggio riguardante la proposta del M. E. Consonni a Direttore della Cappella Musicale* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 55/IV.

²⁸ AVFDM, 1952-1953 *Carteggio riguardante la proposta del M. A. Bortone a Direttore della Cappella Musicale* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 55/2.

²⁹ AVFDM, 1952-1953 *Carteggio riguardante la proposta di don Della Picca a Direttore della Cappella Musicale* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 55/3; III.

«Sistina») il 9 dicembre 1955³⁰ per invitarlo il 6 gennaio 1956 a Milano (giorno anniversario di ingresso dell'arcivescovo Giovanni Battista Montini) per incontrare la Cappella e offrirgli la possibilità di divenirne Maestro.

In realtà il Bartolucci non verrà a Milano e tenterà *in primis* di portare l'attenzione su don Della Picca come possibile candidato adatto al ruolo di Maestro di Cappella³¹, nome non gradito al Consiglio della Fabbrica³². Su indicazione dell'arcivescovo Giovanni Battista Montini, viene allora segnalata alla Veneranda Fabbrica del Duomo e al Bartolucci la figura del sacerdote Luciano Migliavacca, insegnante in seminario a Seveso e Masnago³³. Egli si era formato alla scuola dell'arcivescovo beato Ildefonso Schuster e aveva già dato prova di essere compositore originale.

2. Il card. Schuster nella diocesi ambrosiana: l'impulso liturgico e il canto sacro

Parlare di monsignor Luciano Migliavacca significa entrare nel suo mondo culturale e nella formazione che, insieme a tantissimi altri sacerdoti di quel tempo, ricevette nel seminario diocesano riformato dall'arcivescovo Schuster, O.S.B. L'8 settembre 1929 faceva il suo ingresso in diocesi il nuovo arcivescovo, Alfredo Ildefonso Schuster. La Cappella Musicale aveva ancora una sua organizzazione provvisoria che aumentava la crisi latente. L'amministrazione della Veneranda Fabbrica allora, avuto il consenso del cardinale arcivescovo, venne alla determinazione di nominare un direttore *per chiamata*. Con delibera del 9 gennaio 1930 venne ufficializzato il maestro Marziano Perosi³⁴. Il cardinale Schuster ebbe soprattutto

³⁰ AVFDM, *Lettera del Presidente Achille Marazza al maestro Domenico Bartolucci* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 55.

³¹ AVFDM, *Lettera del M° Bartolucci a mons. Ciceri* 3.12.1955, in Archivio di deposito Cappella Musicale, 55.

³² AVFDM, *Lettera di mons. Vittore Maini alla Sacra Congregazione dei Seminari e delle Università degli Studi* 21.10.1956, in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62.

³³ AVFDM, *Lettera del M° Bartolucci al Consiglio della Veneranda Fabbrica* 12.6.1956, in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62.

³⁴ Nato a Tortona il 20 ottobre 1875, iniziò gli studi musicali con il fratello Lorenzo sotto la guida del padre Giuseppe. Dopo aver studiato presso i gesuiti, si dedicò totalmente alla musica recandosi a Ratisbona alla scuola di Haberl ed a quella di Riemann a Lipsia. Nel 1905 venne chiamato a Zurigo a dirigere la Cappella musicale della Liebfrauenkir-

però un ruolo importante nell'impostazione della vita liturgica della cattedrale, della diocesi e, quindi, nella formazione sacerdotale di don Luciano Migliavacca, perché, attraverso la sua opera capillare e attenta di pastore, monaco e liturgo, mise in atto quei significativi fermenti che animavano il movimento liturgico cattolico nella prima metà del XX secolo³⁵ e con cui lui era venuto in contatto attraverso l'ambiente benedettino. Il modo attraverso cui concepiva e viveva la liturgia, le direttive concrete ferme e chiare che emanava, le forme storiche ideali in cui la reperiva forse introducono (in stretta connessione con la sua rappresentazione del mondo monastico) al punto più intimo e caratteristico di Schuster, là dove trovano spiegazione e motivo le sue prospettive e le sue scelte di azione pastorale:

Era un uomo appassionato dei secoli antichi, erudito e, allo stesso tempo, spirituale che, in una sostanziale idealizzazione del passato liturgico, apriva a vie moderne di comprensione del mistero di Cristo e della Chiesa al popolo. Vita monastica e forma liturgica sono le strutture in cui si inserisce e da cui si manifesta l'anima e la sensibilità di Schuster, in una precedenza e in un primato stesso della decisione e dell'impronta caratteristica del monaco, che definisce e determina il sorvegliatissimo riserbo e il radicale distacco, anche perché il passato monastico medesimo non manca di assumere in Schuster una figura ideale³⁶.

Fu appassionato di storia e di archeologia, la liturgia come interesse di studio arrivò in un secondo tempo. Aveva una mentalità di ricercatore di reperti e di documenti particolari, soprattutto di natura monastica ma anche semplicemente dell'età cristiana antica.

Schuster idealizza come modello l'arcaicità delle formule liturgiche comprese nel loro contesto e ravvivate dalla fede credente. La sua opera è debitrice dei manuali sui quali egli stesso si è formato e non raggiunge apici che saranno poi di O. Casel o L. Beauduin³⁷. Interessanti però sono

che; nel 1908 passò a quella della Minoritenkirche di Vienna. Allo scoppio della prima guerra mondiale tornò in Italia e dopo essere stato organista nella basilica di Pompei fu a Milano, Tortona e Busto Arsizio dove fondò numerose *scholae cantorum*.

³⁵ Cf I. BIFFI, *Figure e vicende della chiesa ambrosiana*, NED, Milano 2001.

³⁶ Così lo descrive I. BIFFI in «La liturgia preghiera della Chiesa nel pensiero e nella pastorale del card. Schuster», in *ibidem* 157-225: 160.

³⁷ La stessa definizione di *liturgia* che apre il *Liber Sacramentorum* mette in evidenza alcune perplessità (ad esempio non esplicita la natura direttamente sacramentale della liturgia come presenza «misterica» dell'evento pasquale anche se evidenzia il superamento di una liturgia solo esteriore e rituale): «La Sacra Liturgia, nel suo più ampio

gli accenni all'arte e alla bellezza del contenuto mistico della liturgia: egli parla di perfezione estetica (e sarà uno dei motivi della sua pastorale). Un'estetica che, senza cedere all'archeologismo, lo rendeva critico di fronte alle sovrastrutture rispetto alla semplicità teologica e funzionale antica, e specialmente a ciò che giudicava un soggettivismo moderno, dove il valore e la funzione liturgica non verrebbero assunti adeguatamente come criterio e come materia.

La sua concezione liturgica, derivata dalla vita monastica e di studioso, segna la prima lettera programmatica del nuovo arcivescovo della Chiesa ambrosiana poiché pone la liturgia a fondamento della sua azione pastorale e cerca di tradurla subito in atto. Non più quindi un'azione di culto decorosa (ma incompresa nel suo senso teologico e nella sua primaria funzione e capacità formativa) ma come «in grazia» di un'attiva ed intelligente partecipazione si possa arrivare alla santificazione dei fedeli. Se questo è il progetto, fondato nella teologia dell'azione liturgica, le norme che succedono a breve distanza di tempo (in una lettera al clero), rivelano la volontà di un'esecuzione conforme con il proposito di valorizzare la liturgia propria del rito ambrosiano. Per dare fondamento teologico agli interventi pratici, Schuster ridefinisce il concetto di liturgia in una sintesi maturata attraverso lo «spirito della liturgia» (che egli sentiva avverato nel concreto delle celebrazioni) e la sua spiritualità liturgica vissuta in maniera esemplare³⁸. In quest'atto e compimento da parte di Cristo del mistero redentivo vi è il grande valore teologico che la *Mediator Dei*³⁹ riproporrà

significato, ha per oggetto la civiltà religiosa e soprannaturale del Cristianesimo nelle sue varie manifestazioni sacramentarie, eucologiche, rituali, letterarie ed artistiche, abbracciando così, come in una vasta sintesi, quanto di più sublime è stato ideato al mondo, per afferrare ed esprimere l'indescrivibile e il divino».

³⁸ Un'espressione compiuta della teologia liturgica di Schuster si trova nelle nozioni generali sulla preghiera cristiana che introducono alle note storico-ascetiche sul messale ambrosiano. «[...] Questo culto perfetto è affidato alla Chiesa Cattolica e prende il nome speciale di *liturgia*, in quanto che trattasi d'un ministero sacro, sociale e solenne di adorazione, che la Famiglia Cristiana compie per mezzo della gerarchia divinamente stabilita e nella quale Cristo opera e compie il mistero della Redenzione». Cf A.I. SCHUSTER, *Il Libro della preghiera antica*, Ancora, Milano 1943.

³⁹ «La sacra liturgia è [...] culto pubblico che il nostro Redentore rende al Padre come Capo della Chiesa, ed è il culto che la società dei fedeli rende al suo Capo e per mezzo di lui, all'Eterno Padre; è, per dirla in breve, il culto integrale del Corpo mistico di Gesù Cristo, cioè del Capo e delle membra» (Pio XII, *Mediator Dei*, AAS 39 [1947] 521-595, 528-529).

e, unitamente al rilievo mistero-salvifico, giungerà sino a *Sacrosanctum Concilium*⁴⁰: nell'art. 14 della costituzione conciliare si trovano le prerogative del popolo di Dio che fondano il diritto e dovere di partecipare consapevolmente e attivamente alla liturgia.

Un'attenzione esclusiva da parte dell'arcivescovo merita il rito ambrosiano e, in particolare, il suo canto liturgico. Egli fa pressione affinché «s'istituiscano *Scholae cantorum* per lo studio e l'esecuzione perfetta delle melodie ambrosiane», manifestando il desiderio che «nelle messe in canto vengano almeno recitate devotamente *sub organo* le parti proprie, quale l'*Ingressa*, ecc; siccome pure ai vesperi, che all'organo, il quale non sa pregare, non venga punto attribuita [...] la parte principale che spetta invece ai sacerdoti ed al popolo orante». Vengono forniti inoltre criteri teologici e finemente artistici ma, specialmente, va sottolineata, secondo Schuster, la collocazione delle celebrazioni liturgiche per la formazione alla pietà. Con i suoi interventi diretti (a volte con estremo rigore) tende ad una ridisposizione e composizione della chiesa e dei suoi elementi con criteri di semplicità e chiarezza dettati da valori teologici che sono chiamati a significare.

L'arcivescovo, da saggio storico, aveva intuito che si necessitava di un nuovo *Antiphonale Missarum juxta ritum Sactae Ecclesiae Mediolanensis* e, per fare ciò, aveva dato incarico ai benedettini dell'abbazia di Maria Laach in Belgio⁴¹ sin dall'8 marzo 1930 di studiare i manoscritti e i codici per ottenere la ricostruzione migliore. Schuster stesso pensava ad un'o-

⁴⁰ Al n. 7 la *Sacrosanctum Concilium* riprende sostanzialmente la *Mediator Dei*.

⁴¹ Per approfondimenti: *Rivista Diocesana Milanese*, XXI (1930) 204-207; *Ambrosius*, VI (1930) 49-51. Decisiva la frase: «Il nostro studio abbraccia due distinte parti: precede dapprima la ricostruzione documentaria dell'Antico Breviario ed Antifonario Ambrosiano giusta le migliori tradizioni. A tale scopo è necessario un forte gruppo di paleografi, di liturgisti e di specialisti nella storia dell'antico canto ecclesiastico, i quali mediante lo spoglio coscienzioso di numerosi codici, collezionando e confrontando, rintraccino, a dire così, le generalità e lo stato di servizio di ciascun elemento, sia euclologico, sia musicale, incastonandolo al proprio posto tradizionale nella Liturgia Ambrosiana. Per quest'opera così ardua e dispendiosa la Divina Provvidenza ci è venuta quasi incontro, giacché il Rev.mo P. Ildefonso Herwegen, Abate di Maria Laach O.S.B., ben di cuore ha accettato di far eseguire questa parte, diciamo così, diplomatica del lavoro dai Monaci del suo *Scriptorium Liturgicum*, nel cui seno ritrovansi appunto tutti quegli abili specialisti che noi desideravamo [...] Fotografati che saranno i manoscritti, i vari gruppi specializzati di monaci di Maria Laach potranno compiere i loro esami all'ombra stessa della loro vetusta Abbazia, multipli in valore, ma con unità di metodo e d'intento, sotto l'abile direzione del proprio Abate».

pera altamente scientifica del lavoro: i monaci infatti, avrebbero dovuto censire i manoscritti riproducendoli fotograficamente e compararli poi al loro ritorno in Belgio. Con i dati raccolti si sarebbero creati l'Antifonario e il Breviario che (valutati in seguito da una commissione diocesana) sarebbero poi stati approvati all'uso.

È interessante notare liturgicamente come Schuster però vedesse questa ricomposizione e riutilizzo dei manoscritti di canto ambrosiano:

Come quando si restaura un edificio antico, lo si riconduce bensì alle sue originarie linee architettoniche, ma si tiene altresì conto delle esigenze dell'uso a cui attualmente esso è destinato, del pari i libri liturgici della Chiesa non possono rigidamente cristallizzarsi negli antichi formulari, ma ammettono uno sviluppo che rappresenta propriamente il continuo incremento della teologia e della pietà cattolica. È questa la parte più difficile e delicata nella storia della liturgia⁴².

La sollecitudine con cui i monaci lacensi reperirono i manoscritti e li fotografarono fu encomiabile; nei primi mesi del 1931 dom Odilo Heiming e dom Burckard Neunheuser (con una dozzina di monaci) furono a Milano e si incontrarono nel seminario di San Pietro Martire a Seveso con don Forlani e don Moneta Caglio che già avevano iniziato ad inventariare i manoscritti e a copiarne dei saggi. Il lavoro andò molto per le lunghe anche se, diremmo oggi, fu altamente scientifico. Nel 1937 arrivarono a inventariare sino a 180 manoscritti. In realtà, però, successe che il 12 marzo 1931 il cardinal Schuster aveva provveduto a fondare una «Scuola Superiore di Canto Ambrosiano e di Musica Sacra»⁴³ dando la cattedra di canto ambrosiano a dom Gregorio Maria Suñol O.S.B. già da fine anno. Anche lui si era incontrato al seminario di San Pietro Martire con don Forlani e don Moneta Caglio per stendere un elenco dei manoscritti da consultare. Per insegnare canto ambrosiano, dom Suñol doveva dunque servirsi dei pezzi ambrosiani: ricostruì in fretta alcune antifone che gli servirono per un saggio due soli mesi dopo aperta la scuola. In questo modo però tutto il lavoro che i monaci lacensi avevano fatto e che avrebbero dovuto

⁴² A.I. SCHUSTER, «Per la revisione critica del Breviario e dell'Antifonario ambrosiano», 8 marzo 1930, *Ambrosius* VI (1930) 50.

⁴³ Cf *Rivista Diocesana Milanese* XXII (1931) 188-193; *Ambrosius* VII (1931) 72-75. Interessante il titolo che suona così nello Statuto «Scuola Diocesana di Canto Ambrosiano e di Musica Liturgica»; nel decreto, invece, è chiamata «Scuola Superiore di Canto Ambrosiano e di Musica Sacra».

compiere veniva a essere inutile. Dom Suñol aveva fatto tutto da solo con pochissimi manoscritti, ma aveva saputo conquistare l'arcivescovo con la finezza dell'esecuzione e l'eleganza, sullo stampato, dei disegni, eseguiti dal suo amico rev. J. Franquesa, scolio di Barcellona. Schuster, a quel punto, lascerà mano libera a Suñol⁴⁴:

Per rendere più accessibili al popolo le belle melodie ambrosiane tradizionali, Padre Suñol s'è accinto alla pubblicazione di una Messa Ambrosiana che sarà raccolta in un fascicoletto con la doppia notazione tradizionale e moderna. Tale Messa avrà valore di saggio, in quanto è l'anticipazione di un'opera di mole alla quale egli lavora da parecchi anni. Si tratta del *Dominicale Ambrosianum*, grosso volume che raccoglierà le parti proprie e comuni di tutte le Messe delle domeniche e delle feste del Signore, volume che sarà seguito da un secondo con le melodie di tutte le feste della Madonna e dei Santi.

Moneta Caglio, da parte sua, pretendeva che il lavoro fosse eseguito dai monaci di Maria Laach scientificamente e sosteneva che, a Suñol, nessuno avesse mai affidato ufficialmente l'incarico di attendere alla ricostruzione delle melodie ambrosiane⁴⁵. In realtà, il vero passo decisivo fu fatto quando Schuster il 12 marzo 1931 creava, come lavoro preparatorio a questa restaurazione musicale, un *Istituto di Musica Sacra* per il rito ambrosiano⁴⁶ *ad instar* di quello di Roma per il canto gregoriano. Tale Istituto doveva occuparsi (oltre che dell'insegnamento tecnico musicale) di formare altresì un cenacolo di cultura liturgica tra i sacerdoti e i laici che studiassero accuratamente nelle fonti il genio e la tecnica delle melodie ambrosiane e approfondissero i principali problemi dell'interpretazione scientifica dei manoscritti. In realtà, così, veniva trascurato il lavoro operato sino a quel momento dai monaci lacensi e che l'Istituto nascente dovesse occuparsi di studi di canto ambrosiano non era mai stato definito:

⁴⁴ È del 1933 una «Comunicazione» di Schuster in *Rivista Diocesana Milanese* XXIV (1933), 376-379: Commissione della Musica Sacra: *Per il canto popolare*.

⁴⁵ Egli sostiene in *Ambrosius* 54 (1978) 52: «Sapeva (dom Suñol), del resto, presentare la verità nel modo più utile ai suoi fini».

⁴⁶ Schuster (che sino alla sua nomina ad arcivescovo di Milano aveva insegnato liturgia presso il PIMS a Roma) lamentava «un urgente bisogno per il Divin Culto: fatte poche lodevoli eccezioni, conviene deplorare come la tradizione musicale ambrosiana sia generalmente in istato di doloroso decadimento» e ancora «ci si ispiri (i musicisti liturgici) alle fonti ed al sapore delle antiche melodie ambrosiane; così che, tenuto debito conto dell'evoluzione del canto liturgico, si possa raccogliere un vero e vitale patrimonio di genuina musica ambrosiana» in *Ambrosius* VIII (1931) 73-75.

in realtà l'Istituto omonimo romano (il PIMS) non si era mai occupato di ricostruzione gregoriana (affidata invece ai monaci di Solesmes prima ancora della fondazione dello stesso Istituto romano) ma semplicemente di esecuzione e di interpretazione⁴⁷. Insomma, don Suñol che aveva tempera più di artista che di archivista⁴⁸, decise di fare a meno delle comparazioni sostenendo che non erano necessarie poiché, non esistendo una tradizione unica, bisognava scegliere il codice migliore e attenersi a quello. In realtà non si poteva sapere quale fosse il codice migliore né è possibile interpretarlo se non si conoscono interpretazioni differenti. Restò che Schuster diede piena fiducia a Suñol e lui solo proseguì nel lavoro⁴⁹. Purtroppo egli morì improvvisamente a Roma il 26 ottobre 1946. A Maria Laach rimase la ricostruzione critica del testo del Breviario e a p. Suñol la ricostruzione critica delle melodie del Messale e del Breviario. La storia del canto ambrosiano deve riconoscere all'Abate P. Suñol il merito di avere educato alcune generazioni di fedeli, in particolare sacerdoti⁵⁰, alla bellezza del canto ambrosiano, molto probabilmente anche il Migliavacca che, all'epoca studente in seminario con don Delfino Nava, apprendeva la bellezza dell'antico canto ambrosiano assieme ai principi ceciliani e riformatori e

⁴⁷ Furono editi il *Kyriale* (1905), il *Graduale* (1908), il *Cantorino* (1911) e l'*Antifonale* (1912). L'Istituto romano di Musica Sacra fu aperto alla fine del 1911 come iniziativa privata dell'Associazione Italiana Santa Cecilia. Divenne «Pontificio» nel 1922.

⁴⁸ Interessante la sua citazione su cosa debba per lui essere il canto liturgico: «il bisogno di una formula musicale concreta con doti, diremmo, sociali, per pregare ad alta voce a nome della Chiesa, in unione gerarchica con la Chiesa stessa» in *Ambrosius* (1946) 127. In realtà lui stesso utilizzerà come fonti (quasi) esclusive: la versione dell'Antifonale in tre grossi volumi del 1898 curata da Mambretti - Andreoni - Magistretti e i manoscritti di Londra e Muggiasca.

⁴⁹ Sono del 1935 l'*Antiphonale missarum* e del 1939 il *Liber Vespertalis*.

⁵⁰ Importante, a questo riguardo, è l'influenza e l'incisività che il canto ambrosiano così come era portato avanti dal p. Suñol ebbe sui seminaristi dell'epoca. In una sua relazione alla prima settimana liturgica ambrosiana «Il canto liturgico nella tradizione ambrosiana» *Ambrosius* VIII (1932) 254-271 egli afferma: «Io mi permetto di dire di nuovo che questo canto [l'ambrosiano] non è una pura forma esterna, come una semplice veste, è parte integrante della liturgia. E perderebbe una gran parte della sua bellezza e della sua efficacia spirituale, della sua missione se il suo canto fosse, in pratica, meno curato, meno apprezzato dai suoi propri cultori (i pastori d'anime e, quindi, i seminaristi). Io propongo quindi come conseguenza della mia umile relazione questi due punti: 1) curare la buona interpretazione del canto ambrosiano individualmente e collettivamente 2) inculcare la partecipazione del popolo al canto ambrosiano [...] preoccupandosi della buona declamazione del testo».

alle direttive liturgiche arcivescovili improntate a un'attenta partecipazione (ancora, in parte, soltanto interiore) da parte dei fedeli.

III. LA FORMAZIONE SACERDOTALE, CULTURALE E MUSICALE DI LUCIANO MIGLIAVACCA

Luciano Migliavacca nasce a Milano il 9 ottobre 1919, entra nel Seminario arcivescovile di Milano all'età di 10 anni e viene ordinato sacerdote nel 1942; da questo anno sino al 1956 insegnerà lettere e musica nei seminari ambrosiani di Masnago e Seveso. Nel decennio '30-'40 sotto l'impulso del cardinale arcivescovo Schuster, come abbiamo potuto constatare, l'attenzione alla liturgia e al canto liturgico furono parte integrante del curriculum di studi dei futuri presbiteri. Nel 1951 si laurea in lettere classiche presso l'Università Cattolica del S. Cuore con una tesi sulle *Orationes de tempore* del Messale ambrosiano. Le sue prime esperienze musicali risalgono al periodo del seminario minore, sotto la guida di mons. Delfino Nava e, successivamente, del prof. Santo Spinelli⁵¹.

L'incontro, sempre in quel periodo, con mons. Moneta Caglio, grande studioso di canto ambrosiano, lo spinge ad approfondire anche questo settore, l'amore per il quale non lo abbandonerà mai. Mentre insegna nei seminari milanesi negli anni '50, frequenta nello stesso tempo il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra di Milano e il Pontificio Istituto di Roma (1956-1957) e ottiene il magistero in composizione e il diploma in canto gregoriano.

Dalla prima Domenica dell'ottobre 1957 (anche se dirigerà la Cappella per la prima volta in cattedrale domenica 27 ottobre 1957⁵²) viene nomi-

⁵¹ È lui stesso che, ricordando mons. Petazzi (suo rettor maggiore), così si esprimeva: «[...] A lui devo anche un duplice, almeno, motivo di ringraziamento. Il primo fu di lasciarmi libero, il giovedì [...] potevo scendere a Milano per le lezioni di composizione presso il maestro Spinelli. Era cosa inaudita per il severo ordinamento seminaristico. L'altro fu quando divenni sacerdote. Chi parlava del mio inserimento alla Cappella Musicale del Duomo; chi progettava che dovessi scendere a Roma: avrei frequentato l'Istituto di Musica Sacra e nello stesso tempo un corso di teologia presso Sant'Anselmo o alla Gregoriana. Per fortuna mia egli decise che dovessi insegnare nel seminario San Martino e intanto laurearmi alla Cattolica. Gli avvenimenti di poi mi svelarono quanto fosse saggia la sua decisione». Cf L. MIGLIAVACCA, «Un volume sul cardinale Giovanni Colombo, maestro di sapienza cristiana», *Civiltà Ambrosiana* 20 (2003) I, 66-75.

⁵² «Programma di esecuzione della Cappella Musicale del Duomo sotto la direzione del M° don Luciano Migliavacca: Festa di Cristo Re. Ingresso: «*Dignus est Agnus*» di

nato direttore della Cappella Musicale del Duomo di Milano; contemporaneamente insegna armonizzazione gregoriana al Pontificio Istituto Ambrosiano di musica sacra.

Con l'arcivescovo Giovanni Battista Montini progetta e rifonda la Scuola «Franchino Gaffurio», per l'istruzione dei Fanciulli Cantori della Cappella Musicale⁵³. Quelli sono anche gli anni dell'impegno attivo presso l'Associazione Italiana Santa Cecilia (AISC), quale direttore del segretariato Compositori e, negli ultimi anni, prima dell'abbandono volontario degli incarichi, di vicepresidente.

Nel 1998, all'età di 79 anni, lascia l'incarico di Maestro di Cappella del Duomo di Milano. Dal 1998 al 2013, don Luciano ha continuato a stare in mezzo ai *pueri* della Cappella confessandoli, catechizzandoli, assistendoli nello studio, nonostante non fosse più maestro di Cappella.

Dal 1947, anno della prima raccolta di mottetti, fino agli ultimi giorni di vita non ha cessato di comporre e di pubblicare, con modernità di linguaggio e personalissima ispirazione: una produzione che copre ogni settore della liturgia. Ha diretto le riviste di musica sacra «Schola e assemblea», «Musica sacra» e «Polyphonia» delle Edizioni Carrara di Bergamo, scelta fin dagli inizi della sua attività come editrice privilegiata per la pubblicazione delle sue opere musicali. Ha collaborato alla «Rivista internazionale di musica sacra», Diocesi di Milano e «Bollettino ceciliano» (rivista ufficiale dell'AISC).

La sua produzione musicale è davvero vasta: una trentina di messe, circa cinquecento mottetti, salmi responsoriali per tutte le Domeniche dell'anno, magnificat, composizioni su testi poetici di Manzoni, Ungaretti, Palazzeschi, Montale, Quasimodo, D'Annunzio, san Tommaso, sant'Ambrogio e altri, diverse cantate, numerosissimi canti a una voce per l'assemblea liturgica, svariate composizioni per organo, l'intero Vangelo secondo

S. Gallotti, Post Ep.: «*Dominabitur*» di S. Gallotti, Offertorio: «*Postula a me*» di S. Gallotti, S. Messa: «*S. Clemente*» del Goller. All'organo: M° Renato Fait», in AVFDM, Archivio di deposito Cappella Musicale, 56, 1.

⁵³ Il progetto di rifondazione della *Schola puerorum* è dell'ottobre 1958. Dopo essersi consultato con il Consiglio della V. F. e con l'arcivescovo Montini, don Luciano porta avanti con la caparbietà che gli è propria l'opera della nuova sede della Cappella in viale Gorizia, 5 a Milano. Lo stabile sarà già operativo dall'anno 1960-1961 con l'introduzione delle classi IV-V elementare. Cf documenti «*Scuola F. Gaffurio*» in AVFDM, Archivio di deposito Cappella Musicale, 53; 1, 2, 3, 4, 5.

Marco per soli, coro e piccola orchestra. Tutt'oggi non si conosce ancora l'esatto numero delle sue opere⁵⁴.

Ha diretto, inoltre, l'edizione completa delle opere di Franchino Gaffurio. Don Luciano è deceduto il 21 ottobre 2013.

1. Don Luciano nominato Maestro Direttore

Dopo il diniego da parte della Segreteria di Stato Vaticana⁵⁵ al maestro Bartolucci alla direzione della cappella musicale del Duomo di Milano (essendo Lorenzo Perosi della Sistina in fase dimissoria), l'amministrazione della Fabbrica del Duomo, su indicazione dell'arcivescovo Montini, richiese a don Luciano Migliavacca la disponibilità ad essere maestro direttore. Don Migliavacca si era formato in seminario e al conservatorio (sotto la guida del maestro Santo Spinelli) ma, per diventare maestro direttore, necessitava di completare gli studi al Pontificio Istituto di Roma. All'inizio egli tentò di rifiutare l'incarico; così scriveva:

Rev. mo Monsignore,

[...] mi permetto di ripresentarLe alcune osservazioni già fatte in precedente colloquio. Penso che, per molte ragioni di onore e di convenienza, non possa accettare un incarico alla Cappella Musicale del Duomo se non con un titolo. Per questo ho deciso di prendere un diploma governativo nella prossima sessione di Giugno. In tal caso però ritengo di non poter entrare in tale ufficio se non con diretta responsabilità come Maestro di Cappella. [...] dicendo sì, infatti sarà mio scrupolo provvedere – per quanto mi sarà possibile – a proseguire e ad ampliare le tradizioni della Cappella. Il che mi imporrà uno sforzo e un'applicazione particolari nella direzione del Coro, nella composizione dei canti per le Solennità, nell'opportuna cura dei ragazzi, nel tenermi al corrente di quanto potrà meglio contribuire al nome della Cappella stessa. [...] mi permetto di accludere l'elenco delle mie composizioni – parecchie delle quali oramai pubblicate o in via di pubblicazione – e un sommario delle principali esecuzioni che possono attestare la somma di lavoro già compiuto; con la consapevolezza che esso potrebbe fare onore a chiunque aspirasse a

⁵⁴ A questo proposito e sino a quando l'archivio privato di mons. L. Migliavacca non sarà accessibile, ci si può basare sulla catalogazione delle composizioni consegnate alla Veneranda Fabbrica operata dal dott. R. Fighetti della stessa Veneranda Fabbrica.

⁵⁵ AVFDM, *Lettera di mons. Angelo Dell'Acqua a S. E. R. mons. Giovanni Battista Montini 26 gennaio 1956* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

tale ufficio, e pronto a consegnare le mie composizioni per una valutazione da parte dei competenti⁵⁶.

Don Luciano chiese anche che il suo nome non venisse pubblicato ufficialmente sino al conseguimento del titolo. Nello stesso periodo, don Angelo Ciceri (Archivista della Veneranda fabbrica) fu incaricato⁵⁷ di presentare al maestro Bartolucci il materiale musicale che il Migliavacca aveva consegnato: n. 54 fascicoli musicali dei quali 45 manoscritti e 9 stampati; Messe, mottetti e pezzi da lui composti da sottoporre all'attenta analisi del Bartolucci a Roma. Questi, non potendo venire a Milano nel mese di luglio del '56 perché impegnato, scrisse al Presidente della Fabbrica dicendogli

quanto a don Migliavacca, da tutto quello che ho potuto vedere, rivela sicuramente un bel temperamento e una facilità di scrittura notevole perciò sono sicuro che un contatto con il Pontificio Istituto Musicale di Roma potrebbe completare la sua già buona formazione, ampliandone l'orizzonte e preparandolo più adeguatamente alla mansione assai importante del Duomo di Milano, oltreché dargli un titolo che dinanzi alla cittadinanza ha il suo valore. La sua permanenza a Roma, del resto, sarebbe facilitata dall'incarico che io potrei riservare a lui della scuola di canto del Collegio Urbano di Propaganda Fide⁵⁸.

Il 16 luglio 1956 si tenne la Presidenza del Consiglio della Veneranda Fabbrica che così si espresse:

Previo rapporto del cancelliere U. Legale, mons. Maini dà lettura della lettera del maestro Bartolucci sulle qualità del compositore don Migliavacca, qualità che risultano notevoli ai fini della eventuale assunzione di lui alla direzione della Cappella del Duomo per la quale assunzione il maestro Bartolucci ritiene necessario un prolungato periodo di addestramento del Migliavacca presso il Pontificio Istituto di Musica sacra di Roma. Il Presidente si compiace delle indicazioni favorevoli risultanti dal maestro Bartolucci. [...] Si chiede quindi premura all'arcivescovo Montini perché voglia persuadere il maestro Migliavacca a recarsi a Roma e a predisporlo ad accettare in vista dell'importanza

⁵⁶ AVFDM, *Biglietto di don Luciano Migliavacca a mons. Maini* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

⁵⁷ Cf AVFDM, *Lettera del Presidente avv. Marazza al sac. Dott. Domenico Bartolucci 5 giugno 1956* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

⁵⁸ AVFDM, *Lettera di don Domenico Bartolucci al Presidente della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano 13 luglio 1956* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

della sistemazione della Cappella che dipenderà in tutto dal nuovo maestro Migliavacca⁵⁹.

Giovanni Battista Montini intervenne e fece sapere a don Luciano il 30 agosto del 1956 che a partire dal mese di settembre e per un anno intero avrebbe potuto essere a Roma per accostare maggiormente i centri musicali romani affinché gli giovasse una sua più profonda e larga esperienza nell'arte musicale; contemporaneamente sarebbe stato nominato Maestro di Cappella e avrebbe potuto sistemarsi dal seminario di san Pietro martire in Seveso presso un appartamento nel palazzo della Veneranda Fabbrica in attesa dell'appartamento spettante al Maestro di Cappella.

Don Migliavacca così scrisse a mons. Maini:

Posso quindi dichiarare che accetto tale incarico. Anzi, considero tali condizioni come pienamente rispondenti alle mie esigenze e segno di una particolare comprensione, di cui debbo rendere un cordiale ringraziamento⁶⁰.

Il Presidente così confermerà al Migliavacca il 3 settembre 1956:

Al termine della missione (a Roma) e alla presentazione del titolo di una pubblica scuola musicale, questa Amministrazione prende impegno di nominarla formalmente Maestro della Cappella del Duomo di Milano⁶¹.

Il 20 novembre 1956 don Luciano da Roma scrive a mons. Vittore Maini dicendo:

Sono da quindici giorni a Roma e mi fermerò fin dopo l'Immacolata. Ho accostato alcune persone: tra gli altri mons. Anglés e il simpatico mons. Bartolucci, con il quale spero di aver intrecciato una relazione fruttuosa. Ascolto e compongo [...] Penso che con una frequenza naturalmente un poco elastica possa stare qui e frequentare [...] sia per la maggior completezza del campo, che abbraccia anche quello sacro, sia per motivi più larghi d'una intesa futura più facile tra le due città nel campo musicale sacro⁶².

⁵⁹ AVFDM, *Verbale seduta 16 luglio 1956* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

⁶⁰ AVFDM, *Lettera di don Luciano Migliavacca a mons. Maini, Seveso 30 agosto 1956* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

⁶¹ AVFDM, *1952-1953 Carteggio riguardante la proposta di Mons. Giuseppe Biella a Direttore della Cappella Musicale* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

⁶² AVFDM, *Biglietto di don Luciano Migliavacca a mons. Vittore Maini 20.XI.1956* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

Il 25 giugno 1957, in tempi strettissimi, don Migliavacca presenta l'attestato di diploma accademico di Licenza in canto gregoriano e il Magistero di composizione sacra conseguito «*magna cum laude probatus*»⁶³ a Roma il 22 giugno al Pontificio Istituto di Musica Sacra. Mons. Iginio Anglés, Preside dell'Istituto, così scrive all'arcivescovo Montini:

Da quanto abbiamo potuto constatare, si tratta di un sacerdote di ottima indole, di talento e di molto entusiasmo. Sono persuaso ch'egli potrà fare molto bene nella Sua Diocesi⁶⁴.

Anche Bartolucci scriverà al Presidente della Veneranda fabbrica dicendogli:

posso con piena coscienza attestare le sue belle doti musicali [del Migliavacca], la sua competenza nella direzione e le sue capacità anche di compositore, come è risultato dagli esami – non davvero lievi al nostro Istituto – ch'egli ha superato brillantemente⁶⁵.

Nel mese di settembre, rientrato pienamente a Milano, don Luciano iniziò a dedicarsi *plena mente* alla Cappella. I suoi pensieri erano assume-

⁶³ Dalla cartella personale dello studente prendiamo come esemplificativo dello stile di composizione organistica del Migliavacca il «Preludio per la festa di Pentecoste» *Factus est repente de coelo sonus* prova di Magistero: balza subito all'occhio la composizione poiché vuole essere ambiziosa. L'impegno, da un punto di vista esecutivo per l'organista, è notevole perché realmente molto virtuosa; il salto di quinta iniziale della composizione gregoriana è molto presente. Da inizio a battuta 21 è tutto uno sviluppo per quarte e per quinte della cellula iniziale di quinta ascendente con lungo pedale di SOL; a battuta 21 «con scioltezza e liberamente» il motivo viene sviluppato in un passaggio più virtuosistico perché dimezza i valori. Da battuta 35 fino a battuta 53 (più meditativa e che prepara alla Fuga) c'è una sezione contrassegnata con «largo e devoto» (cambia tonalità) in cui il tema viene sviluppato attraverso un'armonia che resta modale (usa un misolidio di MI- scala maggiore con il settimo grado abbassato); da battuta 54 inizia la Fuga «presto e brillante» fino a battuta 86: il frammento iniziale del gregoriano qui viene sviluppato in virtuosismo di pedale con arricchimento di tema da fanfara. Interessante l'ultimo accordo che è SOL con la seconda e la quarta aggiunta (tipica armonia modale). In questo brano ha assunto il carattere del settimo tono (misolidio) e su quello è rimasto fedele sviluppando armonie a partire dalla cellula iniziale da cui aveva attinto. Le sonorità che ne fuoriescono sono modernissime per l'ascoltatore. Tornando all'antico pertanto, tenta di trovare delle soluzioni moderne. Cf ARCHIVIO DEL PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA, *Cartella Migliavacca*, in Cartelle studenti (a.a. 1956-1957).

⁶⁴ AVFDM, *Lettera 1 Luglio 1957 di mons. I. Anglés* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

⁶⁵ AVFDM, *Lettera del maestro Bartolucci al Presidente della Veneranda Fabbrica 25 settembre 1957* in Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

re direttamente e personalmente tutta la direzione della Cappella, anche se questo poteva portare a un grande lavoro e all'estromissione completa del maestro Dentella, per poter indicare in seguito qualche persona che lo avrebbe potuto coadiuvare nel compito direttoriale dopo aver studiato l'ambiente e le necessità. Con l'1 di ottobre 1957⁶⁶ iniziò regolarmente la collaborazione con la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano divenendo così Maestro Direttore stabile.

IV. IL NUOVO ORDINAMENTO DELLA CAPPELLA

Arrivato in cappella musicale don Luciano si mise subito all'opera: è del 1962 (10 aprile) l'ordinamento del Coro di Voci Virili della Cappella Musicale del Duomo⁶⁷ in cui stabilisce nel numero di 24 gli elementi scelti per concorso stipendiati: 10 bassi (3 baritoni e 7 bassi) e 14 tenori (primi e secondi) scelti da una commissione e in prova *ad triennium* che abbiano senso artistico, religioso e liturgico, che partecipino a 4 prove settimanali, a partecipazione di messe e vesperi secondo calendario annuale, che cantino polifonia e canto ambrosiano e che non partecipino ad altri complessi corali⁶⁸: quest'ultimo particolare pone in evidenza la *mens* musicale del Migliavacca sottolineando come l'impostazione vocale per la liturgia fosse ben distinta dal canto lirico profano (e, quindi, da un contesto avulso dalle celebrazioni rituali per la liturgia). Il Regolamento per i cantori adulti sarà poi rivisto nel 1971 adeguando gli emolumenti agli impegni artistici della Cappella e costituendo l'Associazione laicale a scopo di culto e religione «Associazione Cappella Musicale del Duomo».

Il 18 ottobre 1960 è Migliavacca stesso che perora al Presidente della Veneranda Fabbrica l'attuazione di quello che a lui è stato richiesto, cioè il portare la Cappella ad un rinnovamento globale:

⁶⁶ È di questa data il *Regolamento dei rapporti tra Amministrazione ed il Maestro don Migliavacca* in AVFDM, Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 1.

⁶⁷ AVFDM, Archivio di deposito Cappella Musicale, Cartella 54, 1.

⁶⁸ Don Migliavacca segnala questo come precipuo del particolare orientamento artistico, dall'indirizzo stilistico, dall'impostazione vocale propria della Cappella, cui altri orientamenti (particolarmente di carattere profano) riuscirebbero dannosi. Egli sottolinea nella bozza di *Ordinamento* come la partecipazione ad altri complessi corali potesse offrire pretesto per l'immediata espulsione dalla Cappella Musicale.

Signor Presidente,

è una supplica quella che oggi ho il dovere di rivolgere: che non si voglia da parte della V. F. snaturare e rovinare fin dall'inizio quello che è sorto per opera sua. La riforma della Cappella e la costruzione della nuova Sede è sempre stata da me che l'ho ideata e presentata in modo chiaro come inequivocabile.

La Cappella infatti provava ed era situata nella sede di via Bergamini, ma ormai lo stabile presentava numerose difficoltà di gestione e non era più adatto a una scuola di fanciulli cantori.

Deve essere un complesso fondamentalmente simile alle Istituzioni estere e alla Cappella Sistina quello che noi vogliamo ma con peculiarità consone alle esigenze del Duomo di Milano in cui proprio come in una comunità tesa ad un preciso scopo, tutto e tutti i componenti contribuiscono con dedizione, garantiti dalla V. F.

Di rilevanza liturgica è anche la «Nota del Maestro della Cappella Musicale del Duomo» al maestro delle celebrazioni arcivescovili del 12 maggio 1964 in cui Migliavacca scrive:

L'Istituzione dei fanciulli cantori del Duomo è ormai completata: dalla IV elementare alla III media. La IV e la V elementare sono parificate. Si è potuto ottenere una concessione speciale dal Ministero della Pubblica Istruzione e la Scuola Media è legalmente riconosciuta come ha voluto l'arcivescovo per il suo ruolo educativo. [...] i fanciulli accolti devono avere: intelligenza, docilità di carattere, disposizione a una vita di pietà, orientamento alla pietà liturgica, partecipazione assidua alle funzioni in Duomo, una famiglia cristiana che accetti di collaborare all'opera educativa e formativa [...] il cardinal Montini mi ha promesso che sulla Rivista Diocesana avrebbe pubblicato un invito ai Rev. Parroci e Sacerdoti a favorire l'Istituzione della scuola [...]

Dopo aver parlato con l'Arcivescovo, prima per prova e poi definitivamente, ho spostato la Cappella dal coro retrostante l'altare maggiore all'attuale posto in coro senatorio. I motivi furono:

Disciplinari. È impossibile tenere quiete 80 persone che non vedano nulla, che odano poco e che siano immerse nel rumore delle persone che transitano nell'ambulacro.

Artistici. La disposizione della cantoria è tale che il direttore ha davanti a sé i cantori disposti in poca profondità e l'organista è lontano, la comunicazione avviene tramite specchio.

Spirituali-liturgici. Mettere i cantori in condizione di *partecipare alle celebrazioni* di cui sono *parte viva*. Il contegno dei cantori che si è andato via via raffinando penso dia ragione a questo motivo, certo il più valido dei tre.

Per i nuovi orientamenti nel canto attendo le opportune direttive⁶⁹.

V. LO STILE COMPOSITIVO DELLA MUSICA LITURGICA

Il nostro maestro, pur essendosi formato a livello musicale con Santo Spinelli a Milano e avendo conseguito il titolo al Pontificio Istituto di Musica Sacra a Roma (1957) rimase sempre una voce fuori dal coro. In effetti, anche dalle composizioni conservate nell'archivio privato degli studenti che hanno frequentato l'Istituto romano, si denota quella tipicità sonoro-compositiva che sarà propriamente incarnata e utilizzata dal Migliavacca per la cattedrale metropolitana. Potremmo quindi pensare ad una fase compositiva del Migliavacca più che a due distinti caratteri compositivi: egli infatti fa suoi i dettami liturgici del Concilio Ecumenico Vaticano II rendendo la sua articolazione musicale adatta ad esprimere il canto alternato della *Schola* e dell'assemblea. E non è un caso che egli divenga direttore di una rivista con il medesimo nome: aveva bene in mente la dinamicità sussistente tra il popolo di Dio e il coro che, in armonico dialogo, permetteva di potenziare quella *actuosa participatio* tanto auspicata. Egli è anche presbitero: vive il rinnovamento spirituale di quel periodo e anche le difficoltà e le tensioni⁷⁰.

Prima di cimentarsi in composizioni di Messe, l'autore memore del rinnovamento in atto anche a livello ecumenico, scrive nel 1964 «Per l'unità della Chiesa»⁷¹, un'ottava di preghiere con testi e musiche di sua composizione. Erano quelli gli anni di un particolare amore verso questi giorni di preghiera per le differenti confessioni religiose ed egli si cimenta in quest'opera. Migliavacca scrive nella *Presentazione*:

quanto ai testi nuovamente composti per la recitazione e per il canto, si vuol qui ricordare che essi si inseriscono in quell'opera di rinnovamento e di elevazione di ciò che è destinato al popolo: al quale si deve il rispetto e la venerazione che gli competono come *plebs sancta* e *populus Dei*, e del quale si

⁶⁹ In AVFDM, Archivio di deposito Cappella Musicale, 60, 3.

⁷⁰ L. MIGLIAVACCA, «I muti e i sordi, ovvero: Mosè, l'arca, il diluvio... e un'asina», *Musica Sacra* I (1970), Casa Musicale Edizioni Carrara, Bergamo, 2; in ID., «Solitudine dell'artista», *Musica Sacra* IV (1969), 2.

⁷¹ L. MIGLIAVACCA, *Per l'unità della Chiesa*, Casa Musicale Edizioni Carrara, Bergamo 1964.

devono anche rispettare ed esaltare – non mortificare o sviare – le prerogative che gli sono proprie per lingua, mentalità, sensibilità e arte.

In tal senso, ciò che è composto – testi e musiche – per il popolo, e per il popolo cattolico dell'Italia, deve essere nobile, senza timori, e italiano: non volgare o puerile, ma neanche adattamento incompatibile con la lingua e la sensibilità che sono nostre.

[...] Nell'attuazione concreta della *Schola* e del popolo vi può essere la più grande varietà, perché i canti sono tali da prestarsi alle più diverse disposizioni corali.

I testi siano spiegati e illustrati attraverso una catechesi iniziatica e mistagogica: per la preghiera ispirata alla Sacra Scrittura e alla Liturgia occorre una iniziazione, la quale apre l'animo alla bellezza di immagini e di espressioni, altrimenti fredde e vuote di significato [...] Ciò farà più facile e bello anche il canto: che, si voglia credere a ormai molteplici esperienze, sarà più gustato e più amato con il ripetersi delle esecuzioni. Le quali, proprio per la natura di questi testi, potranno essere anche per altre celebrazioni sacre, contribuendo così al formarsi di quel patrimonio di preghiere e di canti per il popolo, di cui in Italia vi è scarsità e urgenza⁷².

Vorremmo soffermarci ora su una pubblicazione del 1965, la «messa dialogata»⁷³: essa ha come sottotitolo «per la partecipazione attiva e collettiva dei fedeli al Divin Sacrificio». Egli utilizza i testi approvati dalla Conferenza Episcopale Italiana e dal *Consilium* per poter rivestire con la musica ciò che deve essere pregato cantando. Nella presentazione del volume l'autore mette in luce come

I fedeli considerino loro principale dovere e somma dignità partecipare al Sacrificio Eucaristico non con un'assistenza passiva, negligente, distratta, ma con tale impegno e fervore da porsi in intimo contatto con il Sommo Sacerdote, Cristo [...] offrendo con Lui, per Lui e santificandosi con Lui. Questa *partecipazione interna*, diventa più piena, se si aggiunge anche quella *esterna*, manifestata cioè con gli atti esterni, come la posizione del corpo, i gesti rituali, e specialmente le risposte, la preghiera e il canto. La partecipazione attiva è perfetta, quando vi si aggiunge la partecipazione *sacramentale*, per la quale i fedeli presenti partecipano non solo con l'affetto spirituale, ma anche con la recezione sacramentale dell'Eucaristia, in modo da ricavare un frutto maggiore dal santo Sacrificio [...]

⁷² L. MIGLIAVACCA, *Per l'unità della Chiesa*.

⁷³ L. MIGLIAVACCA, *La Messa dialogata*, Casa Musicale Edizioni Carrara, Bergamo 1965.

Per la dignitosa, devota dialogazione e recitazione, celebrante e fedeli ricordino che la dizione deve essere: *chiara, esatta, pacata*, con tono di voce medio, perché la precipitazione, la fretta, sia da parte dei fedeli che del celebrante, tramuterebbero la dialogazione in confusione di voci e di parole, compromettendo in tal modo la devozione di tutti⁷⁴.

I testi scelti (suddivisi in due schemi) risentono dello stile letterario medio-alto di inizio Novecento. Analizziamone ora la proposta:

Primo schema: all'ingresso: *Nella tua santa casa*, all'offertorio: *Quando nell'ultima cena*, una parafrasi del *Sanctus*, alla comunione: *Col cibo degli angeli*, al termine: *O casta luce*.

Secondo schema: all'ingresso: *O croce che fiammeggi*, all'offertorio: *O stupendo mistero*, una parafrasi del *Sanctus*, alla comunione: *Candido fior di frumento*, al termine: *Sole annunzia la gioia più bella*.

Interessante e significativo risulta essere anche l'aiuto che Migliavacca offre a chi si accosta a questi canti con una «Guida per l'Istruttore»; spiega infatti che

La presente edizione offre un duplice schema perché i fedeli possano partecipare *orantes et psallentes* – con un *pregar cantando* – alla Santa Messa.

Essa è consapevole di essere una vera novità:

- per i testi ispirati alla Sacra Scrittura, alle parole della Liturgia, alle venerate espressioni della Letteratura cristiana (e sono proprio queste le sorgenti prime della ispirazione di chi voglia, sia pur umilmente, contribuire a una poetica sacra);
- per la musica, che, non ricalcando formule valide per altre lingue, vuole valorizzare le peculiari caratteristiche della nostra, bellissima tra le altre e così vaga nell'accentazione negli schemi ritmici nell'essenzialità stessa, che le proviene dalla diretta figliolanza dalla lingua latina;
- per la concezione unitaria degli schemi proposti⁷⁵.

Egli mette in evidenza che questi testi vanno quindi spiegati dalla catechesi liturgica per essere assimilati e diventare patrimonio della cultura cristiana.

La musica si vale di molteplici piani sonori: al *fanciullo solista*, che interpreta versetti e stichi, fanno corona i *Soli*, un *Coretto*, il gruppo *intiero* dei fanciulli e la massa del *Coro*.

⁷⁴ L. MIGLIAVACCA, *La Messa dialogata*.

⁷⁵ L. MIGLIAVACCA, *La Messa dialogata*, 10.

[...] se questa è l'interpretazione ideale, e per così dire esemplare, nella pratica corrente sarà sufficiente una duplice divisione: un *Coretto*, per l'esecuzione delle parti variabili, il *Coro* del popolo per i ritornelli [...] con l'opportuna varietà di timbri sonori, renderà più viva l'esecuzione ma soprattutto farà l'assemblea dei fedeli più attenta e commossa alla Liturgia, divenuta, proprio anche per tale varietà di interpreti, veramente *azione sacra* di sublimi realtà⁷⁶.

In questa presentazione compare già profondamente il suo essere per la riforma liturgica e a servizio, attraverso la composizione musicale, della Liturgia stessa.

Da questo fascicolo prendiamo in analisi «Quando nell'ultima cena»⁷⁷:

brano a 4 voci miste, presenta dialogo tra assemblea e *Schola cantorum*; dal punto di vista musicale il brano riceve colore dall'utilizzo del modo dorico (quindi dalla stessa tradizione del canto gregoriano). Esso è scritto in RE minore ma ci sono varie battute (ad esempio battuta 13) con il SI naturale (che è la caratteristica del modo dorico). All'inizio (nelle prime 4 battute, soprani-bassi) vi è un rimando alle prime forme di polifonia con l'utilizzo delle quinte parallele. Nella parte solistica il coro «sussurra» (così l'autore si esprime dinamicamente) accompagnando in omoritmia con pochissimi cambi armonici, con testo amplificato che commenta ciò che il solista canta. Tutto questo, unito alla presenza di accordi vuoti (con ottave e quinte) e di dissonanze dolci (frutto del movimento delle parti per gradi congiunti), offre novità all'uditore permettendogli di entrare con la propria voce nel ritornello⁷⁸.

Sempre del 1965 abbiamo «I giorni dell'Alleluia»⁷⁹, sette canti per il tempo pasquale per due cori all'unisono che si alternano tra *Schola* e assemblea.

Anche qui, nella *Presentazione*, l'autore mette in luce i nodi teologico-liturgici che hanno animato l'opera:

- la novità dei testi
- la novità delle musiche che *intimamente connesse ai testi*, ne costituiscono la necessaria esaltazione.

Né queste sono, a ben considerare, vere novità. [...] Nei tempi del rigoglioso e secolare sviluppo liturgico, la musica sorse, non come abito sovrapposto,

⁷⁶ L. MIGLIAVACCA, *La Messa dialogata*, 10.

⁷⁷ Cf L. MIGLIAVACCA, *Quando nell'ultima cena* in AVFDM, Archivio di deposito Cappella Musicale, Busta 309, 4 (1963).

⁷⁸ Questo commento (come gli altri dei brani in esame) a margine di analisi della partitura sono di nostra attribuzione.

⁷⁹ L. MIGLIAVACCA, *I giorni dell'Alleluia*, Edizioni Musicali Carrara Bergamo 1965.

ma, già nel suo attuarsi, in funzione e in intima aderenza con i testi, i quali, a loro volta, si adattavano, nel taglio nell'estensione nelle clausole, alle esigenze musicali. Onde derivò quel mirabile connubio di suprema arte e di stile inconfondibile, cui, in questa rinnovantesi primavera liturgica, occorre aver fisso lo sguardo perché non si dimentichi che a Dio occorre offrire quanto di più perfetto e sincero può esprimere la capacità umana infervorata dalla fede⁸⁰.

E presenta quindi il terzo nodo teologico-liturgico, il rinnovamento nel solco della tradizione:

Per questo, offrendo per il popolo canti *popolari*, intendiamo dare al sostantivo e all'aggettivo il significato più nobile; e riconoscere al nostro *popolo* la capacità di intendere di gustare e di attuare canti così fatti, e togliere alla espressione «*canto popolare*» sia il significato di *sottoarte* o di produzione ai limiti dell'arte sia quello di musica *deprimente e noiosa*. Poiché si tratta di canti per il popolo italiano, intendiamo dare ai nostri canti quel carattere di chiarezza e di serenità tutte nostre, quali, chi intende, sa provenire fino a noi da tutta l'esperienza musicale dei secoli⁸¹.

E offre un criterio interpretativo delle forme liturgiche:

Popolo e *Schola* e Soli si possono alternare nel modo più opportuno, a volte più complesso ma anche più attraente⁸².

Altre composizioni significative in lingua italiana sono raccolte in «I giorni del grano fiorito»⁸³, canti eucaristici in italiano per assemblea e *Schola* a 3, 4 voci miste;

– del 1971 abbiamo «I giorni del Natale»⁸⁴, canti per l'Avvento, il Natale e l'Epifania per assemblea a 1 voce e *Schola* a 3 voci miste;

– da essi prendiamo in analisi la composizione «Cieli stillate rugiada»⁸⁵, una delle più famose; essa presenta diatonismo della melodia, che facilita così il canto anche attraverso una linea melodica non estesa (riprendendo quindi lo stilema del canto ambrosiano-gregoriano e del modalismo); lo spartito non presenta cromatismi né modulazioni. Migliavacca

⁸⁰ L. MIGLIAVACCA, *I giorni dell'Alleluia*, 4.

⁸¹ L. MIGLIAVACCA, *I giorni dell'Alleluia*, 4.

⁸² L. MIGLIAVACCA, *I giorni dell'Alleluia*, 4.

⁸³ L. MIGLIAVACCA, *I giorni del grano fiorito*, Edizioni Musicali Carrara, Bergamo 1967.

⁸⁴ L. MIGLIAVACCA, *I giorni del Natale*, Edizioni Musicali Carrara, Bergamo 1971.

⁸⁵ Cf L. MIGLIAVACCA, «Cieli stillate rugiada», in *I giorni del Natale*, Edizioni Musicali Carrara, Bergamo 1971.

qui evita la banalità attraverso l'impiego di accordi contenenti settime e none, accordi che si formano dal movimento delle parti interne per gradi congiunti; queste sono impreziosite da dissonanze dolci.

Sempre di quell'anno vi è una Messa «*Pace in terra*» in italiano per coro popolare all'unisono e organo. È una delle sue prime Messe in italiano ed egli nella prefazione così commenta:

Il comporre una Messa è sempre stata cosa difficile: oltre al trovar la giusta misura per un tale genere, intimamente connesso con la celebrazione liturgica, occorre penetrare lo spirito delle varie sue parti mantenendo nello stesso tempo continuità stilistica e d'ambientazione spirituale.

La difficoltà si è ulteriormente accresciuta con il recente rinnovamento della Liturgia e il conseguente uso dei testi in lingua volgare; e questo sia per il carattere *pletorico* della lingua italiana in confronto alla *essenzialità* di quella latina, sia per la prescritta attribuzione di determinate parti del testo al canto del popolo in alternanza con una Cappella o una *Schola*.

[...] La presente Messa «*Pace in terra*» vuol quindi essere un'opera d'uso concreto per una celebrazione liturgica, in cui un coro almeno dignitosamente esperto e una comunità di fedeli, *adempiendo ciascuno un proprio compito*, si alternano nel canto delle parti fisse della Messa. Anzi, la Messa stessa è stata concepita unitariamente perché possa essere cantata anche a una sola voce⁸⁶.

E pone l'accento anche sul carattere compositivo che guarda alla semplicità ma non alla semplicioneria, alla scioltezza ma non alla banalità:

Chi volesse trovare in questa Messa stranezze o aggrovigli, o dissonanze, che si usa chiamare «moderne» si disilluda. Chi scrive è sempre stato fermamente persuaso che la musica, come arte, ha come suo scopo il «bello»: e al «bello», egli come artista ha sempre teso, certo che se l'avrà raggiunto – con quella tecnica che l'ispirazione comporta e per cui anche un materiale usato da sempre e da tutti può diventare affatto nuovo e personale – per ciò stesso sarà anche «moderno», di quella modernità che non ha confini temporali.

Vi troverà, invece, almeno come elemento esterno che coinvolge però una serie di problemi di intima natura, una stringatezza, uno spedito procedere quale, normalmente, le Messe latine non possedevano⁸⁷.

Migliavacca si confronta con la realtà e comprende quanto sia importante la funzionalità musicale per la liturgia stessa:

⁸⁶ L. MIGLIAVACCA, *Messa «Pace in terra»*, Edizioni Musicali Carrara, Bergamo 1971, *Presentazione*.

⁸⁷ L. MIGLIAVACCA, *Messa «Pace in terra»*, *Presentazione*.

è questa un'articolazione voluta, anche per provare fino a che punto la funzionalità richiesta dal rinnovamento liturgico a una Messa musicata può conciliarsi con le esigenze inalienabili che la musica ha in se stessa come arte⁸⁸.

Ma, allo stesso tempo, è conscio del passaggio d'epoca che ha comportato la Costituzione liturgica per le arti, quindi, la sperimentazione è d'obbligo per valutare, comprendere e operativamente poter predisporre musica per la liturgia rinnovata.

VI. LE COMPOSIZIONI TRA *NOVA ET VETERA*: IL LAVORO DIDATTICO E DI RICERCA MUSICALE DEL MIGLIAVACCA

Don Luciano Migliavacca lavorò anche pastoralmente in anni di grande confusione e difficoltà (soprattutto negli anni '70) a rivestire di musica i testi del Messale Ambrosiano proprio perché sentiva pressanti gli inviti dei documenti conciliari liturgici a cantare, non tanto *durante la liturgia*, quanto *la liturgia* stessa.

Nel 1975 in particolare il Consiglio pastorale diocesano optò per la costituzione di un gruppo di quattro musicisti (della sezione musica sacra della Commissione pastorale liturgica diocesana) che componessero i canti della Settimana *Autentica*. Il *cursus* della Settimana Santa era già stato, almeno in parte, collaudato o almeno sperimentato in anni antecedenti con una simile iniziativa che aveva permesso di fare esperienza e di giudicare il buono e il meno buono. Si decise di dare il via ai lavori: era già passato il Natale del '75 e, per questo, non si riuscì ad arrivare a una edizione a stampa e si ripiegò su un *pro manuscripto* di Migliavacca con gli accompagnamenti e registrazioni sonore. Si trattava di testi prevalentemente nuovi e numerosi (erano una quarantina). Le esigenze liturgiche e le ragioni pastorali permisero di definire a chi erano destinate le melodie con una netta separazione, così come indicato dall'*Instructio «Musicam Sacram»* attraverso i gradi partecipativi:

- al popolo: postevangeli e confrattori, ritornelli di salmi responsoriali, eventuali cantici strofici;
- alla *schola*: recitativi di responsori per il Giovedì e Venerdì santo, canti strofici in alternanza con il popolo;

⁸⁸ L. MIGLIAVACCA, *Messa «Pace in terra», Presentazione*.

- ai solisti: alcune strofe, parti di responsori (tenendo presente che il canto dei solisti può sempre essere sostituito da quello della *schola*)
- al salmista: salmo responsoriale, versetto dei responsori, inizio e versetto del lucernario, le strofe di qualche canto in alternativa con il popolo
- al celebrante: «Ecco il legno della croce» per la processione con la croce il Venerdì Santo.

Gli altri musicisti che lavorarono con don Luciano furono Sergio Marcianò (organista a Varese, insegnante di organo al Conservatorio di Alessandria, concertista di valore e ben conosciuto all'estero), Luigi Molfino (insegnante di organo al Conservatorio di Milano, direttore della Scuola diocesana per organisti parrocchiali, noto compositore e didatta) e Terenzio Zardini (francescano, insegnante in Conservatorio e autore di canti in italiano). A loro furono assegnate anche alcune norme da rispettare e che Migliavacca farà sue nella prassi compositiva per il popolo:

- *Diatonicità*: significa che nel corso di una melodia non vi sono quasi alterazioni (o in linguaggio musicale *accidenti*);
- *Cantabilità*: che non è sinonimo di «popolarità»; la cantabilità permette un apprendimento se non immediato, più soddisfacente e più duraturo nel tempo;
- *Ritmica naturale*: è quella che il popolo, e non un gruppetto smalzato, può attuare; ed è anche quella che appare più consona alla dignità, severa ma non altezzosa, della liturgia. Questo non significa «standardizzata»;
- *Estensione*: dal Do con taglio sotto il rigo in chiave di Sol al Re in quarta linea; la maggior parte dei canti ha un *ambitus* anche più stretto;
- *Accompagnamento organistico*: di tutti i canti, anche dei responsori in modulo recitativo, fu richiesto da parte della Commissione l'accompagnamento, tenendo presente la possibile sostituzione dell'organo con un *harmonium*: un accompagnamento di mediocre difficoltà, però sonoro e adatto a sostenere il canto di una massa.

In effetti la riuscita artistica, liturgica e pastorale dell'iniziativa, il favorevole accoglimento di moltissime parrocchie della diocesi e i suggerimenti ricevuti diedero ottimi risultati.

Nel 1977 fu edito il libro per la liturgia dei defunti ambrosiana, rinnovata nella forma secondo gli ordinamenti indicati dai documenti conciliari, insieme al quale fu proposto anche un fascicolo a schede per tre messe

in italiano⁸⁹ con i canti di più immediata esigenza per le celebrazioni e una quarta messa in canto ambrosiano per «conservare l'uso per quanto possibile nella liturgia del *tesoro* della musica sacra di cui il gregoriano e l'ambrosiano sono espressione più alta d'arte e di spiritualità»⁹⁰. Anche in questo caso i criteri adottati per la composizione musicale delle varie parti sono gli stessi che hanno retto il lavoro per la Settimana *Autentica*:

- primo criterio è stato quello di affidare il lavoro a un gruppo non numeroso di musicisti competenti⁹¹ (don Ciro Blásutic, p. Enrico Capaccioli, don Sergio Marcianò, mons. Luciano Migliavacca, don Gianluigi Rusconi);
- ognuno di questi maestri si è attenuto ai criteri elencati precedentemente (estensione limitata della melodia, metodicità diatonica, continuità melodica-facilità d'accompagnamento organistico, sobrietà di scrittura musicale);
- ogni musicista ha fatto suo l'aderire anche al particolare carattere dei testi soprattutto nello spirito di preghiera, di raccoglimento e di dolore esprimendosi liberamente con accorgimenti stilistici tecnici meglio confacenti alla propria sensibilità e al proprio genio⁹²;
- la scelta preferenziale dei testi è stata data al I schema (*Nella tua pace, nel regno della luce*): di esso vengono presentate due messe, una semplice (feriale) e l'altra più solenne (elaborata da don Marcianò) con dialogo tra *Schola* e popolo. La terza messa del fascicolo è quella per gli anniversari (*Io so che il mio Redentore è vivo*).

⁸⁹ Ogni messa comprendeva: canto di ingresso, quello di saluto, il salmo responsoriale, il canto al Vangelo e quello dopo il Vangelo, le litanie dei Santi, il confrattorio e il canto alla comunione. La quarta messa era in latino con i canti della tradizione ambrosiana.

⁹⁰ L. MIGLIAVACCA, «I canti per il Rito delle esequie», *Ambrosius* 53, VI (1977) 527-531.

⁹¹ È l'autore qui che si spinge a dire: «In anni nei quali sembra canone che chiunque abbia infastricazione di musica si creda in diritto di fare il compositore e, quel che è peggio, trovi credito, la serietà nell'agire e la dignità della Liturgia esigono che il compito di una musica sacra sia affidato a chi ha le carte in regola». Cf L. MIGLIAVACCA, «I canti per il Rito delle esequie», *Ambrosius* 53, VI (1977) 527-531.

⁹² Migliavacca mette in evidenza come la maggioranza dei compositori in questione abbia poi prediletto la scelta «modale» (piuttosto che la «tonale») perché «in essa – pur modernamente intesa, e non come imitazione scolastica delle antiche modalità gregoriane o polifoniche – vi è una maggior ricchezza espressiva e una naturale adesione a testi il cui afflato spirituale esige delicatezze interpretative molteplici». Cf L. MIGLIAVACCA, «I canti per il Rito delle esequie», *Ambrosius* 53, VI (1977) 527-531.

Una cura particolare è stata rivolta al «Salmo responsoriale» e al «Canto al Vangelo»: è Migliavacca stesso che nota l'efficacia straordinaria del canto del fanciullo salmista. Occorre però che il trattamento musicale dei versetti del salmo segni il contrasto con l'antifona che li accompagna («facile, questa, perché riservata al popolo, elaborati, quelli, in modo solistico»⁹³).

Interessante è anche da notare il lavoro di ricerca storico-musicale compiuto dal Migliavacca⁹⁴: studiò e pubblicò su musicisti che composero per la Cappella Musicale del Duomo e valorizzò Agostino Donini (1874-1937) nella storia della rinascita della musica «sacra» (musica culturale). Il suo studio particolareggiato e la pubblicazione di alcuni suoi brani mettono in evidenza come lo stesso Migliavacca guardasse con simpatia a questo ceciliano che, seppur meno famoso del Perosi, attraverso le sue composizioni «più raffinate, più profonde, esigevano penetrazione e tecnica non raggiungibili dall'*argentea mediocritas* della maggior parte dei complessi dediti alla musica chiesastica»⁹⁵. In effetti lo stile vigoroso ma sempre austero, signorile e accurato nel procedere delle parti, capace di una fraseologia ampia, suggestiva e di ispirazione originale quasi sempre scaturita da cellule melodiche, da fulcri dinamici sviluppati poi in soluzioni distese e ascensionali, orienterà anche alcune composizioni del maestro di cappella del Duomo di Milano. Entrambi erano coscienti di essere alla ricerca del nuovo e del «non detto prima» a servizio della liturgia, il primo negli anni del *Motu proprio*, il secondo in quelli del Vaticano II.

VII. LA FASE FINALE DI MONS. MIGLIAVACCA. CONCLUSIONI

Don Luciano prosegue nella direzione sino al 30 settembre 1998⁹⁶ quando, dopo 41 anni di direzione, lascia l'incarico e viene nominato «Maestro emerito» e al suo posto viene ufficializzata la nomina come Maestro «facente funzione» di Claudio Riva (1960) già vice-organista dal 1983, che rimane in carica fino al 2004. Dal 2005 condividono la direzione della Cappella Musicale Claudio Riva e Gianluigi Rusconi e, dal 2005 al

⁹³ L. MIGLIAVACCA, «I canti per il Rito delle esequie», *Ambrosius* 53, VI (1977), 527-531.

⁹⁴ Cf *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 1981, Milano, 1-2.

⁹⁵ Cf *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 1981, Milano, 7.

⁹⁶ M. OROMBELLI, *Accettazione delle dimissioni di mons. Migliavacca*, in AVFDM, Archivio di deposito Cappella Musicale, 62, 2.

2007, è lo stesso Rusconi che dirigerà la Cappella come Maestro. Nel 2007 la Veneranda Fabbrica del Duomo affida a un nuovo Maestro la direzione della Cappella. Don Claudio Burgio, giovane sacerdote della diocesi ambrosiana, già fanciullo cantore del Duomo, formatosi sotto la guida di mons. Migliavacca, diventa il nuovo Maestro di Cappella, unendo le qualità musicali e compositive alle competenze pedagogiche.

Purtroppo, non abbiamo potuto essere completamente esaustivi nell'analisi della vastissima compagine di partiture per la liturgia (in latino ed in italiano) e come *divertissement* composte da monsignor Luciano Migliavacca che attende ancora di essere studiata ci fa piacere però ricordare la grandezza di un sacerdote ambrosiano, musicista, educatore e profeta nella liturgia attraverso le sue stesse parole:

Non c'è il vecchio e il nuovo [...]. La mia unica attenzione, infatti, è stata quella di comporre musica bella: e, se è bella, è sempre moderna, attuale⁹⁷.

L'attualità della sua opera potremmo condensarla in due espressioni: artista per la liturgia⁹⁸ e ricercatore esperto nell'ambito della musica sacra. L'aver utilizzato per le composizioni uno stile profeticamente «contemporaneo-alto», gli ha permesso di superare indenne gli anni turbolenti del post-Concilio (pur non venendo mai meno ad una sonorità espressiva tipicamente sua, che si era costruito negli anni di studio); la sua ricerca musicale filologica e il gusto raffinato letterario hanno reso l'uomo-di-Dio in talento al servizio della Chiesa ambrosiana e internazionale, soprattutto negli anni del Concilio Vaticano II.

9 ottobre 2019

⁹⁷ M. POLTRONIERI, *In ricordo di monsignor Luciano Migliavacca* in *Duomo Notizie*, 11/12 novembre/dicembre 2013.

⁹⁸ I suoi testi (composti appositamente) cercavano il nuovo affondando le radici nelle fonti liturgiche e, attraverso l'espressività poetica e la ricerca sonora modale, si rivestivano di bellezza.