



ISSN 2240-7596

a **aipsa** edizioni **srl**

AMMENTU

**Bollettino Storico e Archivistico del
Mediterraneo e delle Americhe**

N. 24
luglio - dicembre 2023

<http://www.centrostudisea.it/ammentu/index.php/rivista/index>
www.aipsa.com

Direzione

Martino CONTU (direttore), Annamaria BALDUSSI, Patrizia MANDUCHI

Comitato di redazione

Giampaolo ATZEI (capo redattore), Lucia CAPUZZI, Raúl CHEDA, Maria Grazia CUGUSI, Lorenzo DI BIASE, Mariana FERNÁNDEZ CAMPO, Manuela GARAU, Camilo HERRERO GARCÍA, Francesca MAZZUZI, Nicola MELIS (capo redattore), Giuseppe MOCCI, Carlo PILLAI, Domenico RIPA, Elisabeth RIPOLL GIL, Maria Cristina SECCI (coordinatrice), Maria Angel SEGOVIA MARTÍ, Fabio Manuel SERRA (coordinatore), Maria Eugenia VENERI, Antoni VIVES REUS

Comitato scientifico

Nunziatella ALESSANDRINI, Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores (Portugal); Pasquale AMATO, Università di Messina - Università per stranieri "Dante Alighieri" di Reggio Calabria (Italia); Juan Andrés BRESCIANI, Universidad de la República (Uruguay); Carolina CABEZAS CÁCERES, Museo Virtual de la Mujer (Chile); Zaide CAPOTE CRUZ, Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo Valdor" (Cuba); Margarita CARRIQUIRY, Universidad Católica del Uruguay (Uruguay); Josep María FIGUERES ARTIGUES (Universitat Autònoma de Barcelona); Luciano GALLINARI, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea del CNR (Italia); Maria Luisa GENTILESCHI, Università di Cagliari (Italia); Elda GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España); Antoine-Marie GRAZIANI, Università di Corsica Pasquale Paoli - Institut Universitaire de France, Paris (France); Rosa Maria GRILLO, Università di Salerno (Italia); Roberto IBBA, Università di Cagliari (Italia); Souadi LAGDAF, Struttura Didattica Speciale di Lingue e Letterature Straniere, Ragusa, Università di Catania (Italia); Emanuela LOCCI, Università di Torino (Italia); Victor MALLIA MILANES, University of Malta (Malta); Antoni MARIMÓN RIUTORT, Universidad de las Islas Baleares (España); Lená MEDEIROS DE MENEZES, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil); Roberto MORESCO, Società Ligure di Storia Patria di Genova (Italia); Carolina MUÑOZ-GUZMÁN, Universidad Católica de Chile (Chile); Fabrizio PANZERA, Archivio di Stato di Bellinzona (Svizzera); Sebastia SERRA BUSQUETS, Universidad de las Islas Baleares (España); Dante TURCATTI, Universidad de la República (Uruguay).

Comitato di lettura

La Direzione di AMMENTU sottopone a valutazione (referee), in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione.

Responsabile del sito

Stefano ORRÙ

AMMENTU - Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe

Periodico semestrale pubblicato dal Centro Studi SEA di Villacidro e dalla Casa Editrice Aipsa di Cagliari.

Registrazione presso il Tribunale di Cagliari n° 16 del 14 settembre 2011.

ISSN 2240-7596 [online]

c/o **Fondazione "Mons. Giovannino Pinna" onlus**

Via Roma 4

09039 Villacidro (VS) [ITALY]

SITO WEB: www.centrostudisea.it

c/o **Aipsa edizioni s.r.l.**

Via dei Colombi 31

09126 Cagliari [ITALY]

E-MAIL: aipsa@tiscali.it

SITO WEB: www.aipsa.com

E-MAIL DELLA RIVISTA: ammentu@centrostudisea.it

Sommario

Presentazione	5
Presentation	7
FOCUS	
<i>Aspetti musicologici, antropologici e biografici nella cultura e nella storia dal Medioevo all'Età contemporanea</i>	
A cura di Fabio Manuel Serra	9
– FABIO MANUEL SERRA Introduzione	10
– ANGELA STEFANIA LAMANNA Il canto liturgico medievale, tra segno e significato	11
– MARIO PESCE La devozione vestita. Analisi preliminare della tradizione delle Madonne Vestite e Coronate	24
– FABIO MANUEL SERRA Francesca Scanagatta: la prima donna ufficiale militare tra araldica e storia	32
– NICOLÒ ATZORI Per una antropologia del turismo. Note a margine del <i>Manuale</i> di Rodolphe Christin	50
RECENSIONI	
– PAOLA BASSANI PACTH, FRANCESCO FRANCHHELLA (a cura di) Il volto e lo sguardo di Giorgio Bassani nel ciclo pittorico di Georges de Canino (<i>Fabio Manuel Serra</i>)	64

Il canto liturgico medievale, tra segno e significato Medieval liturgical chant, between sing and meaning

Angela Stefania LAMANNA

Università "La Sapienza" di Roma

Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano - sezione italiana

Ricevuto: 18.10.2023

Accettato: 15.11.2023

DOI: 10.19248/ammentu.487

Abstract

In light of the phenomenon of musical descriptivism, characteristic of the symphonic poems of the Romantic era and preceded by the 'programme' music born in the 18th century, the cradle century of rationalist theories based on the principle of imitation of natural beauty, the question is raised here whether this idea is also applicable to the Gregorian liturgical chant repertoire. From the proposed examples, accompanied by textual analysis even before the musical analysis of the pieces, it is evident how the melodic component, which in this liturgical music repertoire always assumes an ancillary role with respect to the textual content, serves both as a vehicle for a better transmission of the Word to the faithful and as an aid to the memory of the Gregorian choristers themselves.

Keywords

Gregorian chant, neumes, melodic-modal analysis, Word, memory.

Riassunto

Alla luce del fenomeno del descrittivismo musicale, proprio dei poemi sinfonici di età romantica e preceduto dalla musica 'a programma' nata nel Settecento, secolo culla delle teorie razionaliste basate sul principio dell'imitazione del bello naturale, ci si interroga in questa sede se tale idea è applicabile anche al repertorio di canto liturgico gregoriano. Dagli esempi proposti, corredati di analisi testuale ancor prima che musicale dei brani, si evince come la componente melodica, che in questo repertorio musicale liturgico assume sempre un ruolo ancillare rispetto al contenuto testuale, funga sia da veicolo per una migliore trasmissione della Parola ai fedeli sia come ausilio per la memoria degli stessi cantori gregoriani.

Parole chiave

canto gregoriano, neumi, analisi melodico-modale, Parola, memoria.

Le considerazioni che seguono nascono da una domanda che è stata posta alla scrivente pochi mesi orsono, in occasione di un gradito incontro col Maestro Domenico Molinini¹: il segno musicale trasmette sempre un significato? In altre parole: chi si cela dietro la penna di una composizione musicale intende sempre legare un concetto a ciò che mette per iscritto? La risposta non è scontata, probabilmente nemmeno se si restringe il campo d'azione ad un genere specifico, ad un arco geo-cronologico limitato o alle opere di un solo compositore. Lungi, dunque, da chi scrive pretendere di avere la verità in tasca, ciò che è possibile compiere per scandagliare il terreno in questi casi è l'analisi musicale, il confronto e la ricerca diretta sulle fonti. In questo caso specifico, le fonti considerate rimontano all'età medievale: si tratta, infatti, di brani tratti dal

¹ A tal proposito, ringrazio il Maestro Molinini, già docente presso il Dipartimento TADeC del Conservatorio di Musica "Niccolò Piccinni" di Bari, per l'invito a prender parte al convegno "Musica e Scienze, linguaggi e significati", in previsione di svolgimento il prossimo 6 maggio 2024 a Bari e di cui egli stesso è promotore. Si tratta, del resto, di un tema a lui molto caro, che segue la pubblicazione del saggio *Suono, Segno, Suono. Elementi di Semiologia, Semiografia e Storia della teoria musicale occidentale*, Florestano Edizioni, Bari 2015.

repertorio di canto liturgico gregoriano poiché è in questa veste che la scrivente e il M° Molinini hanno avuto modo di entrare in contatto, ovvero tramite l'attività artistica del Coro Novum Gaudium, di cui chi scrive è membro stabile già da diversi anni.

Accanto all'analisi dei brani che verranno proposti di seguito, si è voluto inserire anche un confronto con i loro analoghi così come vengono invece trattati all'interno del repertorio liturgico di canto romano, a conferma che quanto emerso dal repertorio gregoriano era in realtà già stato espresso, secondo il proprio linguaggio specifico, dal suo diretto progenitore².

Ogniquale volta ci si accinge ad analizzare un brano attinente ad un qualsiasi repertorio di canto liturgico, non è possibile prescindere dall'analisi del testo cui esso si accompagna. Anzi, è la lettura e la comprensione del testo sacro che deve precedere qualsiasi altra operazione di analisi, poiché il canto liturgico non è altro che il trionfo della Parola di Dio sublimata dall'elemento musicale. In quest'ultima affermazione si comprende come sia la Parola ad avere la precedenza e la supremazia su tutto ciò che le fa da corollario e, dunque, sul suo corredo musicale. Questa operazione di analisi e comprensione del testo, inoltre, risulta utile allo scopo di questo studio, ovvero a comprendere se, a sua volta, l'elemento musicale rafforzi il significato stesso delle parole (o, meglio, della Parola).

Durante lo studio personale di diversi brani di canto gregoriano, ho trovato molti punti in comune con la musica "a programma", che solitamente viene attribuita per antonomasia (ma non esclusivamente) alle composizioni di Antonio Vivaldi³, ovvero a quelle opere che descrivono o narrano eventi di vario genere - letterario, religioso, filosofico, naturalistico - tramite il solo mezzo musicale. A più ampio respiro, è noto che questo fenomeno nato nel Settecento, ovvero nel secolo culla delle teorie

² Sull'antiorità del canto romano rispetto al canto gregoriano, questione ormai acclarata ma su cui diversi musicologi hanno speso notevoli energie nel corso dei decenni a cavallo fra Ottocento e Novecento, si rinvia in primis a RAPHAËL ANDOYER, *Le Chant romain antégrégorien*, in «Revue du Chant Grégorien», XX (1911-1912), pp. 69-75 e 107-14, seguito dai contributi di BRUNO STÄBLEIN, *Zur Frühgeschichte des römischen Chorals*, in Mons. HIGINI ANGLÈS (a cura di), *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra organizzato dal Pontificio Istituto di Musica Sacra e dalla Commissione di Musica Sacra per l'Anno Santo (Roma, 25-30 maggio 1950)*, Editore Desclée & Cie, Tournai 1952, pp. 271-275 e di MICHEL HUGLO, *Le chant 'vieux-romain': liste des manuscrits et témoins indirects*, in «Sacris Erudiri», VI (1954), pp. 96-124, nati a seguito di una felice stagione di studi su queste tematiche, inauguratasi a seguito del Congresso Internazionale di Musica Sacra tenutosi a Roma nel 1950. Per questi motivi e per la distanza storica che oggi ci separa da quei contributi, in questo contributo non ci si riferirà al repertorio in questione indicandolo nei termini di "romano-antico", ma semplicemente "romano". Tale definizione, infatti, è già di per sé sufficiente a circoscrivere con precisione il luogo di nascita e l'area di diffusione di questo repertorio e, allo stesso tempo, non corre il rischio di cadere in un equivoco ancora peggiore, che potrebbe sorgere dall'accostamento dell'aggettivo "antico" ai testimoni che tramandano quel repertorio, di gran lunga tardivi rispetto allo scarto che separa le origini di quello stesso repertorio, circostanziate intorno al VI secolo, dalla sua ultima cristallizzazione in forma scritta, avvenuta invece fra la seconda metà dell'XI e gli inizi del XIII secolo. Ulteriori riflessioni sul tema seguiranno nel lavoro di tesi dottorale della stessa scrivente, focalizzato specificamente sull'analisi paleografica e paleografico-musicale dei testimoni di canto romano.

³ Si pensi a *Le quattro Stagioni*, ciascuna accompagnata da quattro sonetti anonimi, uno per ciascun concerto. Tuttavia, la produzione di musica strettamente legata ad opere extra-musicali potrebbe essere anticipata al Cinquecento, con la copiosa produzione madrigalistica ad opera, fra gli altri, di Claudio Monteverdi, Luca Marenzio, Orlando di Lasso e Carlo Gesualdo da Venosa, basata sui componimenti dei principali poeti del tempo: Dante, Petrarca, Boccaccio, ma anche i contemporanei Ariosto e Tasso.

razionaliste basate sul principio dell'imitazione del bello naturale, sia poi sfociato durante l'Otto-Novecento nel descrittivismo musicale proprio dei grandi poemi sinfonici⁴. Il modello di base, la fonte di ispirazione, è un'idea extramusicale che si concretizza in vere e proprie immagini sonore, pennellate di registri, timbri e intensità diverse. Può sembrare un paradosso parlare in questa sede di composizioni musicali cronologicamente lontanissime rispetto a ciò di cui ci si occuperà a breve, ma il germe di quegli esiti è già nel canto gregoriano e, prima ancora, romano. La premessa che si avverte necessaria, in ragione dell'esiguità di tempo sinora avuto a disposizione, è di chiarire sin dal principio che si tratta di un'analisi preliminare, che prende in considerazione solo alcuni esempi rintracciati nel corso del tempo, in attesa di poter ampliare il numero dei brani interessati dal fenomeno con uno studio sistematico.

1. Parola - Segno - Significato

Il primo caso di analisi vede come protagonista il *communio* "Fili quid fecisti", tratto dal Proprio della festività in onore della Santa Famiglia di Gesù, Maria e Giuseppe. Il testo, tratto dal Vangelo secondo Luca, 2, 48-49, narra di Gesù che si intrattiene nel Tempio con i dottori della Legge e recita:

<p>"Fili, quid fecisti nobis sic? Ego et pater tuus dolentes quærebamus te". "Et quid est quod me quærebatis? Annesciebatis quia in his quæ Patris mei sunt oportet me esse?"</p>	<p>"Figlio, perché ci hai fatto così? Tuo padre e io, angosciati, ti cercavamo". [Ed Egli rispose:] "Perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?"</p>
---	---

Si immagini la scena: dinanzi a noi schiude la visione di una madre molto preoccupata e comprensibilmente irritata nei confronti di suo figlio che, appena dodicenne, ha fatto perdere le sue tracce. La melodia gregoriana si innesta sul I modo e, ad eccezione di un'unica salita al Si bemolle su *tuus*, rimane tutto sommato incardinata all'interno dell'intervallo di quinta, che gioca fra i gradi cardine del *tenor* e della *finalis* del modo stesso per tutto il discorso diretto della Vergine Maria, che con espressione verosimilmente molto seria rimprovera suo Figlio. Di contro, la voce di Gesù giovinetto adolescente non può che essere più acuta rispetto a quella di sua madre e, più in generale, rispetto a quella di un uomo adulto. Ed ecco che proprio con il passaggio del discorso diretto dalla Madre al Figlio - momento cerniera illustrato negli esempi che seguono - si assiste parallelamente ad un innalzamento della linea melodica, che risulta leggermente più acuta rispetto a quanto precede e che raggiunge il *climax* proprio sui vocaboli maggiormente pregnanti di significato: la parte verbale *annesciebatis* e il richiamo al "Padre mio", ovvero al Padre celeste. Se, in parallelo, si

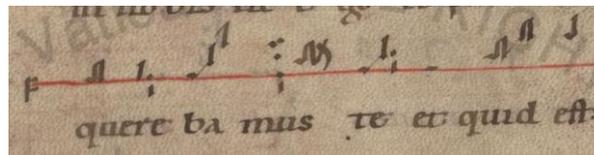
⁴ *Una notte sul Monte Calvo* di Modest Mussorgskij, *Danse macabre* di Camille Saint-Saëns, *I pini di Roma* di Ottorino Respighi, *La mer* di Claude Debussy, solo per citarne alcuni.

interroga il repertorio romano⁵, il *communio* in questione⁶ segue ugualmente un andamento melodicamente più grave nella prima parte, ove il materiale melodico si dispone lungo il medesimo intervallo di quinta RE-LA, con soli due slanci di volta verso il SI bemolle, per poi transitare verso un registro vocalmente più acuto nella seconda parte, ovvero in corrispondenza della risposta del giovane Gesù, in cui si insiste ancora una volta sulla volontà del “Padre mio”.



quaere-bá-mus te. Et quid est

GN, I, p. 35

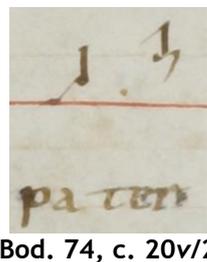
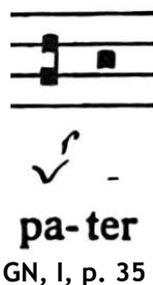


Vat. lat. 5319, c. 23v/4

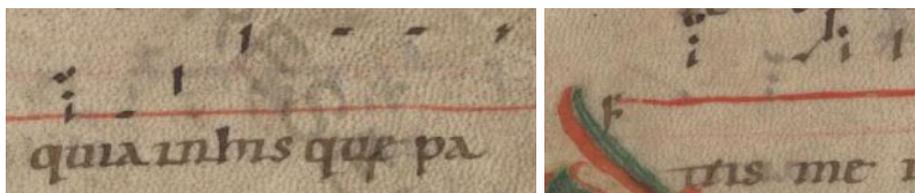
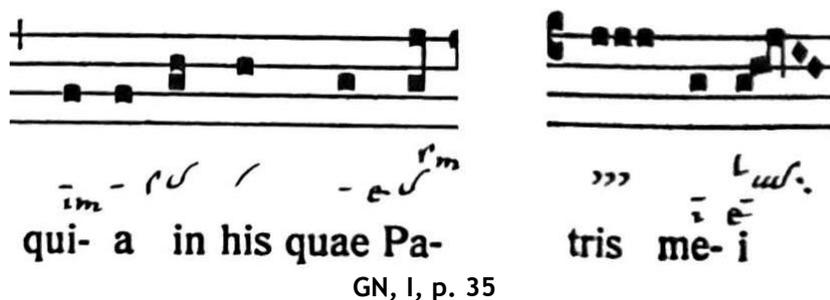
Curiosamente, in entrambi i repertori è la figura del Padre, tanto terreno quanto celeste, a ricevere un trattamento più interessante dal punto di vista semiologico. Nel caso in cui si fa riferimento a Giuseppe, infatti, Maria incrina il tono di voce e, stando a quanto riportato dalla notazione sangallese, il notatore gregoriano posiziona un *pes* allargato sulla sillaba tonica di *pater*; nella stessa sede, e più propriamente a conclusione di *pater*, il repertorio romano prevede il primo dei due SI bemolle, posizionato in testa ad una *clivis liquescente*.

⁵ In assenza di un'edizione moderna, con materiale musicale disposto su tetragramma e in notazione Vaticana, il confronto con i brani del repertorio romano è avvenuto direttamente sui codici latini della liturgia e del canto romano, ovvero - trattandosi di brani tratti dal repertorio della Messa - sui tre gradualia Coligny (Genève), Fondation Martin Bodmer, Bibliotheca Bodmeriana, Bodmer 74 (<https://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/fmb/cb-0074>), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 5319 (<https://digi.vatlib.it/mss/detail/Vat.lat.5319>) e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro, F 22 (<https://digi.vatlib.it/mss/detail/Arch.Cap.S.Pietro.F.22>). D'ora in avanti, tali manoscritti verranno rispettivamente compendiate tramite le sigle Bod 74, Vat. lat. 5319 e Arch. Cap. S. Pietro F 22. Parallelamente, gli esempi del repertorio gregoriano sono invece tratti da JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL et al. (a cura di), *Graduale Novum: editio magis critica iuxta SC 117: seu Graduale Sanctae Romanae Ecclesiae Pauli PP. VI cura recognitum, ad exemplar ordinis cantus missae dispositum, luce codicum antiquiorum restitutum nutu sancti Oecumenici Concilii Vaticani II, neumis Laudunensibus et Sangallensibus ornatum*, Libreria Editrice Vaticana - ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 2011-2018, d'ora in avanti, GN.

⁶ Bod 74, c. 20v, Vat. lat. 5319, c. 23v e Arch. Cap. S. Pietro F 22, c. 13r.



Quando invece ci si riferisce a Dio Padre, il materiale melodico si spinge verso l'apice più acuto in entrambi i repertori.



Volgendo ora lo sguardo e l'udito alla voce di Gesù Cristo da adulto, il quadro della situazione cambia drasticamente. Assumendo come esempio il *communio* "Tu es Petrus", testo fra i più noti tratti dal Vangelo secondo Matteo, 16, 18, in quelle parole Cristo - riconosciuto come Figlio del Dio vivente da Pietro, il primo dei suoi Dodici - fonda la sua comunità ecclesiale:

"Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam".	"Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa".
--	--

Rispetto al caso precedente, non si tratta di un dialogo particolarmente carico di *pathos* o frutto di una situazione di forte tensione pregressa, ma il cammino di Cristo verso l'età adulta è evidente in quella che potrebbe essere intesa come una vera e propria muta della voce, che risulta ora decisamente più scura. All'interno del repertorio gregoriano, tutto ciò si concretizza nella scelta di un Modo plagale (il VI in questo caso specifico), che per sua natura - al contrario di quanto avviene nei Modi autentici - riconduce l'*ambitus* di sviluppo della melodia nei suoi toni più gravi. Il tessuto melodico si estende perciò all'acuto sul LA, corda di recita del Modo in

questione, mentre il termine grave è rappresentato dal DO, che funge da cadenza interna su *Petrus*.

Comm.
VI.

T u es Pe- trus,

GN, II, p. 242

La situazione non cambia nel repertorio romano⁷, in cui sebbene per un numero limitato di casi venga raggiunto il SI, che deve necessariamente intendersi come bemolle all'interno di formule strutturate sul FA, la melodia rimane ancorata sugli stessi gradi.

Esito egualitario si riscontra nell'introito *Dominus dixit* della *Missa in nocte* di Natale, in cui le parole di Dio Padre, che descrivono tanto la generazione quanto la resurrezione di suo Figlio, vengono riportate per bocca di Cristo stesso. Così come parallelamente avviene nell'introito "Resurrexi" del giorno di Pasqua, stupisce il tono incredibilmente sommo rispetto ad una ricorrenza così gioiosa, ma ciò avviene per due motivi: da un lato l'oscurità della notte non permette alla melodia di brillare così come ci saremmo aspettati⁸; dall'altro è la voce di un Cristo maturo e già consapevole delle proprie vicissitudini a parlare in un dialogo intertrinitario fra Dio Padre ed Egli stesso⁹:

<i>Dominus dixit ad me: "Filius meus es tu, ego hodie genui te".</i>	Il Signore mi disse: "Tu sei mio Figlio, oggi ti ho generato".
--	--

Il *protus* plagale, su cui è innestata la melodia di questo introito, ben ci immerge nella dimensione ultraterrena e nell'atmosfera a tratti cupa e carica di un'oscurità mistica, spingendosi ben oltre il limite al grave del II Modo. Stesso range melodico si registra nel repertorio romano¹⁰, in cui ugualmente gli apici melodici superiore (SOL) e inferiore (DO) ornamentano le corde strutturali principali di FA e RE. Del resto, in tutto questo

⁷ Vat. lat. 5319, c. 115r e Arch. Cap. S. Pietro F 22, c. 81v. Il graduale bodmeriano non riporta il *communio* considerato.

⁸ I riferimenti ad atmosfere silenziose che richiamano l'oscurità della notte sono piuttosto frequenti. Fra tutti, spicca l'introito "Dum medium silentium", in cui il notatore gregoriano si spinge nel registro più grave possibile del *tetrardus* plagale, per poter immergere il cantore e il fruitore in una dimensione più notturna possibile, tanto dal punto di vista sonoro quanto da quello visivo. Si tratta, in questi casi, di un'oscurità benevola, ben diversa da quella tratteggiata nell'introito "Terribilis est" o negli offertori "Improperium expectavit" e "De profundis", l'una funzionale al voler incutere timore nei confronti del luogo sacro, le altre due atte a rappresentare la desolazione dell'esistenza umana e la strenua ricerca dell'elemento salvifico.

⁹ Cfr. JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *L'Anno Liturgico in Canto Gregoriano. Il Repertorio delle Messe di tutte le domeniche e delle Solennità*, Vox Antiqua, Lugano 2022 (Ecclesia Canens, II), p. 30.

¹⁰ Bod 74, c. 8v, Vat. lat. 5319, c. 11r e Arch. Cap. S. Pietro F 22, c. 6v.

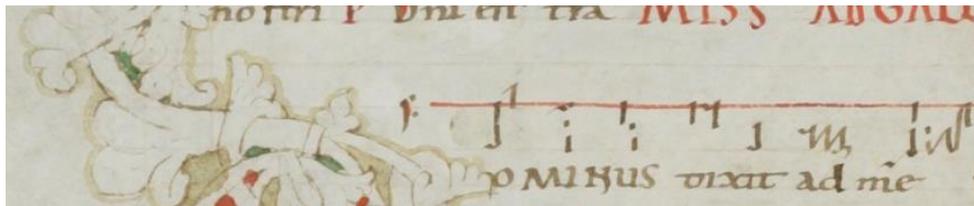
formulario si respirano - nei testi e nelle melodie - atmosfere che trascendono la dimensione umana e che raccontano il mistero dell'Incarnazione di Dio tramite Cristo che è disceso sulla Terra. Per quanto concerne, poi, le strategie di valorizzazione del testo sacro, i notatori gregoriani sollecitano ampiamente la corda di recita, amplificandola tramite l'impiego di tristrofe lungo l'intero brano, mentre gli scribi musicali romani si servono di una serie di cellule melodiche ripetute all'interno dello stesso neuma-gruppo, creando andamenti per grado congiunto (un esempio particolarmente rilevante in tal senso è il movimento "a zip" di *clivis*, che procedono sui gradi congiunti MI-RE sulla preposizione ad).



Intr.
II.

O MINUS dixit ad me:

GN, I, p. 20



Bod. 74, c. 8v/4

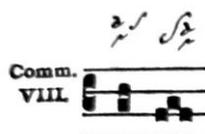
Persino nel momento in cui Cristo si abbandona completamente alla volontà del Padre, i toni della sua voce appaiono tutto sommato come rilassati o quanto meno dimessi. Ne è testimone il *communio* "Pater si non potest" della *Dominica in Palmis*:

<p>"Pater, si non potest hic calix transire, nisi bibam illum: fiat voluntas tua".</p>	<p>"Padre, se questo calice non può passare via senza che io lo beva, sia fatta la tua volontà".</p>
--	--

Il testo, tratto dal Vangelo secondo Matteo, 26, 42, prelude al tradimento da parte di Giuda. Mentre Cristo prega sul Monte degli Ulivi, Egli è in preda all'angoscia ma non per questo il notatore gregoriano si slancia verso passaggi carichi di melismi o cambi improvvisi di registro. L'intima paura per quello che avverrà è invece elaborata tramite un flusso scorrevole di neumi base trascritti secondo una grafia corsiva. Gli unici momenti in cui ci si discosta da questa tendenza generale risiedono nel trattamento dei sostantivi *Pater* e *voluntas*, le cui sillabe toniche vengono risaltate in entrambi i casi da *pes* in forma allargata¹¹. In una fase precedente, questi stessi passaggi risultano

¹¹ Nel caso di *Pater*, il notatore metense specifica la volontà di ottenere in quella sede un generale allargamento ritmico del *pes* non corsivo tramite l'indicazione *augete*. La stessa *littera significativa* è

focali anche nel repertorio romano, che però li esalta secondo il suo peculiare linguaggio specifico, ovvero tramite una lunga serie di neumi composti che procedono per gradi congiunti¹².



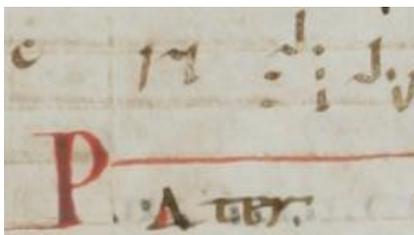
P
ATER,

GN, p. 110

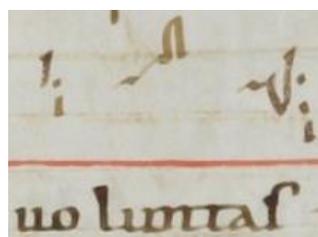


vo-lúntas

GN, p. 110



Bod. 74, c. 72r/8



Bod. 74, c. 72r/9

Eccezione a questa tendenza si ha quando l'emissione della voce di Gesù è più violenta, ovvero quando il notatore avverte l'esigenza di porre un grido in musica. Celebre è l'episodio narrato unicamente nel Vangelo secondo Giovanni della resurrezione di Lazzaro, che si rintraccia in un altrettanto noto *communio*. Il testo è centonizzato:

Videns Dominus flentes sorores Lazari ad monumentum, lacrimatus est coram iudaeis et clamabat: "Lazare, veni foras!". Et prodiit ligatis manibus et pedibus, qui fuerat quatruiduanus mortuus.

Gesù, vedendo la sorella di Lazzaro che piangeva presso il sepolcro, si commosse davanti ai Giudei e gridò a gran voce: "Lazzaro, vieni fuori!". [Questi], che era morto da quattro giorni, uscì con i piedi e le mani avvolti in bende.

In questo caso, dopo un avvio della melodia che procede con scioltezza nella sezione descrittiva iniziale come è nelle intenzioni tanto del notatore sangallese quanto - con ancora più cura - del notatore metense, che utilizza puntini per poi passare agli uncini solo in corrispondenza dell'innesto della melodia sul *tenor* (il brano è nuovamente costruito su un *protus* autentico e, quindi, sul LA), giunti al discorso diretto l'arco melodico si innalza, il notatore richiede particolare forza nell'emissione della voce da

reiterata sulla sillaba successiva, interessata da un *torculus* parzialmente corsivo, con separazione del secondo e del terzo elemento entrambi plusvalenti.

¹² Bod 74, c. 72r, Vat. lat. 5319, c. 75v e Arch. Cap. S. Pietro F 22, c. 46v.

<p><i>Quinque prudentes virgines acceperunt oleum in vasis suis cum lampadibus. Media autem nocte clamor factus est: ecce sponsus venit. Exite obviam Christo Domino!</i></p>	<p>Cinque vergini sagge presero l'olio nei loro vasi insieme alle lampade. A mezzanotte si levò un grido: ecco, è giunto lo sposo. Andate incontro a Cristo Signore!</p>
---	--

Il grido, che si leva nel momento dell'incontro nel cuore della notte, è tale da indurre il notatore gregoriano ad insistere sul vocabolo *clamor* con un lungo melisma, in cui si raggiunge l'apice melodico, a sua volta spinto nel registro più acuto possibile del Modo - il VII - su cui è stata imperniata la melodia.



GN, I, pp. 352-353

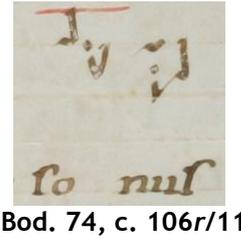
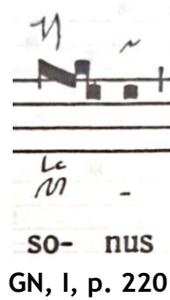
Stessi accorgimenti sono stati impiegati dai notatori romani e gregoriani anche nella costruzione del *communio* "Factus est repente", tratto dal formulario per la Domenica di Pentecoste. Il testo, centonizzato e tratto dagli Atti degli Apostoli 2, 2. 4. 11, descrive il miracolo di Pentecoste. Non ci si sofferma però sulla comparsa di lingue di fuoco, quanto sul frastuono immediatamente precedente e sugli effetti che lo Spirito Santo tutt'a un tratto ha suscitato nei Discepoli, allora riuniti nel Cenacolo.

<p><i>Factus est repente de caelo sonus advenientis spiritus vehementis, ubi erant sedentes, alleluia. Et repleti sunt omnes Spiritu Sancto, loquentes magnalia Dei, alleluia, alleluia.</i></p>	<p>Venne all'improvviso dal cielo un rumore, come un vento impetuoso che si avvicina, nel luogo in cui erano seduti, alleluia. E tutti furono ricolmi di Spirito Santo, parlando delle meraviglie di Dio, alleluia, alleluia.</p>
--	---

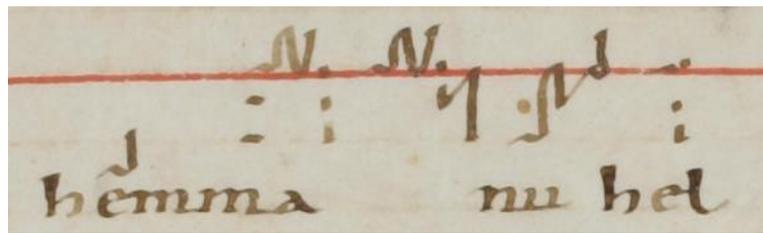
Quello che più colpisce l'esecutore è la resa del rombo assordante, finemente costruito sui gradi più acuti dell'intero brano e preceduto da una formula di intonazione che, sino a quel momento, insiste sulla corda di recita del Modo su cui è impiantato. Il notatore gregoriano, perciò, crea il frastuono tramite un *porrectus flexus*, che nelle sue precise intenzioni deve essere eseguito piuttosto rapidamente¹⁵: lo stesso

¹⁵ Nel considerare la notazione sangallese, si noti, oltre all'avvertimento del *levare* che segnala l'ascesa improvvisa dell'arco melodico, anche la presenza del *celeriter*, volto a sollecitare ancor di più l'andamento ritmico del neuma interessato, scritto già di per sé secondo la grafia corsiva.

inchiostro impresso sulla pergamena sembra quasi ricordare una saetta. Analogamente, in ambito romano il frastuono viene messo in risalto con un improvviso cambio di registro, che si spinge verso i gradi più acuti dell'ambito in cui è impiantato il brano¹⁶. Come è tipico di questo repertorio, la resa sulla scena del *sonus* viene poi valorizzata con figurazioni neumatiche complesse e *subpunctatae*, che procedono per gradi congiunti.



L'analisi di quest'ultimo brano introduce ad un altro aspetto del canto liturgico che, come si è intuito, non cela significati unicamente tramite il mezzo sonoro. Si possono infatti scorgere a vista d'occhio anche diversi disegni, dati dalla disposizione del corredo melodico, pregni di significato se li si contestualizza con il relativo formulario di appartenenza. E così nel *communio* della IV Domenica di Avvento, "Ecce Virgo", si assiste al mistero dell'incarnazione del Verbo nel seno della Vergine Maria tramite l'andamento a V, che - tanto nel repertorio romano quanto in quello gregoriano - richiama visivamente il ventre della donna, su cui è stata costruita la melodia che riveste il suo nome: *Emmanuel*. Stessa ricorrenza liturgica all'interno dei graduali gregoriani¹⁷, stesso disegno - anche se più ricco ed espanso - si offre agli occhi del lettore/esecutore pochi neumi prima nell'*incipit* del celebre offertorio *Ave Maria*, proposto sul melisma dell'*Ave*.



¹⁶ Bod 74, c. 106r, Vat. lat. 5319, c. 108r e Arch. Cap. S. Pietro F 22, c. 63r.

¹⁷ Nei graduali romani, invece, l'offertorio è inserito all'interno del formulario *In Annuntiatione S. Mariæ*: Bod 74, c. 33v, Vat. lat. 5319, c. 34r e Arch. Cap. S. Pietro F 22, c. 77r.

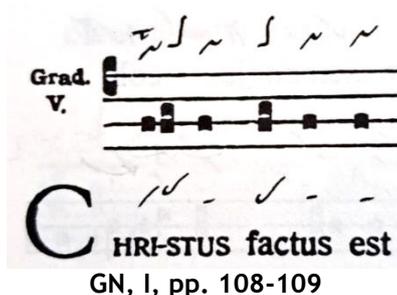


GN, I, pp. 18-19

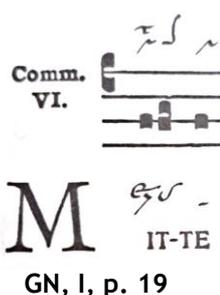


Vat. lat. 5319, c. 34r/5

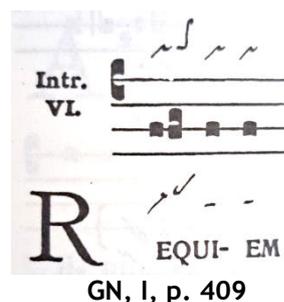
Allo stesso modo, nel repertorio liturgico-musicale gregoriano viene più volte offerta un'immagine che rivela la tragica morte per crocifissione di Gesù. Nella ricorrenza della Domenica delle Palme, infatti, il graduale *Christus factus est pro nobis* preannuncia in *incipit* nient'altro che bracci di croce¹⁸. Sempre nel repertorio gregoriano, questo identico modulo viene riproposto nelle intonazioni del *communio* per la seconda Domenica di Pasqua "Mitte manum tuam", in cui Gesù mostra ad un incredulo Tommaso i segni lasciati sulle sue mani dai chiodi, e dell'introito "Requiem æternam dona eis, Domine" della *Missa pro Defunctis*, per tutti coloro i quali si sono addormentati in Cristo.



GN, I, pp. 108-109



GN, I, p. 19



GN, I, p. 409

2. Conclusioni

Cercando di trarre le conclusioni rispetto a quanto sinora osservato, appurato che per quanto riguarda il canto liturgico medievale il corredo musicale apporta significato alla Parola, ci si chiede ora il perché gli uomini del tempo abbiano voluto operare secondo questa maniera. Un ruolo non indifferente è probabilmente imputabile alla memoria, tanto visiva quanto uditiva. Gli espedienti, che si è visto scendere in campo da parte dei notatori, infatti, potrebbero non essere altro che un imprescindibile ausilio per dei repertori che - come è noto - in pieno Alto Medioevo venivano trasmessi unicamente per via orale. Lo sforzo mnemonico richiesto - almeno nella fase iniziale - ai cantori era davvero notevole. Di questo vero e proprio disagio ce ne parla in una lettera il monaco benedettino Notker Balbulus, vissuto sul crinale del IX-X secolo. Destinatario della missiva in questione è Liutwardo, vescovo di Vercelli e abate di Bobbio. Lo scritto in questione è riportato nel codice 121 della biblioteca dell'abbazia di Einsiedeln, p. 429, ove funge da prefazione alle sequenze scritte da Notker e racchiuse nel *Liber Hymnorum*. In apertura, il monaco sangallese, alla ricerca continua di un metodo di memorizzazione saldo, informa appunto il lettore della difficoltà non indifferente,

¹⁸ Tale evidenza non sembra riscontrarsi, però, nel repertorio romano, ove il notatore inserisce in ordine sulle prime cinque sillabe - corrispondenti a *Christus factus est* - una *clivis* legata ad un *pes*, *tractulus*, *tractulus*, *torculus* (*clivis* in Arch. Cap. S. Pietro F 22) e *tractulus*. Per opportuni confronti, si rinvia a Bod 74, c. 75r, Vat. lat. 5319, c. 79r e Arch. Cap. S. Pietro F 22, c. 49v.

vissuta negli anni della sua giovinezza, nel memorizzare le «melodie longissime» dei canti liturgici, che spesso sfuggivano dalla sua povera testa. In quel caso, la soluzione ideale al problema giunge fortuitamente a Notker tramite un monaco in fuga da Jumièges, a quei tempi devastata dai Normanni, il quale aveva portato con sé a San Gallo l'«antiphonarium suum [...] in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati», il che avrebbe dato vita al fenomeno legato alla produzione delle sequenze.

Di sicuro, studi più recenti - a firma tanto di psicologi quanto di musicisti - sembrano confermare che una soluzione valida per superare l'ostacolo che impone la memorizzazione è la sinergia fra memoria uditiva, visiva e in parte cinestetica, che si realizza attraverso un'attenta analisi della partitura o del brano oggetto di esecuzione¹⁹. Per concludere, gli uomini di Chiesa medievali, in un certo modo, sembra abbiano intuito nel corso dei secoli questa via di facilitazione per la memorizzazione dei brani dell'intero anno liturgico e potrebbero perciò aver colmato quel *vulnus* attraverso gli espedienti illustrati, non trascurando la presenza di componenti emozionali che si rivelano ugualmente fondamentali per l'attivazione di quel necessario stato di allerta che predispone all'apprendimento e alla memoria stessa.

¹⁹ Per una bibliografia essenziale relativa al funzionamento della memoria, si rinvia agli studi fondamentali di HERMANN EBBINGHAUS, *Memory: A Contribution to Experimental Psychology*, Columbia University, New York 1885 e RICHARD ATKINSON, RICHARD SHIFFRIN, *Human memory: A proposed system and its control processes*, in KENNETH W. SPENCE, JANET TAYLOR SPENCE (a cura di), *The psychology of learning and motivation*, II, Academic Press, New York 1968, pp. 89-195. Quanto alle sue applicazioni in ambito musicale, si consiglia TOBIAS MATTHAY, *On Memorizing and Playing from Memory*, Oxford University Press, London 1926, SEYMOUR BERNSTEIN, *With Your Own Two Hands: Self-Discovery Through Music*, G. Schirmer, New York 1981, WALLACE BERRY, *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, New Haven 1989, ROGER CHAFFIN, GABRIELA IMREH, *Memorizing for performance: A case study of expert memory*, saggio presentato alla 3^a Conferenza sugli aspetti pratici della memoria, University of Maryland 1994, SUSAN HALLAM, *Professional Musicians approaches to the learning and interpretation of music*, in «Psychology of Music», XXIII (1995), pp. 111-128, ROGER CHAFFIN, GABRIELA IMREH, *Pulling teeth and torture: Musical memory and problem solving*, in «Thinking and Reasoning», III (1997), pp. 315-336, ROBERT JOURDAIN, *Music, the brain and ecstasy. How Music Captures Our Imagination*, Morrow & Co., New York 1997.