

Massimiliano Locanto

## **Memorizzare *in campo aperto*: neumi, canto gregoriano, tropi liturgici e tecnologia della memoria**

### **1. Introduzione**

La visione della scrittura come *tecnologia concettuale* – una tecnologia messa a punto al fine di dare oggettivazione stabile e intersoggettiva a operazioni della mente umana<sup>1</sup> – ha costituito il comune denominatore di gran parte delle indagini sulle forme di comunicazione degli ultimi decenni. Sulla scorta degli studi prodotti a partire dalla metà del Novecento dagli autori della cosiddetta scuola di Toronto (Marshall McLuhan, Walter J. Ong, Eric Haveloc, Harold Innis), si è ampiamente diffusa l'idea che l'invenzione della scrittura e di altre tecnologie quali la stampa e i mezzi di comunicazione elettronici abbiano non solo modificato le modalità e le condizioni della comunicazione, ma anche influenzato e determinato il funzionamento e le categorie del pensiero umano. Allargando la riflessione alle implicazioni sociali, culturali e politiche di questo concetto, l'antropologo J. Goody, ha enfatizzato l'analogia tra la scrittura come tecnologia che comporta cambiamenti nei modi di comunicazione e le tecnologie che producono cambiamenti nei modi di produzione materiale<sup>2</sup>. Se le tecnologie in genere sono *modi codificati di manipolare deliberatamente l'ambiente per conseguire qualche obiettivo materiale*<sup>3</sup>, la scrittura è per Goody una *tecnologia dell'intelletto* il cui impiego implica cambiamenti nei materiali e nelle tecniche adoperate per comunicare, ma anche negli aspetti cognitivi e nelle categorie di pensiero che ne consentono l'impiego. Poiché una cultura è formata da *un insieme di atti di comunicazione*, nella sua costruzione i cambiamenti nel modo di comunicare risultano

altrettanto importanti dei cambiamenti nei modi di produzione materiale. La scrittura produce, secondo Goody, *sviluppi nell'accumulazione, nell'analisi e nella creazione del sapere umano*. Come aveva fatto dapprima la tecnologia del linguaggio, la tecnologia della scrittura ha modificato la nostra capacità e il nostro modo di affrontare il mondo che ci circonda a livello di cognizione, assimilazione, manipolazione e creazione.

Simili considerazioni non sono meno valide se dalla sfera della comunicazione linguistica ci spostiamo alla sfera musicale, intesa sia come produzione o esperienza artistica sia come processo comunicativo, e quindi dalla scrittura verbale alle varie forme e modalità di notazione che le culture musicali hanno prodotto nel corso dei secoli<sup>4</sup>. Sebbene il rapporto che sussiste tra linguaggio e scrittura non sia del tutto analogo a quello tra musica e notazione<sup>5</sup>, nella cultura occidentale i cambiamenti nella scrittura musicale segnalano sempre importanti modifiche nelle modalità in cui il fenomeno sonoro è pensato, assimilato e organizzato in vista della creazione e della comunicazione artistica. In questo senso la scrittura musicale è paragonabile ad altre tecnologie che hanno modificato le modalità cognitivo - musicali nel corso del tempo, come l'avvento, nel Novecento, di tecnologie basate sull'impiego di strumenti elettronici, che hanno assunto il ruolo e le funzioni tradizionalmente svolte dalla notazione musicale, mettendo anche in crisi la concezione stessa di *testo musicale* e i concetti, ad esso correlati, di *opera*, *composizione*, *esecuzione*, *interpretazione*.

In questo saggio mi soffermo su una fase che si pone all'inizio, in un certo senso, della parabola storica della tecnologia della scrittura musicale nella cultura occidentale: l'introduzione, verso l'inizio del IX secolo, delle prime notazioni *neumatiche*, il cui principale scopo consistette nel fissare il repertorio di canti liturgici detto *gregoriano*<sup>6</sup>. Uno dei concetti che emergeranno al termine della trattazione riguarda la visione *aperta* di un brano musicale riflessa da questo tipo di scrittura musicale, il fatto cioè che i canti liturgici non fossero concepiti come unità autonome e concluse, ma piuttosto come differenti configurazioni di un certo numero di elementi fissi (mnemonici) che caratterizzano un vasto complesso di brani differenti.

I canti si trovavano quindi legati l'un l'altro all'interno di una dimensione che potremmo definire, in un senso che chiariremo meglio in seguito, *intertestuale*. Vedremo come questa concezione si palesi in modo molto vistoso nel repertorio dei tropi liturgici fiorito attorno al gregoriano. I tropi costituiscono un esempio lampante di come la visione medievale si ponga storicamente al di qua della nozione di *opera* come configurazione formale organica e definitivamente stabilita e dalla struttura delineata da rapporti interni al singolo testo, visione che si è affermata gradualmente in epoca moderna a partire dall'introduzione della stampa, e in modo più marcato soprattutto tra il XVIII e l'inizio del XX secolo, per poi dileguarsi – o meglio, vedersi affiancata da nuove concezioni – attorno alla metà del Novecento.

Alla luce di queste considerazioni, sarebbe interessante approfondire le analogie tra ciò che oggi sappiamo circa la condizione del canto liturgico all'epoca dell'introduzione delle prime notazioni neumatiche e la crisi del codice grafico musicale legata all'uso di tecnologie elettroniche nel Novecento. Questo compito esula dagli intenti che mi pongo in questo saggio; tuttavia qualche breve cenno in questo senso servirà a introdurre la discussione sul medioevo che seguirà.

Il superamento novecentesco della visione di opera *chiusa*, incentrata sul testo e la scrittura intesi in senso tradizionale, è stato legato in buona misura all'introduzione di nuove tecnologie che hanno soppiantato – o si sono abbinate a – la tecnologia della scrittura musicale<sup>7</sup>. Decisivi in tal senso sono stati dapprima l'introduzione di tecniche di registrazione, conservazione e riproduzione del suono a partire dalla fine del XIX secolo, e poi, in modo ancora più importante concettualmente, l'affinamento, a partire dai primi anni Cinquanta del Novecento, di nuove modalità tecniche di manipolazione, produzione e trasformazione sonora legate alle ricerche nel campo della musica elettronica. Le poetiche novecentesche dell'opera aperta si sono sovente associate a nuove visioni, differenti da quella basata sulla notazione tradizionale, di *testualità* musicale, dando anche adito a una notevole proliferazione di nuove soluzioni notazionali, a volte concepite espressamente in funzione dell'impiego di apparecchiature elettroniche. L'impiego di queste ultime per manipolare, creare e

trasformare il suono ha rappresentato un forte impulso verso una visione aperta dell'opera musicale, accentuando la tendenza all'informale che già caratterizzava sempre più marcatamente la visione dell'opera a partire dai primi del Novecento, epoca significativamente concomitante alla diffusione delle prime tecnologie per la registrazione e riproduzione del suono. L'apertura e l'informalità dell'opera furono oggetto di particolare interesse compositivo e di riflessione teorica a partire dalla metà degli anni Cinquanta, con la progettazione di opere i cui aspetti sonori (timbrici), formali o strutturali, erano deliberatamente concepiti come indefiniti, mobili o ambigui<sup>8</sup>. Ma anche in composizioni non intenzionalmente congegnate come aperte, la tecnologia elettronica ha contribuito in modo determinante all'introiezione di modelli di rappresentazione concettuale aperti, nell'ottica dei quali l'opera non appare più come una struttura organica, coerente, caratterizzata da una logica discorsiva e da un evolvere lineare della temporalità, ma piuttosto basata su logiche associative, non-evolutive, non-direzionali (giustapposizione, interpolazione, montaggio, *collage*, ecc.) e implicanti visioni non-lineari della temporalità. Tutto ciò implica anche che la comprensione di un'opera richieda di travalicare i suoni confini, ad abbracciare una dimensione *intertestuale* più ampia; un aspetto di quel fenomeno di *oralità di ritorno* che ci riporta ai primordi medievali del percorso storico compiuto dalla tecnologia della scrittura musicale.

## **2. Scrittura e notazione neumatica come tecnologie della memoria**

Nella cultura medievale l'idea che la scrittura costituisca uno strumento per oggettivare in forme stabili e intersoggettive operazioni e prodotti della mente assume un significato piuttosto differente rispetto all'epoca moderna. Si può dire infatti che l'oggettivazione e fissazione grafica fosse concepita come un'operazione concettualmente analoga a quella della memorizzazione attraverso l'ascolto diretto della voce. La scrittura era vista più come un aiuto o uno strumento per la memorizzazione, che come un modo per non dover ritenere a

mente strutture verbali vaste e complesse<sup>9</sup>. Il modo stesso in cui i manoscritti erano composti, le loro caratteristiche formali e stilistiche, diversi loro aspetti grafici, sembrano essere stati tutti funzionali alla memorizzazione. L'atto rappresentato dall'immagine della *masticazione* (*ruminatio*) dei testi sacri, che J. Leclercq definiva come una sintesi inscindibile di lettura ad alta voce (*legere* comportava allo stesso tempo *audire*) e meditazione, oltre a evidenziare l'importanza della componente aurale e della presenza fisica della voce nella tradizione medievale dei testi, equivaleva anche a un atto di sistematica e paziente memorizzazione<sup>10</sup>. Parrebbe quasi che l'uomo del medioevo, pur disponendo di un mezzo per sgravare la sua mente da questo compito oneroso, continuasse a mandare a memoria pazientemente quanti più testi fosse possibile; cosa in realtà ben comprensibile se si pensa che la reperibilità e la circolazione di manoscritti, e soprattutto la quantità di copie, erano molto limitate.

Al contempo, però, se la memoria costituiva un aspetto centrale della cultura medievale, il modo in cui la memoria era impiegata risentiva a sua volta fortemente del modello concettuale offerto dalla scrittura. Gli studi sulle culture e le tradizioni orali prodotti a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso hanno mostrato chiaramente come le culture totalmente illetterate non sviluppino la capacità e neanche la necessità di memorizzare fedelmente strutture verbali (e/o sonore), attitudine che scaturisce essenzialmente da due fattori: lo sviluppo di un concetto di *originale* favorito dalla possibilità di confrontare dei testi scritti; l'affinamento di tecniche mnemoniche, anche attraverso una pedagogia istituzionalizzata, sviluppate in senso visivo - spaziale sul modello concettuale della scrittura<sup>11</sup>. Da questo punto di vista, si può dire che nel medioevo la scrittura avesse determinato, più che potenziato, le modalità stesse della memorizzazione, che infatti aveva assunto perlopiù i caratteri di una fissazione rigida e sequenziale, parola per parola (*verbatim*) o elemento per elemento, come su una pagina scritta o una tavoletta di cera.

Memoria e scrittura si trovavano così nel medioevo in una situazione di perfetto equilibrio e svolgevano funzioni spesso analoghe e sovrapponibili. Si può affermare quindi che la scrittura costituisse una *tecnologia della memoria*, più che una *tecnologia*

*dell'intelletto*. Essa non produceva infatti ancora quell'attitudine al pensiero critico - analitico, alla razionalità logica e al pensiero astratto che caratterizzò invece l'epoca moderna a seguito dell'invenzione della stampa, e che secondo Goody costituisce l'effetto più importante della scrittura come *tecnologia*<sup>12</sup>. Tuttavia ciò non dovrebbe essere inteso come un limite o un elemento di arretratezza della cultura medievale. Uno degli aspetti problematici di molti approcci *culturologici* che, come nel caso di Goody, considerano i mezzi di comunicazione allo stesso modo in cui il materialismo storico considerava i mezzi di produzione, consiste nell'intendere la scrittura come uno strumento che favorisce lo sviluppo di potenzialità mentali che una cultura basata sull'oralità e sulla memoria mantiene invece represses. In questo modo si finisce per reputare tali potenzialità come virtualità preesistenti alla scrittura stessa, che interverrebbe infine a *liberarle*. Al contrario, se il pensiero critico-analitico deve essere considerato come un prodotto della scrittura, valutare col suo metro una cultura che, sebbene letterata, propende per modalità cognitive diverse, come quelle basate sulla memoria, significa proiettare su di essa un modello teorico inadeguato, col rischio di ridurre i suoi valori esclusivamente alla conservazione e alla tradizione<sup>13</sup>. È opportuno invece metterne a fuoco quelle modalità di analisi, accumulazione e creazione specifiche di una cultura che fa un uso sofisticato – *tecnologizzato* – della memoria. Solo così l'idea che la scrittura costituisse per il medioevo una tecnologia della memoria, anziché dell'intelletto, assume un significato non riduttivo e limitante.

È necessario distinguere l'idea di una *tecnologia* dalle *tecniche* o *arti* della memoria, ossia dai vari stratagemmi, che dall'antichità si trasmisero al Rinascimento attraverso il medioevo, volti a facilitare e sistematizzare la memorizzazione e l'assimilazione di testi, orazioni e anche melodie, basandosi sull'associazione spazio - visiva<sup>14</sup>. Per quanto concerne la musica, si può citare ad esempio l'uso della *mano guidoniana* che C. Berger ha accostato alla tecnica *per luoghi e immagini* descritta nella *Rhetorica ad Herennium*, partendo dal presupposto che la rappresentazione dei suoni sul rigo musicale, la loro disposizione sulla mano e la visione scalare dell'altezza sonora fondata sulla gamma teorica dei suoni e sulla definizione delle sue

strutture intervallari, costituiscano riferimenti di tipo visivo. A differenza di simili *tecniche*, l'idea di una *tecnologia* non riguarda soltanto la possibilità di potenziare o estendere le capacità di memorizzazione e/o apprendimento, ma implica ricadute a livelli cognitivi più profondi, che si riflettono sul modo in cui i testi stessi erano prodotti, assimilati e letti.

Le osservazioni precedenti sul significato e la funzione della scrittura costituiscono una premessa importante per comprendere l'essenza delle prime notazioni musicali neumatiche. Il loro impiego era ancora più palesemente associato alla memoria di quanto non lo fosse, nel medioevo, l'uso della scrittura verbale. Difatti, mentre quest'ultima è comunque – perlomeno in linea di principio – decifrabile alla sola condizione che scrivente e lettore condividano il codice convenzionale grazie al quale i contenuti sono oggettivati in forme grafiche – la *chiave* dell'oggettivazione – la decifrazione dei neumi più antichi presupponeva invece necessariamente una prenoscenza del loro contenuto – oltre che del codice convenzionale della scrittura – ossia delle stesse melodie liturgiche rappresentate dai neumi. In altre parole, perché una scrittura neumatica fosse interamente decifrata era necessario conoscere già in buona misura la melodia notata, che pertanto doveva essere stata preventivamente assimilata e memorizzata attraverso l'ascolto, l'imitazione e l'esercizio. L'atto della *rappresentazione* grafica equivaleva, in questo senso, a ri-portare-nel-presente (*re-praesentare*) un frammento di memoria collettiva (intersoggettiva) – il canto liturgico patrimonio orale condiviso da un'intera comunità religiosa – un oggetto in realtà già presente (*praesens*) nel destinatario della scrittura. Ciò potrebbe anche indurre a non considerare simili notazioni come vere e proprie scritture (musicali), ma piuttosto come ausili mnemonici. Nondimeno esse sono a tutti gli effetti scritture perché rappresentano in modo sistematico – e non attraverso un riferimento vago e generico – ciò che potremmo definire *espressioni linguistico - musicali*, anche se in forme grafiche che necessitano di un completamento da parte della memoria per poter essere decifrate. In secondo luogo, esse riflettono, come è tipico di ogni scrittura, specifiche modalità cognitive, proprie della cultura che le ha prodotte. Le loro caratteristiche riflettono cioè

il modo in cui i canti liturgici erano composti, tramandati ed eseguiti mnemonicamente. Prima di vedere in che modo, è opportuno accennare brevemente ad alcune nozioni storico-musicali e teoriche basilari concernenti queste notazioni.

### 3. Le prime notazioni neumatiche: nozioni storico-musicali e teoriche basilari

I primi brani musicali notati con neumi appaiono occasionalmente o marginalmente in manoscritti liturgici dell'inizio del IX secolo, provenienti da varie località della zona settentrionale e centro-orientale dell'Impero carolingio<sup>15</sup>. Libri liturgici interamente corredati da neumi si ritrovano invece a partire da un'epoca successiva, attorno al 900<sup>16</sup>. Sembra però che la notazione neumatica fosse stata introdotta dai cantori carolingi, forse a Metz, già tra l'ultima decade dell'VIII e l'inizio del IX secolo<sup>17</sup>, al fine di agevolare la fissazione e la diffusione in una forma il più possibile omogenea in tutti i territori dell'Impero di quel repertorio di canti per il *proprium* della Messa e per l'Ufficio che noi oggi chiamiamo *canto gregoriano* e le fonti carolingie definivano perlopiù *canto romano*, ma che era in buona parte il risultato di un'operazione di rielaborazione e contaminazione, da parte dei carolingi stessi, di tradizioni di canto più antiche (canto romano antico, canto gallicano), tramandatesi fino ad allora esclusivamente grazie alla memoria<sup>18</sup>.

Il canto gregoriano costituiva in realtà solo la componente più *stabile* – che si presenta cioè con una forte omogeneità in manoscritti di differenti epoche e provenienze – e più antica del complesso di canti liturgici trasmesso dai neumi. Già nei primi manoscritti notati, infatti, si ritrovano brani afferenti a una componente *variabile* del repertorio – che tende cioè a mutare più vistosamente da una località all'altra, sia a livello di composizione globale del repertorio sia nella forma dei singoli canti – costituita da ciò che viene in genere indicato col termine di *tropatura*, una pratica liturgico-musicale che consisteva nell'ampliare i canti liturgici del repertorio *stabile* (il gregoriano), e con essi l'intero cerimoniale liturgico, mediante l'aggiunta di nuovi testi e/o nuove melodie: tropi, sequenze, *prosulae*,



vari tipi di antifone, ecc. Verosimilmente la parte *variabile* iniziò formarsi già nei primi decenni del X secolo – ma i primissimi esordi risalgono già all’inizio del IX secolo – a seguito e per effetto della cristallizzazione della parte *stabile*, e continuò ad ampliarsi, arricchirsi e diversificarsi localmente almeno fino al XIII secolo<sup>19</sup>. Tale pratica ebbe un’importanza capitale per la cultura liturgico - musicale medievale, rispondendo a esigenze di varia natura. Su di essa torneremo nuovamente al termine.

La base testuale (verbale) del repertorio *stabile* era stata elaborata dagli autori carolingi come parte integrante della liturgia romano - franca, e si era cristallizzata nelle sue forme definitive già verso la fine dell’VIII secolo, epoca alla quale risalgono i primi libri gradualis e antifonari contenenti i soli testi – senza notazione musicale – dei canti della Messa e dell’Ufficio<sup>20</sup>. La componente musicale aveva continuato, evidentemente, a tramandarsi in modo orale fino a quell’epoca.

La definizione *neumatica* indica un tipo di notazione musicale i cui segni rappresentano *figure melodiche di varia estensione* piuttosto che *singole altezze* come avviene nella notazione musicale moderna. Un solo neuma può rappresentare gesti melodico - vocali che vanno da un singolo suono a – ciò che dal nostro punto di vista è – una successione di numerosi suoni diversi. La propensione a concepire, produrre e percepire i movimenti melodici in modo *gestaltico*, ossia come figure coese e caratterizzate da aspetti sonori inscindibilmente legati – attitudine *sintetica* – piuttosto che come somma di singoli suoni e configurazione di diversi parametri (altezza, durata, intensità, timbro) – attitudine *analitica* – è una modalità cognitivo - musicale tipica delle tradizioni orali a base prettamente vocale.

In secondo luogo le più antiche notazioni neumatiche sono sistematicamente *in campo aperto*, non prevedono cioè un sistema di coordinate spaziali (come i righi musicali) entro le quali i simboli grafici sono collocati al fine di rappresentare esattamente le distanze reciproche tra i suoni, ossia gli intervalli (diastemazia). Esse sono quindi *adiastematiche* (prive di indicazioni sugli intervalli) e si basano solamente sulla *direzionalità*, ossia sulla rappresentazione iconica – attraverso l’orientamento dei disegni verso l’alto o il basso dello

spazio visivo (lo spazio della pagina) – e convenzionale – attraverso l'uso di alcuni simboli come *virga* e *tractulus* – dei movimenti melodici compiuti dalla voce verso le frequenze acute o gravi<sup>21</sup>; equivalgono cioè all'indicazione di muovere la voce verso l'acuto o verso il grave attraverso un movimento di cui non è però specificata esattamente l'ampiezza<sup>22</sup>.

#### 4. Teoria e pratica

Quest'ultima caratteristica suggerisce che la cultura che produsse le prime notazioni neumatiche in campo aperto fosse avulsa dall'idea che il *continuum* delle frequenze sonore sia scomponibile in una serie di valori discreti (note o altezze che dir si voglia) separati da precise ampiezze (intervalli), un po' come le alzate dei gradini di una scala. Ciò apparirà ancora più sorprendente se si tiene conto che nella cultura occidentale l'idea della suddivisione dello spazio sonoro in una serie di altezze separate da intervalli esattamente (e matematicamente) misurabili, era profondamente radicata sin dall'antichità, come mostra l'intera tradizione teorico-musicale ellenistica. Del resto anche nella trattatistica musicale altomedievale furono impiegate notazioni perfettamente diastematiche, come quella alfabetica di tradizione greca, ripresa da Boezio nel *De institutione musica*, dove ogni altezza è associata a una lettera dell'alfabeto; o la cosiddetta notazione *dasiana* che compare in alcuni trattati della fine del IX secolo, dove ogni altezza è associata a simboli, come nella notazione alfabetica, ma in modo da rappresentare anche l'organizzazione delle altezze nei gruppi di quattro suoni (tetracordi) in cui la teoria musicale antica e medievale strutturava le varie scale musicali<sup>23</sup>. Si trattava però di notazioni il cui impiego era legato essenzialmente all'esposizione teorico-musicale, mentre le prime notazioni neumatiche afferiscono a una sfera eminentemente pratico-liturgica – sebbene i libri liturgici medievali assolvessero a funzioni pratiche in un senso molto diverso da quello dei moderni testi musicali<sup>24</sup>.

Questa distinzione tra ambito teorico e ambito pratico potrà sembrare priva di senso ai nostri occhi (in epoca moderna, la

medesima notazione musicale è impiegata indistintamente nelle partiture e nei testi di teoria musicale), anche perché è evidente che le conoscenze teorico-musicali ellenistiche furono raccolte e trasmesse, nel medioevo, da scrittori ecclesiastici che conoscevano e praticavano il canto liturgico. Nondimeno essa riguarda il cuore del nostro problema: le tradizioni di canto liturgico altomedievale che confluirono nel canto gregoriano erano basate su una pratica vocale – non strumentale – appresa oralmente che, come tale, prescindeva da una speculazione teorica sugli aspetti elementari del suono, ovvero da una forma di pensiero analitico legata alla rappresentazione spaziosa del suono. In tal senso Solange Corbin notava giustamente che



















*ciò che oppone più completamente la musica greca alla musica ebraica e cristiana è, con la nozione di un'arte dotta, la suddivisione del suono nei suoi elementi costitutivi o note.*<sup>25</sup>

In termini solo di poco differenti, si potrebbe dire che la *teoria musicale implicita* o *l'etnoteoria musicale* – per usare un concetto dell'etnomusicologia ispirato ai metodi dell'antropologia cognitiva e dell'etnoscienza – soggiacente alla pratica del canto liturgico altomedievale era differente da quella *istituzionale* tramandata nei trattati legati alla tradizione musicografica greca. L'inquadramento del canto liturgico in un sistema teorico debitore delle dottrine musicali antiche – un aspetto del recupero e della riattualizzazione della cultura classica che caratterizzò la rinascita carolingia – iniziò infatti solo a partire dai primi decenni del IX secolo ed è quindi posteriore sia alla codificazione del repertorio gregoriano sia alle più antiche tradizioni di canto liturgico dalla cui rielaborazione esso prese forma. La definizione della gamma dei suoni, degli ambiti, delle scale (modi) e degli intervalli cominciò a essere integrata nella pedagogia musicale a fini pratici solo verso la metà del IX secolo, epoca in cui fioriscono i primi trattati musicali carolingi, come il *Musica disciplina* di Aureliano di Réôme<sup>26</sup>. L'integrazione della visione spaziale e diastematica dell'altezza sonora crebbe gradualmente a partire da quest'epoca, affermandosi definitivamente attorno al Mille, in concomitanza con l'apparire delle prime notazioni neumatiche diastematiche su rigo musicale, in grado di rappresentare

sistematicamente le distanze intervallari tra i suoni<sup>27</sup>. Anche la nota teoria *modale* in base alla quale tutti i canti liturgici si baserebbero sull'impiego di uno degli otto *modi* – scale la cui costruzione interna era stabilita dai teorici in gran parte sul modello delle *harmoniai* della teoria greca – e sull'identificazione delle note strutturali di tale modo (*finalis* e *repercussio*) fu elaborata gradualmente a partire dalla metà del IX secolo. In seno alle tradizioni orali originarie, invece, impostare un canto in un determinato *modo* non significava affatto impiegare una determinata *scala di note*, ma piuttosto una serie appropriata di formule vocali, scelte all'interno di un repertorio di formule appropriate, appunto, a quel *modo di cantare*<sup>28</sup>.

In definitiva, le modalità in cui le prime notazioni neumatiche rappresentavano e oggettivavano graficamente i canti, non erano fondate su una modellizzazione teorica che scompone analiticamente il suono nei suoi elementi o parametri costitutivi, ma piuttosto su modalità cognitivo - musicali di tipo sintetico, che riflettono chiaramente un processo di memorizzazione basato sull'ascolto diretto della voce. Inseparabilmente dal profilo melodico, infatti, un neuma rappresenta anche altri aspetti *fisici* di un gesto vocale: il ritmo, l'articolazione agogica interna della figura<sup>29</sup>, alcune sue qualità legate a particolari modalità d'emissione vocale. Si pensi al suono ripercosso con il colpo di glottide, al quale la notazione neumatica associava suggestivamente l'immagine di una serie di punti molto ravvicinati e allineati – *strophici*, *bivirga*, *trivirga* – o alla *tremula vox* – un tremolo, o forse un glissato vocale – rappresentato dalla figura ondulata del *quilisma* (Esempio 1)<sup>30</sup>.

Esempio 1:  
 Forme degli *strophici* e del *quilisma* in diverse varietà regionali di notazione neumatica

	Franca	Sangallese	Nord- ispanica	Toledana	Bolognese	Bretone	Metense	Aquitana	Nonantolana
<i>strophici</i>									
<i>quilisma</i>									

L'andamento agogico del canto, i suoi punti di appoggio e di stasi ritmica, le modalità di produzione vocale del suono, erano percepiti, assimilati e memorizzati in modo globale, e pertanto erano rappresentati inseparabilmente nella forma grafica del neuma. La notazione moderna conosce invece una gerarchia di valori per la quale i segni indicanti le altezze (note) e il ritmo (figure) sono strutturalmente primari, mentre i segni di articolazione, fraseggio, *nuances* d'esecuzione, timbro, ecc. sono distinti e secondari (in mancanza di note e figure non possono semplicemente essere apposti).

## 5. Oralità: memorizzazione o improvvisazione?

La memorizzazione letterale (*verbatim*) e sequenziale, cui accennavo già all'inizio, costituisce una pratica che antropologi ed etnologi hanno di solito reputato estranea alle culture prettamente orali, nel contesto delle quali la memoria non corrisponde tanto a una riproduzione meccanica e fedele, quanto a un processo di ricostruzione attivo e dinamico, sul modello – spesso citato dagli oralisti – del *ricordo creativo* descritto da Frederick Bartlett nei primi decenni del Novecento<sup>31</sup>.

Se è così, ci si può chiedere allora come abbia potuto il repertorio gregoriano essere codificato attraverso una stretta memorizzazione, visto che la cultura musicale che lo produsse era – musicalmente – orale, e che l'introduzione dei neumi in campo aperto è posteriore o tutt'al più contestuale alla codificazione del repertorio, e in ogni caso è impossibile, come si sarà compreso, memorizzare una melodia

sconosciuta solamente dalla lettura dei neumi in campo aperto. Una visione storiografico - musicale che ebbe molta fortuna in area anglosassone tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento – nota come *New historical view of Gregorian Chant*<sup>32</sup> – rispondeva a questo interrogativo ipotizzando che il repertorio gregoriano non si fosse tramandato in una forma *memorizzata* ma piuttosto *improvvisata* sulla base di tecniche performative apprese oralmente. Come in molte teorie *oraliste* di quegli anni, sullo sfondo vi erano i celebri studi sull'epica omerica di Milman Parry e Albert Lord. In quest'ottica i canti gregoriani non sarebbero stati – perlomeno fino all'XI secolo – oggetti univocamente definiti e rigidamente memorizzati, ma *performances* dei testi liturgici aperte di volta in volta a una notevole variabilità, soprattutto sul piano del profilo delle singole figure melodiche<sup>33</sup>.

A dispetto di questa affascinante teoria, le indagini storiche e filologico - musicali degli ultimi due decenni circa hanno mostrato in modo molto chiaro che le singole formule di cui si componeva il repertorio erano state rigidamente memorizzate in una fisionomia univoca già prima che apparissero i primi neumi in campo aperto<sup>34</sup>. Ciò è evidenziato sia dalla notevole concordanza delle lezioni tra i primi manoscritti con notazione in campo aperto – e anche tra questi e i successivi manoscritti diastematici (su rigo musicale) che compaiono a partire dall'XI secolo – sia dal tipo di varianti che si riscontrano più frequentemente in essi. Oscillazioni come il riempimento dei movimenti melodici ampi con suoni di passaggio, la ripetizione o omissione di alcuni suoni ribattuti (ripercussione di glottide) lievi differenze nella distribuzione delle sillabe del testo e nell'uso di suoni ornamentali e liquescenti (un fenomeno legato a particolari situazioni fonetiche del testo intonato), sono infatti tutti fenomeni ascrivibili a un tentativo non riuscito di memorizzare letteralmente le figure melodiche attraverso l'ascolto (*misrememberings* o *mishearings*), più che a una natura fluida, indefinita e mutevole delle singole formule melodiche impiegate nei canti<sup>35</sup>.

Resta dunque l'interrogativo: se la cultura musicale del gregoriano era musicalmente orale come poté codificare il repertorio attraverso una rigida e fedele memorizzazione di formule meliche, che dovrebbe

essere tipica di culture musicali letterate? Tuttavia il problema, in questi termini, è mal posto: come ha notato Jack Goody, un errore tipico di molti studi sull'oralità consisteva nel porre la questione in termini di una opposizione binaria ed esclusiva tra oralità e scrittura, mentre le modalità tipiche di una cultura orale possono persistere a lungo dopo l'introduzione della scrittura, e viceversa aspetti tipicamente collegati alla scrittura possono agire in ambiti sociali o in sfere culturali non ancora letterate. Nella nostra fattispecie, la cultura religiosa dell'epoca carolingia nella quale prese forma il repertorio gregoriano non era certo *orale* in senso *primario*: lo era solo sul piano più ristretto della sfera musicale, ma nel suo complesso era un cultura fortemente letterata, legata a doppio filo al manoscritto<sup>36</sup>. Anche se non v'erano ancora veri e propri *testi* musicali, la memorizzazione delle melodie assumeva caratteri non dissimili dalla memorizzazione dei testi verbali. Del resto è piuttosto improbabile che la memorizzazione di una melodia liturgica potesse apparire all'uomo medievale come un'operazione scindibile dalla memorizzazione del testo verbale cui la melodia era associata. Nel canto gregoriano la componente musicale è infatti inseparabile dalla parola pronunciata; il testo, con la sua struttura ritmico - accentuativa e i suoi aspetti fonetici, costituisce la base essenziale della struttura melodica. Nella visione estetica medievale il canto liturgico è essenzialmente parola sacra declamata e amplificata nel canto.

## 6. *Divisio, compositio, formulaicità*

M. J. Carruthers ha ipotizzato che il forte legame tra scrittura e memoria si riflettesse nel modo stesso in cui gli autori medievali componevano i testi, basandosi sulla memorizzazione di altri testi<sup>37</sup>, mostrando così come una cultura basata sulla memoria abbia strategie proprie di analisi, accumulazione e creazione. La studiosa intende la composizione nel senso di *porre assieme (cum-positio)* in un ordine preciso elementi recuperati dalla memoria. Basterebbe a questo riguardo osservare come nella retorica classica *dispositio* e *memoria* – due delle cinque parti in cui era articolata la creazione oratoria – fossero in realtà strettamente interdipendenti: le parti del discorso che

la prima prescriveva di ordinare oculatamente erano messe a disposizione dalla seconda, che consentiva di mantenerle e recuperarle in modo schematico. Ambedue – *dispositio* e *memoria* – si fondavano sul concetto di *ordo*. Nelle parole di Sant’Agostino l’atto stesso del pensare non è altro che mettere assieme (*colligere*), grazie alla memoria, in un certo ordine oggetti che in origine erano *sparsi et neglecti*<sup>38</sup>. La stessa *inventio* (la prima fase della creazione oratoria), si potrebbe anche dire, dipendeva dall’ordine e dalla schematicità con i quali i dati erano riposti nella memoria. Da qui le numerose espressioni che nel medioevo connotano la memoria in senso archivistico – *thesaurus*, *arca*, biblioteca fornita di cataloghi, volume corredato da indici – nonché la stessa metafora della memoria come libro – basti pensare al *libro de la mia memoria* della *Vita nova* dantesca<sup>39</sup>.

In secondo luogo la *compositio*, l’atto di ri-ordinare le parti elementari, rappresentava secondo la Carruthers l’operazione complementare alla *divisio*, nella quale venivano analizzate, selezionate e memorizzate unità di testo tali da consentire sia una lettura (un’esecuzione) correttamente articolata, sia un’agile ricombinazione delle stesse unità in nuove configurazioni formali. Ancora prima di essere ordinati, catalogati e disposti, gli elementi dovevano essere cioè selezionati all’interno di un *continuum*: memorizzare, comportava in primo luogo un’oculata *suddivisione* del materiale in unità opportunamente delimitate. L’antichità e il medioevo avevano effettivamente sviluppato metodi per segmentare i testi in modo facilmente leggibile, memorizzabile e quindi riutilizzabile. Il fatto che l’uso della punteggiatura crebbe solo gradualmente – ancora nel III secolo i testi non prevedevano neanche la suddivisione tra le parole – è sintomatico di una modalità di lettura nella quale la corretta articolazione delle parti del discorso è subordinata a una memorizzazione preliminare. La stessa suddivisione del testo biblico *per cola et commata* proposta da San Gerolamo e Cassiodoro, nonché quella adottata nei successivi formati biblici medievali, avevano probabilmente il duplice scopo di facilitare la lettura e la memorizzazione di porzioni di testo gestibili come unità autonome<sup>40</sup>.



I concetti di *divisio* e *compositio* possono darci una spiegazione sia della costituzione formulaica del canto gregoriano, sia delle caratteristiche fondamentali della notazione neumatica. Come è noto, la formulaicità rappresenta uno dei tratti distintivi di molte tradizioni prettamente orali, e su di essa si è incentrata, a partire da Parry e Lord, gran parte della riflessione degli oralisti, che l'hanno perlopiù considerata come il risultato di tecniche performative - estemporanee (improvvisazione). Tuttavia in ogni tradizione la formulaicità ha origini, funzioni e caratteristiche che vanno valutati nello specifico. È evidente ad esempio che nelle tradizioni epiche prettamente letterate essa non sia l'effetto di una tecnica d'improvvisazione quanto un vero e proprio contrassegno stilistico del genere letterario, e ciò basta a mostrare come tratti solitamente associati all'oralità pura possono essere invece dovuti a una intenzionale elaborazione scritta. Ciò vale probabilmente per molte *chansons de geste*, o per poemi come *Beowulf*, alle spalle dei quali vi era forse una tradizione di improvvisazione orale, ma che ci sono comunque giunti in una forma mediata dalla scrittura. Per quanto concerne la formulaicità del gregoriano, la *New historical view* l'ha considerata come l'effetto di una tecnica d'improvvisazione orale in senso pienamente parryano. Al contrario, gli studiosi più orientati all'approccio filologico e attenti alla tradizione manoscritta (in particolare Kenneth Levy) l'hanno giudicata esclusivamente come fenomeno stilistico, accostandola addirittura all'uso di formule in Virgilio o nei poemi epici medievali<sup>41</sup>. La mia idea è invece che essa non sia né il prodotto di una tecnica (performativa), né un fatto puramente stilistico legato all'introduzione della scrittura musicale neumatica, ma piuttosto la conseguenza di un uso sofisticato della memoria improntato al modello concettuale della scrittura verbale, nel senso illustrato dalla Carruthers. Essa nasceva cioè dalla selezione di brevi figure melodiche all'interno di canti già sistematicamente memorizzati (*divisio*) e la loro ri-con-posizione in nuove configurazioni (*compositio*).

La maggiore difficoltà di quest'ipotesi consiste nello stabilire il punto di partenza del processo. Ci si può chiedere cioè cosa, in mancanza di testi musicali scritti, poté essere memorizzato, suddiviso e ri-composto nella fase iniziale della creazione del repertorio.

Tuttavia bisogna considerare che la codificazione del canto gregoriano fu l'esito di un lungo processo di contaminazioni e travasi culturali più che la sommatoria di singoli atti creativi. La sua genesi e i suoi rapporti con tradizioni di canto preesistenti sono stati oggetto di una lunga controversia non ancora risolta, ma è abbastanza evidente che i carolingi rielaborarono un repertorio proveniente in gran parte da Roma, contaminandolo con tradizioni di canto liturgico transalpino<sup>42</sup>. Secondo molti studiosi un aspetto cruciale di questa rielaborazione riguardò non solo lo stile e le lezioni melodiche dei canti, quanto il loro stesso *status* estetico - musicale, e consistette nella fissazione in forme più rigidamente mnemoniche di canti che originariamente si tramandavano invece in modo più fluido, probabilmente attraverso tecniche di tipo improvvisativo<sup>43</sup>. La cristallizzazione in forme più rigide è del resto un fenomeno tipico di simili travasi culturali: la cultura che recepisce il modello dall'esterno tende ad assimilarlo come oggetto maggiormente fisso, non essendo in grado di gestire gli aspetti tecnici che nella cultura originaria consentivano di manipolare con libertà le creazioni nell'atto stesso della *performance*. La cristallizzazione fu l'inevitabile conseguenza di una diffusione centralizzata e imposta dalle autorità religiose e politiche (a partire dall'*Admonitio generalis* di Carlo Magno, del 789, l'uso del *canto romano* era stato imposto a tutti i territori posti sotto la legislazione carolingia). La mia ipotesi è che nel momento stesso in cui i canti si cristallizzarono in forme più fisse, essi furono sottoposti a una sorta di *divisio* in parti elementari, in modo molto simile alla memorizzazione dei testi scritti. Dalla ricombinazione delle singole parti, così memorizzate, in nuove configurazioni (*compositio*), prese gradualmente forma l'intero nuovo repertorio.

In quest'ottica lo stile formulaico che contraddistingue il gregoriano è interpretabile come l'esito di un processo storico nel quale svolge un ruolo centrale un uso *tecnologizzato* della memoria. L'analisi delle melodie gregoriane mostra infatti come la loro costruzione sia effettuata concettualmente *dal basso verso l'alto*, ossia a partire da brevi formule combinate in strutture formulari man mano più ampie. Le formule melodiche più elementari sono gesti vocali, perlomeno di breve estensione, che i compositori adattavano, mediante

opportune modifiche, ad accentuazioni, numero di sillabe e situazioni fonetiche variabili. Al momento della *compositio* tali figure erano selezionate dalla memoria in funzione di alcune caratteristiche in base alle quali erano state preventivamente *catalogate* e *archivate*: l'estensione, il profilo melodico, l'adeguatezza a un modo del canto, l'andamento ritmico - agogico, le qualità espressive, ecc. Dalla loro *compositio* si ottenevano strutture formulaiche man mano più ampie e complesse, che a loro volta erano memorizzate globalmente come formule fisse, e potevano quindi essere anch'esse immagazzinate e recuperate in funzione delle loro proprietà: l'estensione, l'appartenenza a un modo, la funzione (intonazione iniziale, mediazione, cadenza intermedia o conclusiva, ecc.), l'adattabilità a una certa struttura accentuativa del testo. Nella sua manifestazione più estrema questa tendenza portava alla costituzione di *frasi standard* usate come oggetti mobili tra i vari canti, come quelle rappresentate nell'Esempio 3; o dei cosiddetti *centoni*, melodie sistematicamente ottenute da una combinazione di formule e frasi standardizzate, che si ritrovano cioè in un gran numero di canti diversi; e infine delle *melodie-tipo*, intere famiglie di canti dal testo differente ma basati su un unico modello di melodia (tra gli esempi più noti di diverse antifone dell'Ufficio, i gradualis di II modo e gli alleluia di II e VIII modo), solo di poco modificata per adattarsi ai differenti testi e contesti liturgici<sup>44</sup>.

## 7. Memoria, figure melodiche e neumi

Rammentando a questo punto la caratteristica propensione *sintetica* della notazione neumatica (la tendenza cioè a raggruppare i suoni in unità grafiche coese), ci si può chiedere quindi se i vari neumi in cui i notatori suddividevano il *continuum* melodico corrispondevano in qualche modo alle varie unità (che d'ora in poi chiamerò *unità mnemoniche*) in cui essa era memorizzata, assimilata e composta mnemonicamente. Questa corrispondenza, in realtà, non è perlopiù valutabile, essendo oscurata dal fatto che la notazione neumatica si basa sul principio – finalizzato a indicare chiaramente l'abbinamento melodia - testo e quindi a favorire un fraseggio corrispondente

all'articolazione del testo nelle sue unità costitutive – in base al quale ciascun segno grafico distinto (neuma) deve corrispondere in primo luogo a ciascuna sillaba del testo. Ciò consentiva solo raramente di impiegare un unico neuma (o comunque un gruppo neumatico coeso) per un'intera formula melodica o unità mnemonica. La maggior parte dei canti gregoriani adotta infatti uno stile – che i gregorianisti definiscono *stile sillabico* e *stile neumatico* – nel quale una formula melodica di media estensione è solitamente intonata su diverse sillabe di testo (ciascuna delle quali mediamente porta un solo suono, o pochi suoni, in genere non più di quattro), e doveva pertanto necessariamente essere rappresentata in modo disgregato, ossia con tanti segni grafici di breve estensione (neumi semplici, spesso neumi monosonici, cioè rappresentanti un solo suono) quante erano le sillabe del testo. Si consideri ad esempio la tipica formula dal profilo complessivo Sol-Do-Re-(Do), posta in apertura di frase in un gran numero di introiti di settimo modo (Esempio 2). Complessivamente essa comprendeva un numero di suoni che poteva andare da quattro a sette/otto, e in linea di principio avrebbe potuto essere rappresentata con un unico neuma composto coeso. Tuttavia essa era intonata su diverse sillabe e pertanto doveva essere disgregata e articolata in più neumi distinti; inoltre, a seconda del numero di sillabe di testo e della differente distribuzione su di esse dei suoni della formula, la sua resa grafica era molto differente: nell'Esempio 2 ho riportato solo tre casi: nel primo (intr. *Ne timeas*) si ha *pes* su “Ne”, *scandicus* (o *pes praepunctis*) su “ti-”, *virga* su “me-“ e *virga* su “as”; nel secondo caso (intr. *Adorate*), *tractulus* su “A-”, *distropha* su “do-”, *virga* su “ra-” e *clivis* su “te”; nel terzo caso (intr. *Populus sion*, 2<sup>a</sup> frase, [*et*] *auditam*), *pes* su “au-”, *salicus* su “di-”, *virga* su “tam”.

## Esempio 2

Formula d'apertura di settimo modo adattata a tre diversi testi (introiti) nella notazione del ms. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 121, pp. 266, 67, 2, e relativa trascrizione (basata sulla versione del *Graduale romanum* del 1961).

The image shows three musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (F major/D minor). The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Above the notes are various neumes: checkmarks, slanted lines, and vertical strokes. Below the notes are the lyrics: 'Ne ti - me- as', 'A - do - ra - te', and '[et] au - di - tam'.

Per poter osservare il nesso tra unità mnemoniche e neumi è quindi necessario rivolgersi ai brani dal cosiddetto stile *melismatico* (tra i canti più fioriti vi erano gli alleluia, gli offertori, i responsori prolissi dell'Ufficio, alcuni Kyrie), nei quali si trovano diversi passaggi in cui su una singola sillaba di testo sono intonate serie di note piuttosto lunghe (melismi), a volte anche di diverse decine di suoni. Qui ogni unità mnemonica, non dovendo essere disgregata in più segni grafici relativi a differenti sillabe, poteva essere rappresentata con un unico segno coeso. Difatti, nella notazione dei brani melismatici i copisti impiegavano spesso una scrittura piuttosto *legata*, fatta di neumi (composti) piuttosto ampi; tendevano cioè a raggruppare il più possibile i suoni in neumi di ampia estensione. Ciò, in realtà, non sarebbe tanto significativo di per sé: la tendenza a usare neumi più ampi, infatti, potrebbe anche dipendere semplicemente dal fatto che in tal modo il disegno neumatico complessivo, col suo andamento verso l'alto e verso il basso, rendeva più chiaramente visibile il profilo globale della melodia e le distanze relative tra un suono e l'altro, mentre una serie di neumi di estensione più breve – in particolare l'uso di neumi monosonici come *tractuli* e *virgae* – avrebbe offerto

molte meno informazioni in tal senso, a causa della mancanza di righi musicali (notazione *in campo aperto*). Ciò che è molto significativo è invece il fatto che i copisti impiegavano quasi sistematicamente i medesimi neumi: essi suddividevano cioè il *continuum* melodico ogni volta in modo estremamente simile<sup>45</sup>. Che si trattasse dello stesso melisma impiegato in brani diversi, piuttosto che dello stesso brano in differenti manoscritti, la scelta dei neumi appare sempre molto omogenea e anche le poche differenze si lasciano interpretare come varianti dovute a una tradizione mnemonica difettosa o a circostanze foniche o testuali specifiche. L'Esempio 3, tratto dallo studio di T. Karp, mostra una *frase standard* melismatica impiegata in differenti gradualis di II modo all'interno del manoscritto St. Gallen, Stiftsbibliothek, 359: si nota subito la rigorosa coincidenza nella scelta dei neumi in tutti i brani che condividono questo melisma. L'Esempio 4 riporta invece il lungo vocalizzo sulla sillaba *e* della parola *dierum* compresa nel secondo verso (*Mirabilis in excelsis*) dell'offertorio *Deus enim firmavit*. I primi due righi contengono la trascrizione desunta da due manoscritti diastematici (cfr. nota 47); le legature sopra le note indicano, come è prassi, i neumi originali del manoscritto. I righi 3-6 riportano invece la notazione di quattro manoscritti diastematici. Anche qui si può notare a colpo d'occhio come la scelta dei neumi sia praticamente identica in tutti i manoscritti, nonostante la differente provenienza e le diverse varietà grafiche regionali della notazione impiegata.

Questa sistematica coincidenza indica evidentemente che i neumi in cui i copisti suddividevano il *melos* corrispondevano alle unità mnemoniche in cui la melodia era composta (*compositio*), memorizzata, assimilata e quindi articolata (*divisio*) nel fraseggio dell'esecuzione. La funzione strutturale di tali unità mnemoniche è evidenziata dal fatto che esse corrispondono alle varie parti in cui la melodia può essere segmentata attraverso un'analisi il più possibile oggettiva, basata cioè sul riconoscimento degli elementi che ritornano identici o lievemente trasformati (elementi dell'asse paradigmatico) nella catena sintagmatica. Nel seguente paragrafo è esplicitata l'analisi sintetizzata in lettere e simboli grafici nell'Esempio 4.



Esempio 4

Analisi di un melisma dell' offertorio *Deus enim firmavit* e relative prosulae<sup>47</sup>

1) 2) 3) 4) 5) 6)

7) La - tu - mur gra - ti - as que re - de - mit - ver - tum pa - tris la - re - a - tu - la - que - o - pri - mi - pa - tris de - i ius - sa - spes - o - rit - as - tem - per - bon - tem  
8) Di - e - rum noc - tu - que vi - gi - la - re - quo - que ad - le - noc - tur - ce - lo - rum et ma - ris at - que ter - re qui ve - ni - sti hu - ma - num - ge - nus sal - va - re  
9) is - tu - e - ri - di - gnare in - qui - lae - des pen - gi - mus pre - ce - de - vo - ta te - o - ran - tes do - mi - ne hu - mi - li - pre - ce  
10) (M) num - fi - cit do - mi - nus de - re - set - us ve - ni - mus pa - tris de - de - ar - che - num - ma - ter - ri - nos - quare - ni - li - bo - num  
11) Pre - fili - qui o - di - e har - se - re - ma - lu - o - de - que qua - sal - va - tur - ma - tis - ex - vit - gi - re - vo - tam - de - dit - can - cri - ad - mi - ra - bi - le - ce - lo - rum  
12) Di - e - rum et - noc - te ple - de - vo - ta - da - bit - ma - se - sta - ri - tu - o - tu - gi - ter - que - de - can - ta - re - quod - ve - nis - sem

A1 A2 A3 A4 A5

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

7) heu - quan - do - pa - tris - dy - sum - de - se - ren - sis - ve - nit in - ex - i - li - a - les mun - di - i - sti - us - la - bo - res po - stu - ma - hinc - pro - les - om - ni - ra - e - re - bi - si - hinc - in - car - ne - chris - te - ma - tus - le - va - ret  
8) pas - sus - ex - po - li - sis - muc - tem - qui - ter - ci - a - di - e - sur - re - xi - sti - chris - te a - scen - dens - dex - te - ram - pa - tris se - dens - in - ter - pel - lans - pro - tua - ple - be - su - per - quem - tu - am - per - ma - ne - bit - no - men  
9) de - vo - to - at - que - cor - de - pla - ce - at - no - bis - o - pi - que hu - e - tri - bu - e - re - in - red - den - do - ex - u - les - su - e - spe - rit - e - i - sto - rum - ful - gure - sem - per - lu - ce - re - ma  
10) ut - do - mi - ni - su - e - lau - di - bus - ca - na - mus - de - ce - san - tu - do - in - lon - gi - tu - di - nem - il - lum - men - per - sis - de - de - re - co - bus - nos - pro - co - muni - pro - si - di - um - ad - ve - nos - tex - tu -  
11) nos - re - lin - que - ti - de - o - pa - tris - am - nec - e - re - di - ta - tum - set - sic - pas - sa - re - vo - lens - no - bis - re - vol -vens - nos - et - si - mul - om - ni - di - em - su - va  
12) sol - vi - tur - mo - si - san - cto - pe - de - ve - ni - tu - di - to - que - to - le - ta - tur - cor - de - qui - mun - dum - per - di - tum - ve - nit - sal - va - re - qui - re - gnat - cum - pa - tre - in - lon - gi - tu - di - ne - di

rum

29 30 31 32 33 34

7) et - pri - ma - cho - ra - na - ven - ti - ret - at - que - tur - sus - in - ce - lo - co - lo - ca - ret  
8) - si - man - per - o - rum - ma - gi - s - di - e - rum  
9) - bi - que - per - se - cu - lo - rum - al - tis - si - mi - in - glo - ri - a  
10) - ri - di - e - rum  
11) - e -  
12) - e - (rum)



Le unità più basilari del melisma sono le figure indicate con le lettere x, y e z nell'Esempio 4. X è formata da due o tre note ribattute sulla *corda di recita* (Do o Si a seconda dei manoscritti) seguite dal La una terza sotto, ed è rappresentata dal neuma *trigon* (se le note ribattute sulla corda di recita sono due) o dal neuma composto *distropha + clivis* (se le note ribattute sono tre). Trasformazioni di x sono: x1 (neumi 19, 27), dove la figura è ampliata aggiungendo al termine la *corda finalis* Sol; x2 (neumi 21 e 34 – in quest'ultimo il Do non è ripercosso), simile a x1 ma con *finalis* Sol preceduta dalla nota inferiore Fa; x3 (neuma n. 24), simile a x1 ma con *finalis* Sol seguita da un salto di terza sul Si. La figura z è invece caratterizzata da tre note discendenti rese dal neuma *climacus*. Z1 è una sua variante chiusa da un salto di quarta sulla corda di recita (*climacus resupinus*). Nella prima parte del melisma (fino al neuma 13) x e z si combinano creando le figure a1 e a2. Si noti, qui, come la scrittura neumatica tende a rappresentare le unità con neumi più coesi possibile, fondendo assieme i neumi delle unità di cui essi si compongono: in a1 *distropha + clivis* (x) e *climacus resupinus* (z) si fondono nel gruppo *distropha + torculus subbipunctis resupinus* (cfr. in particolare i manoscritti più antichi: righe 3 e 6); e in a2 *distropha + clivis* (x) e *climacus* (z) si fondono in *distropha + torculus subbipunctis*. La figura y è invece caratterizzata dal movimento ascendente Re-Sol-La, reso col *salicus* (nella notazione sangallese) o dallo *scandicus* (altre notazioni). Dalla combinazione di y + x si ottiene la formula b (Re-Sol-La [Do-] Do-Do-La) che svolge un ruolo importante in tutta la parte centrale del melisma (dal neuma 14 al neuma 28). Le sue ripetizioni delineano una serie di frasi (A1, A2, A3, ecc.), formate o semplicemente da b (come in A2 e A3) oppure da b seguito da un elemento conclusivo: una semicadenza su Re (neuma 17) in A1; x3 in A4; x1 in A5. La terza e ultima parte del melisma (neumi 29-34) è invece una sorta di coda, caratterizzata da continue ripetizioni di varie forme della figura x.

Inoltre, le medesime suddivisioni sono confermate da un ulteriore dato oggettivo: a un certo punto della loro storia – probabilmente già verso il primo quarto del IX secolo – i melismi furono corredati di vari testi, denominati *prosulae*, attribuendo a ciascuna nota una sillaba. Essi passarono in tal modo da uno stile puramente melismatico (molti suoni per una sola sillaba) a uno stile rigorosamente sillabico (un solo suono per ogni sillaba). Il melisma su *dierum* del nostro Esempio 4 ricevette almeno otto differenti *prosulae* (sei delle quali sono trascritte nell'esempio)<sup>48</sup>. Ora, in gran parte di questi testi si nota una stretta corrispondenza tra le unità sintattiche e/o metriche del testo e i raggruppamenti neumatici. Nell'Esempio 4 si nota innanzitutto che le frasi o porzioni del testo (spesso pseudo versi delimitati dall'assonanza) corrispondono ai gruppi di neumi formanti le unità strutturali evidenziate dall'analisi<sup>49</sup>. Ad esempio:

*Laetemur gaudiis / Quod redemit verbum patris / A reatu  
laqueo primi parentis / Dei iussa spernentis / ...;*

*Dierum noctuque / Vigilare quoque ad te / Rector coelorum et  
maris atque terrae / Qui venisti humanum genus salvare / ...;*

ecc.: (vedi le linee uncinata orizzontali tracciate sui testi dell'Esempio 4)<sup>50</sup>. Ancora più da vicino, si può osservare una notevole coincidenza tra singole parole, sintagmi o piccoli gruppi di parole e i singoli neumi di cui si compone ciascuna unità strutturale. La prima frase del melisma (prima della frase indicata come a1), ad esempio, è formata da due neumi di tre suoni, suddivisione ricalcata dal fatto che tutti i testi delle *prosulae* sono scindibili in due parole (o parti del discorso) di tre sillabe:

*Lae-te-mur + gau-di-is,*

*Di-e-rum + noc-tu-que,*

*Di-(i)-e + nos Chri-ste,*

*Pre-ful-get + ho-di-e,*

*Di-e-rum + et noc-te.<sup>51</sup>*

Ugualmente la frase a1, formata da due neumi di 4 suoni, si hanno sempre due parole (o due parti) di quattro sillabe:

*quos re-de-mit + ver-bum pa-tris;*

*vi-gi-la-re + quo-que ad te;*

*con-tem-pnen-da + re-di-men-do;*

*lux se-re-na + lu-ci-da-que;*

*per-so-na-re + lau-des Chri-ste;*

e così via per le frasi successive.

Questa coincidenza, tipica non solo delle *prosulae* ma più in generale dei testi liturgici che gli studiosi hanno definito *melogeni* (composti cioè per adattamento a melodie preesistenti, come alcune sequenze tra le più antiche, alcuni tipi di tropi, ecc.) era, a mio avviso, la naturale – e forse involontaria – conseguenza della *divisio* della melodia impressa nella memoria: chi componeva il testo delle *prosulae* recuperava dapprima la melodia dal suo ricordo, un'unità mnemonica per volta, affidando a ciascuno di esse una parola, un sintagma, un'unità metrica – o comunque una porzione distinguibile – del testo che andava componendo<sup>52</sup>. Nell'adattare il testo al melisma gli autori erano cioè condizionati dal modo in cui esso era stato memorizzato e ancora prima composto mnemonicamente.

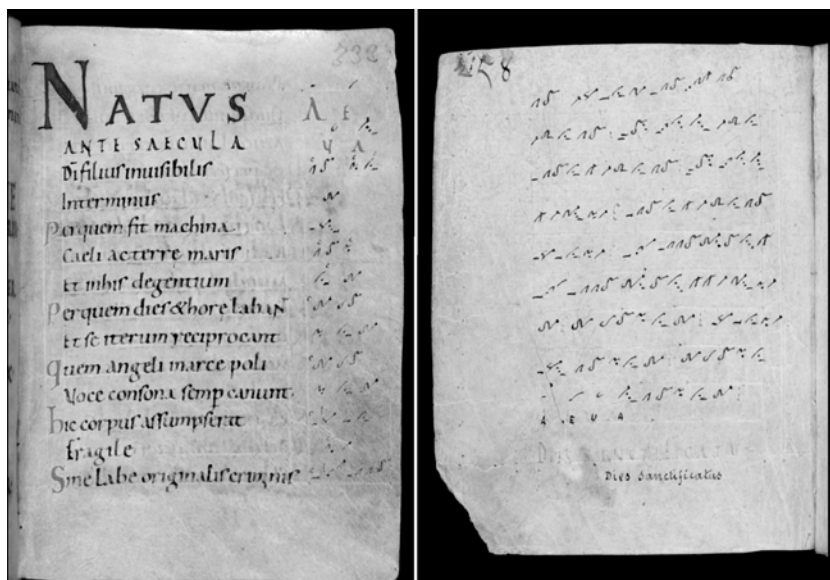
In alcune circostanze anche i brani dallo stile rigorosamente sillabico possono evidenziare il nesso tra neumi e unità mnemoniche. È il caso ad esempio delle sequenze, delle quali molti copisti annotavano in due sezioni distinte del manoscritto (o in un'area distinta della pagina) dapprima il testo (*prosa*) senza neumi e poi i neumi senza testo (*sequentia*). Le ragioni di questa strana abitudine non sono state del tutto chiarite, ma a mio avviso anch'essa aveva a che fare coi processi della memoria: svincolando la notazione dal testo, i notatori non si vedevano più costretti a spezzare il *continuum* melodico in tanti piccoli neumi (monosonici) corrispondenti alle varie sillabe del testo e in tal modo essi potevano impiegare neumi più ampi, corrispondenti all'articolazione della melodia nelle unità mnemoniche in cui essa era costruita, appresa, memorizzata e quindi fraseggiata nell'esecuzione. L'Esempio 5 mostra il tipico modo in cui erano notate le sequenze nei manoscritti dell'area dell'Est verso il X-XI secolo: si tratta di una medesima sequenza (*Natus ante saecula*) riportata in due manoscritti sangallesi del X secolo: nel primo caso il testo e la notazione, scissi l'uno dall'altro, sono affiancati su due colonne distinte (sotto la notazione sono riportate solo le lettere A E U A della parola *alleluia* da cui parte la melodia della sequenza); nel secondo caso il testo è addirittura omissivo. Anche qui si nota innanzitutto la sistematica coincidenza tra i due manoscritti nella scelta dei neumi (la notazione del manoscritto di destra si legge dal

basso verso l'alto: si confrontino i neumi sulle lettere A E U A nell'ultima riga con quelli sulle stesse lettere nel manoscritto a sinistra). La visione della notazione priva di testo offriva al cantore medievale un'immagine chiara della struttura del melisma come *compositio* di singole unità mnemoniche.

#### Esempio 5

Sequenza *Natus ante saecula* (*Dies sanctificatus maior*) in due manoscritti sangallesi (ca. 965-1000). A destra: Cod. Sang. 381, pagina 333, Stiftsbibliothek St. Gallen / Codices Electronici Sangallenses. A sinistra: Cod. Sang. 484, pagina 258, Stiftsbibliothek St. Gallen / Codices Electronici Sangallenses.

<http://www.cesg.unifr.ch>



## 8. Apertura e intertestualità

Questa forte omogeneità nel raggruppamento neumatico potrebbe indurre a pensare a una tradizione basata sistematicamente sulla copiatura, ossia a fenomeni puramente grafici, indipendenti dalla memoria. Anche alcune varianti sembrerebbero andare in questa

direzione. Ritorniamo ancora per un attimo all'Esempio 4: l'omissione della frase A4 (neumi nn. 22-24) nel manoscritto metense (riga 6), per esempio, potrebbe sembrare un tipico *saut du-même-au-même*: infatti A4 comincia col medesimo segno grafico (n. 22, uno *scandicus*) con cui inizia A5 (n. 25). Tuttavia a un esame più attento essa appare chiaramente uno dei numerosi casi di *misremembering* cui accennavamo dapprima: la particolare costruzione modulare della melodia, caratterizzata da frasi ripetute in sequenza in forma lievemente variata (A1, A2, A3, ecc.), favorisce l'eliminazione o l'aggiunta, nei processi mnemonici, di uno o più moduli. La forma del melisma che risulta dalla perdita di una delle frasi Ax non compromette la costruzione logico-musicale del melisma. La responsabilità della memoria è inequivocabile poi nella perdita della frase A2 (vedi neumi nn. 18-19) nel manoscritto di St. Yrieix (riga 2), che non può essere imputata in nessun modo a un *saut du-même-au-même*, dal momento che l'inizio di A2 (*pes*: Sol-La) è graficamente diverso da quello del successivo A3 (*scandicus* o *salicus* Re-Sol-La), col quale non può quindi essere scambiato. In generale, sembra queste forme difettive dei melismi nascessero dall'aver assimilato (memorizzato) la melodia come successione di moduli distinti e giustapposti, cosa che rendeva possibile continue modifiche della struttura attraverso l'eliminazione, volontaria o involontaria (dovuta a una perdita nella memoria), di uno o più moduli<sup>53</sup>.

Questo esempio ci offre così lo spunto per comprendere come la tecnologia della memoria, se da un lato comportava la fissazione rigida delle singole unità costitutive, d'altro canto implicava una visione della forma e della struttura globale di un brano ancora molto distante dall'idea di *chiusura* che caratterizzò la cultura musicale occidentale a seguito dell'introduzione della stampa<sup>54</sup> e con l'emergere graduale di un concetto moderno di *opera*. Esso mostra infatti come anche all'interno della componente *stabile* del repertorio alcune oscillazioni, benché di lieve entità, siano strettamente correlate a una visione del brano come somma di elementi mnemonici che possono, in linea di principio, andare incontro a riconfigurazioni globali. Sebbene, infatti, la codificazione del repertorio gregoriano portasse a una forte fissazione della fisionomia delle singole formule meliche, a

una maggiore cristallizzazione della struttura dei canti e a una loro diffusione come modelli ideali da assimilare e riprodurre mnemonicamente, tali modelli si concretizzavano di volta in volta assumendo declinazioni particolari, adeguate alle esigenze, ai gusti e agli orientamenti estetici delle singole località e comunità religiose ricettrici. Ciò rifletteva quella particolare dialettica di universalismo e particolarismo, fedeltà a modelli ecumenici e spinte individualiste e regionali, che investì l'intera cultura religiosa in epoca carolingia<sup>55</sup>.

Nell'estetica del canto gregoriano un brano non è concepito come unità in sé conchiusa e indipendente, ma come una particolare configurazione di elementi comuni a differenti brani. Si pensi ad esempio alle *frasi standard* cui accennavo dapprima (Esempio 3), ampie formule melodiche che si ritrovano citate in una grande quantità di canti afferenti a un determinato genere o sottogenere; oppure alle melodie-centone, ottenute dalla ri-composizione in forme diverse delle medesime frasi standardizzate. Nel definire questo tipo di relazioni *intertestuali* non mi riferisco alle moderne teorie letterarie dell'intertestualità, cosa che sarebbe inappropriato soprattutto perché esse presuppongono un'idea moderna di *testo* inteso come unità i cui legami con gli altri testi appaiono significativi proprio perché ciascun testo è innanzitutto concepito come struttura conchiusa e autonoma. Un canto liturgico si lascia invece difficilmente interpretare in tal senso, e appare piuttosto come un frammento particolare di una trama (*textus*) molto più ampia. L'intertestualità, in un certo senso, è la sua condizione inevitabile, naturale e fisiologica.

Nella parte del repertorio che abbiamo definito come *stabile* (la parte costante del repertorio del graduale e dell'antifonario) la natura concettualmente aperta del canto liturgico si manifesta solamente in modifiche, come quelle viste nell'ultimo esempio, di lieve entità e a un livello che perlopiù non intacca l'assetto strutturale generale dei canti. Nella parte *variabile*, costituita dai brani accessori e ornamentali come tropi, *prosulae* e sequenze, essa si palesa invece in tutta la sua portata e diviene macroscopica ed evidente a più livelli, fino a coinvolgere la struttura stessa dei brani. Nonostante questa differenza, tanto la parte *stabile* quanto quella variabile sono basate su una medesima visione estetico - musicale. La maggiore fissità della parte

*stabile* del repertorio rispetto alla parte *variabile* non si deve tanto a una loro differenza *sostanziale*, ma è soprattutto una differenza di *entità*: la diffusione del repertorio stabile avvenne secondo modalità caratterizzate da un maggiore sforzo di omologazione, pilotato centralmente dalle autorità politiche e religiose, e finalizzato all'uniformazione liturgica e dottrina. La parte *variabile* fu invece concepita come la sede per l'espressione delle creatività liturgiche locali. Sforzandosi di mantenere il più omogeneo possibile la parte del repertorio idealmente e leggendariamente associata all'opera divinamente ispirata – e pertanto immutabile – di papa Gregorio, e differenziandola dalla parte maggiormente variabile e aperta a spinte individualistiche e locali, gli autori medievali trovarono così una soluzione a due esigenze opposte: diffondere un modello ecumenico e condiviso di canto liturgico e mettere a frutto al contempo le possibilità creative offerte da un uso sofisticato della memoria. L'inserimento di brani tropistici in mezzo ai canti *stabili* non intaccava infatti né la fisionomia di questi ultimi, né la struttura complessiva della celebrazione liturgica. La composizione dei tropi offriva al contempo l'opportunità di recuperare alcuni aspetti stilistici e formali che erano stati caratteristici dei sostrati linguistico - musicali precedenti alla diffusione del gregoriano in tutto l'Impero, ossia le varie tradizioni di canto liturgico locale, come quello beneventano o quello gallicano, sulle quali si era venuto a sovrapporre, rimpiazzandole più o meno totalmente, il canto gregoriano<sup>56</sup>. Nei testi tropistici poterono espandersi i cerimoniali e i formulari adeguati ai culti locali, e trovarono manifestazione nuove istanze e speculazioni di carattere teologico e cristologico che non sarebbero state possibili limitandosi ai testi, quasi esclusivamente scritturali, del repertorio *stabile*<sup>57</sup>.

In conclusione un piccolo esempio che illustri brevemente le caratteristiche essenziali della tradizione manoscritta dei tropi liturgici mostrerà come in questo genere di canti gli autori ricombinasero continuamente in nuove configurazioni una serie di elementi fissi, trasmessi attraverso la memoria e con l'ausilio della scrittura. Consideriamo ad esempio la forma di un tipico brano antifonale come l'introito, i cui elementi costitutivi erano: l'antifona (A), il verso

salmodico (*Ps.*), la dossologia (*Gloria patri*), un versetto aggiuntivo che si usava a volte premettere alla ripetizione finale dell'antifona d'introito (*versus ad repetendum*), secondo la seguente successione: A – *Ps.* – A – doss. – A – v. *ad rep.* – A. Tipicamente, una tropatura era costituita da una serie di elementi distinti il primo dei quali (*exordium*) introduceva l'antifona (A) e i seguenti (*intercalationes*) erano inseriti nel corpo dell'antifona, che in tal modo risultava suddivisa in varie parti. A volte seguivano anche alcuni elementi impiegati a mo' di introduzione al Salmo (*Ps.*) e/o alla dossologia. Per illustrare la tipica forma di un tropo d'introito si veda l'Esempio 6, nel quale è trascritto il testo del tropo *Aeterno genitus* per l'introito *In medio aecclisiae* della festa di san Giovanni Evangelista nella versione del manoscritto Roma, Angelica 123 (Bologna, ca. 1029-39). La traduzione mostra come il testo del tropo si colleghi a quello dell'Introito.

## Esempio 6

Tropo ( <i>exordium</i> )	Eterno genitus genitorem ex tempore Christus
Antifona (1 <sup>a</sup> frase):	<i>In medio aecclisiae</i> [aperuit os eius]
Tropo (intercalatio)	Pectoris atque suis pandit mysteria sanctis
Antifona (2 <sup>a</sup> frase):	<i>Et implevit</i> [eum dominus spiritu sapientiae et intellectus]
Tropo (intercalatio)	Mentibus ergo piis cantemus queso deo qui
Antifona (3 <sup>a</sup> frase):	<i>Stolam gloriae</i> [induit eum]
Tropo (intr. al salmo)	Omnes voces deo cantate et psallite corde
<i>Ps.</i>	<i>Bonum est</i> [confiteri domino et psallere nomini tuo altissime]

[segue rip. dell'antifona].<sup>58</sup>

Per comprendere in che modo i singoli elementi di un tropo andassero incontro a continue riconfigurazioni, si consideri il caso del tropo *Ingressus angelus*, per l'introito *Nunc scio* di san Pietro. La forma probabilmente originaria di questo tropo è quella rappresentata nella prima colonna dell'Esempio 7 (dove sono riportati gli elementi del tropo in tondo e le varie parti dell'introito in corsivo, come nell'Esempio 6)<sup>59</sup>. Questa versione (qui basata sul manoscritto Paris,



Bibliothèque de l'Arsenal, da Autun, ca. 996-1024) è attestata in moltissime fonti di aree geografiche assai differenti, dalla Germania, alla Francia del Nord, all'Aquitania, all'Italia centro-settentrionale<sup>60</sup>. Essa prevedeva cinque elementi, i primi quattro dei quali erano invariabilmente *Divina beatus Petrus, Custodem ac defensorem, Constantissimum nominis e Sancti collegii nostri*. L'ultimo elemento era invece molto variabile: in questo caso, nel manoscritto scelto per la trascrizione, si trattava di *Quae me circumdederat*. Nella zona occidentale dell'Impero, e in particolare in Aquitania, era invece diffusa la versione della seconda colonna, nella quale l'introduzione *Divina beatus petrus* è rimpiazzata da *Angelico fretus*, e l'ultimo elemento da *Cunctoque coetu maligno*. La versione del manoscritto Pistoia, Archivio Capitolare, C 121 (da Pistoia, inizio XII sec.) (terza colonna) adotta un'altra introduzione (*Ingressus angelus*), che si ritrova in manoscritti di origine Italiana combinata con altri elementi interni. In questa forma il quarto e quinto elemento della versione aquitana (colonna 2) sono riuniti in un solo elemento (*Cunctoque collegio*), che risultata da una loro contaminazione. Come si vede, infatti l'espressione *Cunctoque collegio* attinge le due parole dai due elementi tropistici originari (*Sancti collegii* e *Cunctoque coetu maligno*). Il manoscritto Bolognese RoA 123 (quarta colonna) preserva questa versione, ma stranamente mantiene anche il quarto elemento della versione aquitana *Cunctoque coetu maligno*, col risultato che la parola *collegium* è ripetuta due volte negli ultimi due elementi.

## Esempio 7

PaA 1169, 44v	Pa 1121, 26	Pst 121, 57v	RoA 123, 242r
1. Divina beatus Petrus ereptus clementia in se rediens, dixit:	1. Angelico fretus dixit munimine Petrus:	1. Ingressus angelus in lacum ubi petrus vinctus iacebat dicens: surge sequere me. Et statim surrexit et secutus illum securus et gaudens dixit	1. Ingressus angelus in lacum ubi petrus vinctus iacebat dixit: surge sequere me. Et statim surrexit et secutus illum securus et gaudens dixit
<i>Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum</i>	<i>Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum</i>	<i>Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum</i>	<i>Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum</i>
2. Custodem ac defensorem vitae meae <i>Et eripuit me</i>	2. Custodem ac defensorem vitae meae <i>Et eripuit me</i>	2. Custodem ac defensorem vitae meae <i>Et eripuit me de manu herodis</i>	2. Custodem ac defensorem vitae meae <i>Et eripuit me de manu herodis</i>
3. Constantissimum nominis confessorem <i>De manu Herodis</i>	3. Constantissimum nominis confessorem <i>De manu Herodis</i>	3. Constantissimam sancti mominis tui confessoris <i>Et de omni expectatione</i>	3. Constantissimam sancti mominis sui pervasorem
4. Sancti collegii nostri maligni pervassorem <i>et de omni exspectatione</i>	4. Sancti collegii nostri maligni pervassoris <i>Et de omni exspectatione</i>	4. Cunctoque collegio <i>Plebis iudaeorum</i>	4. Sancti collegii nostri confessoris <i>Et de omni expectatione</i>
5. Quae me circumdederat concilio iniquo <i>Plebis iudaeorum</i>	5. Cunctoque coetu maligno <i>Plebis iudaeorum</i>		5. Cunctoque collegio <i>Plebis iudaeorum</i>

Dall'Esempio 7 si può quindi constatare come i singoli elementi costitutivi di questa tropatura (*exordium* e varie frasi intercalate) siano trattati come unità indipendenti, a prescindere cioè dal complesso più ampio di cui fanno parte (l'intera tropatura). In particolare, le introduzioni erano l'elemento più facilmente svincolabile, ma anche le singole frasi interpolate, sebbene tendessero maggiormente a restare coese, erano passibili di spostamenti, riordinamenti, soppressioni, ecc. In definitiva, tutti gli elementi di cui si componeva una tropo potevano essere spostati o rimpiazzati, purché dalla loro combinazione risultasse un efficace collegamento, sul piano logico-sintattico e musicale, col testo e con la melodia del canto-base. Alle volte, specie nelle versioni più contaminate e corrotte, ci si può imbattere in composizioni dove persino questa coerenza viene meno: gli elementi del tropo sembrano perdere un nesso logico e formale, sia tra loro reciprocamente, sia con il canto liturgico di base. A un livello più basso della struttura, anche i singoli elementi in sé erano assai più instabili e suscettibili di modifiche – come mostra ad esempio la contaminazione di elementi in *Cunctoque collegio* – di quanto non lo fossero nei canti tradizionali del graduale e dell'antifonario.

L'estetica peculiare di questo genere di canti invita ad adottare una visione per la quale non vi sono configurazioni *originali* rispetto alle quali le altre configurazioni si possano concepire come *varianti*: simili creazioni erano concepite e recepite come organismi che potevano assumere differenti fisionomie pur impiegando i medesimi elementi. Tutto ciò ha direttamente a che vedere con i processi della tecnologia mnemonica: i tropi erano composti, assimilati e trasmessi mnemonicamente come somma di unità distinte che potevano facilmente andare incontro a riarrangiamenti. Ciò corrisponde, a un livello alto della struttura, al medesimo fenomeno in base al quale, a un livello strutturale più basso, le melodie erano ottenute dalla ricombinazione di formule melodiche intese come unità mnemoniche fisse.

Riassumendo: la tecnologia della memoria, di cui la notazione neumatica costituiva un strumento, era alla base dei fenomeni di analisi, accumulazione, trasmissione, creazione del canto gregoriano e dei generi tropistici ad esso connessi. Alle caratteristiche di questa

tecnologia erano legati la costituzione formulare, la dimensione intertestuale e la natura concettualmente aperta dei canti liturgici.

## Note

- 1 Cfr. ad esempio P. Bassi, A. Pilati, *Postfazione. La costruzione della scrittura: condizioni e percorsi*, in *Origini della scrittura. Genealogia di un'invenzione*, Paravia – Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 281-285.
- 2 J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, trad. it. *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Franco Angeli, Milano 1987, p. 48. Cfr. anche Id., *The Power of the Written Tradition*, Smithsonian Inst. Press., Washington-London 2000, trad. it. *Il potere della Tradizione Scritta*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 146-147.
- 3 Ivi, p. 146. La definizione – della *National Academy of Sciences* – era stata ripresa, prima di Goody, dall'antropologo R. Adams in *Paths of fire: An Anthropologists Inquiry into Western Technology*, Princeton University Press, Princeton 1996.
- 4 Cfr. M. Caraci-Vela, *Introduzione*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, a cura di M. Caraci Vela, D. Sabaino, S. Aresi, ETS, Pisa 2007, pp. IX-XV.
- 5 G. Borio, *Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale*, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di G. Borio, ETS, Pisa 2004, pp. 7-29.
- 6 Lo studio delle notazioni neumatiche ha conosciuto un notevole sviluppo a partire soprattutto dagli studi di E. Cardine (*Semiologia gregoriana*, PIMS, Roma 1968) che hanno definito i tratti fondamentali della cosiddetta semiologia gregoriana, distinguendone i metodi da quelli della tradizionale paleografia musicale. In questo saggio non intendo offrire un nuovo contributo alla ricerca semiologia o paleografico-musicale, ma piuttosto una riflessione più generale – e, nel limite del possibile, accessibile anche ai non specialisti – sul significato storico-culturale della notazione neumatica. Per i nomi e le definizioni dei neumi che citerò spesso in questo saggio, si

consulti ad es. F. Rampi, M. Lattanzi, *Manuale di canto gregoriano*, E.I.M.A., Milano 1991.

- 7 A tale riguardo rimando il lettore ai seguenti saggi di A. I. De Benedictis: *Le nuove testualità musicali* [con la collaborazione di N. Scaldaferri], in M. Caraci Vela (a cura), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. II. Approfondimenti, Lim, Lucca 2009, pp. 71-116; *Scrittura e supporti nel Novecento: alcune riflessioni e un esempio ("Ausstrahlung" di Bruno Maderna)*, in G. Borio, *Segno e suono ... cit.*, pp. 237-291; *Ausstrahlung ou la textualité brisée d'un hymne à la vie*, in *À Bruno Maderna*, volume 1. Textes édités, sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari, Basalte, Paris 2007, pp. 287-317.
- 8 Cfr. A. I. De Benedictis, *Opera aperta: teoria e prassi*, in G. Borio, C. Gentili (a cura), *Storia dei concetti musicali. Espressione, Forma, Opera*, Carocci, Roma 2007, pp. 317-334.
- 9 Cfr. D. R. Olson, *The World on Paper. The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 181: *Written texts were used in the Middle Ages primarily for checking one's memory rather than as objects of representation in their own right*; M. J. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 195: *Writing ... was always thought to be a memory aid, not a substitute for it*.
- 10 J. Leclercq, *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Sansoni, Firenze 1965, p. 18.
- 11 J. Goody, *The interface Between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, trad. it. *Il suono e i segni. L'interfaccia tra scrittura e oralità*, Il Saggiatore, Milano 1989, pp. 198-199; Id., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio ... cit.*, pp. 118-119; cfr. anche W. J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London-New York 1982, trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 93. R. Finnegan, ha però indicato l'esempio di alcune tradizioni epiche africane esclusivamente orali, nelle quali le creazioni sono dapprima elaborate a mente e in seguito consegnate a una rigida trasmissione mnemonica: cfr. R. Finnegan, *Oral Poetry: its Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, pp. 18, 21; Ead., *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*, Blackwell, Oxford 1988, pp. 76, 86-109.

- 12 J. Goody, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio ...* cit. p. 48.
- 13 R. Ronchi, *La scrittura della verità: per una genealogia della teoria*, Jaca Book, Milano 1996, pp. 48-50.
- 14 F. A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge, London 1966, trad. it. *L'arte della Memoria*, Einaudi, Torino 1993, p. XXVII. Cfr. anche M. J. Carruthers, *The Book of Memory ...* cit., pp. 80ss, 122ss.
- 15 D. Hiley, J. Szendrei, *Notation*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XVIII, Macmillan, London 2001, p. 89, tav. 4.
- 16 Laon, Bibliothèque Municipale, 239; Chartres, Bibliothèque Municipale, 47; St. Gall, Stiftsbibliothek, 359. Cfr. K. Levy, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press, Princeton 1998, p. 86.
- 17 J. Grier, *Adémar de Chabannes, Carolingian Musical Practices, and Nota Romana*, "Journal of the American Musicological Society" 56/1 (2003), pp. 43-98.
- 18 T. Karp, *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant*, Northwestern University Press, Evanston 1998; D. Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Clarendon, Oxford 1993, p. 371.
- 19 M. Locanto, *Le origini dei tropi nella riflessione storiografica*, "Rivista Internazionale di Musica Sacra" 22/2 (2000), pp. 167-228.
- 20 Editi in R.-J. Hesbert (a cura), *Antiphonale missarum sextuplex*, Vromant, 1935; Id., *Corpus Antiphonalium Officii*, I, Herder, Roma 1963.
- 21 L. Treitler, *The early History of Music Writing in the West*, "Journal of the American Musicological Society" 35 (1982), p. 244.
- 22 Alcune varietà regionali di notazioni neumatiche mostrano una certa tendenza a collocare i segni secondo tracciati vagamente scalari. Alcuni accorgimenti di altre varietà – come le cosiddette *lettere significative* o forme speciali di alcuni neumi – segnalano, in circostanze particolari, in modo abbastanza preciso la distanza tra i suoni. Tuttavia in mancanza di una definizione e visualizzazione esatta della *scala* di riferimento e di una

sistematica rappresentazione degli intervalli, si tratta di una rappresentazione solo parzialmente o approssimativamente diastematica.

- 23 A. Colk Santosuosso, *Letter Notations in the Middle Ages*, Institute of Medieval Music, Ottawa 1989; Id., *Poliphony Notated by Daseian and Letter Notations*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII ... cit.*, pp. 1-10.
- 24 La loro principale funzione consisteva infatti nel conservare e *rappresentare* – anche in un senso simbolico – il patrimonio di cultura liturgico-musicale di una comunità religiosa, piuttosto che nell’offrire ai cantori un testo pratico per l’esecuzione. Cfr. G. Baroffio, *I libri con musica sono libri di musica?*, in *Il canto piano nell’era della stampa*, Atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII Trento – Castello del Buonconsiglio, Venezia – Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998, a cura di G. Cattin et al., Provincia di Trento, Trento 1999, pp. 9-12.
- 25 S. Corbin, *L’église a la conquête de sa musique*, Gallimard, Paris 1960, trad. it. *La musica cristiana*, Jaca Book, Milano 1983, p. 52.
- 26 A. Morelli, *Il Musica disciplina di Aureliano di Réôme. Fondamenti teorico-disciplinari dell’ars musicale nel IX secolo*, Forum, Udine 2007.
- 27 M.-E. Duchez, *La représentation spatio-vertical du caractère musicale grave-aigu et l’elaboration de la notion de hauteur de sons dans la conscience musicale occidentale*, “Acta Musicologica” 51 (1979), pp. 54-73.
- 28 E. Ferrari Barassi, *I modi ecclesiastici nei trattati dell’età carolingia: nascita e crescita di una teoria*, “Studi musicali” 4 (1975), pp. 3-56.
- 29 Sul concetto di *stacco* o *articolazione interna* dei neumi si veda J. Berchmans Göschl, *Lo stato attuale della ricerca semiologia*, “Studi gregoriani” 2 (1986), pp. 3-56. E. Cardine, *Semiologia gregoriana ... cit.*, pp. 48 ss.
- 30 Una nota e suggestiva testimonianza di simili *nuances* è quella di Ademaro di Chabannes (*Chronicon* 2.8, ed. in Ademari Cabannensis, *Opera Omnia*, Pars I, a cura di P. Bourgain, R. Landes and G. Pon, Brepols, Turnhout 1999, [Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 129]), che le definisce *tremulas vel vinnolas sive collisibiles vel secabiles voces*, e le attribuisce

all'arte originaria e raffinata dei romani di contro a quella più rozza dei franchi. Cfr. J. Grier, *Adémar de Chabannes ...* cit. p. 46.

- 31 F. C. Bartlett, *Remembering: a Study in Experimental and Social Psychology*, London 1932.
- 32 L. Treitler, *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, "The Musical Quarterly" 60 (1974), pp. 333-372; Id., "Centonate" Chant: *Übles Flickwerk or e pluribus unus?*, "Journal of the American Musicological Society" 28 (1975), pp. 1-23; Id., *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant*, "Journal of Musicology" 10 (1992), pp. 131-191; H. Huckle, *Toward a New Historical View of Gregorian Chant*, "Journal of the American Musicological Society" 33 (1980), pp. 437-467.
- 33 K. Schlager, *Aenigmata in campo aperto. Marginalien zum Umgang mit Neumen*, "Kirchenmusikalisches Jahrbuch" 77 (1993), pp. 7-15.
- 34 K. Levy, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 20-30, 141ss, 178-194; T. Karp, *Aspects of Orality and Formularity ...* cit.
- 35 D. G. Hughes, *Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant*, "Journal of the American Musicological Society" 40 (1987), pp. 381 ss; Id., *The Implication of Variants for Chant Transmission*, in *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper: Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*, a cura di P. Kahn und A.-K. Heimer, Olms, Hildesheim-Zurich-New York 1993.
- 36 R. McKitterick, *The Carolingians and the Written Word*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- 37 M. J. Carruthers, *The Book of Memory ...* cit., pp. 189-220.
- 38 Agostino, *Confessiones* 10,11.
- 39 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1948, trad. it. *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Scandicci 1992, pp. 338-340.



- 40 M. J. Carruthers (*The Book of Memory ... cit.*, p. 82, 84, 94 ss, 112 ss) mostra ad esempio come la suddivisione del testo biblico per *cola* e *commata* fosse associata sin dall'alto medioevo all'impiego di una griglia numerica per recuperare rapidamente le varie parti.
- 41 Cfr. K. Levy, *Gregorian Chant and the Carolingians ... cit.*, p. 173.
- 42 K. Levy, *Gregorian Chant and the Romans*, "Journal of the American Musicological Society" 56/1 (2003), pp. 5-41.
- 43 Di questo avviso è sostanzialmente T. Karp (*Aspects of Orality and Formularity ... cit.*). K. Levy (*Gregorian Chant and the Romans ... cit.*) ha avanzato un'ipotesi solo di poco differente: il canto romano antico era di tipo improvvisativo, mentre il canto gallicano era basato sulla memorizzazione di modelli fissi. Nel codificare il repertorio gregoriano i carolingi avrebbero quindi mantenuto la caratteristica fissità mnemonica della tradizione di canto a loro più familiare.
- 44 Si veda ad esempio lo studio sulle melodie del tipo dell'alleluia *Dies sanctificatus* in T. Karp, *Aspects of Orality and Formularity ... cit.* pp. 135-179.
- 45 Questo fenomeno riscontrabile nei canti melismatici è ben noto ai gregorianisti: cfr. ad es. F. Rampi, M. Lattanzi, *Manuale di canto gregoriano*, cit., pp. 82-83.
- 46 *Incipit* dei gradualii di II modo contenenti la *frase standard* citati nell'esempio: a) *Ab occultis*; b) *Tecum principium*; c) *Hodie sciatis*; d) *Excita Domine*; e) *Justus ut palma*; f) *Haec dies/Benedictus*; g) *Ostende nobis*; h) *Nimis honorati*; i) *Angelis suis*; l) *Ne avertas*; m) *In sole posuit*; n) *A summo*; o) *In omnem terram*; p) *Exsultabunt*; q) *Haec dies/Destera*; r) *Domine Deus*; s) *Dispersit*; t) *Domine refugium*.
- 47 1) Montpellier H 159, f. 148; 2) Paris, Bibl. Nat. 903, f. 8v; 3) St. Gallen, Stiftsbibl. 339, f. 11; 4) Roma, Bibl. Angelica 123, f. 29; 5) Paris, Bibl. Nat. 776 f. 13; 6) Laon, Bibl. Mun. 239, f. 20; Testi (*prosolae*): 7) Bamberg, Staatsbibl. 5, f. 4; 8) Roma, Bibl. Casanatense 1343, f. 19v; 9) Paris, Bibl. Nat. 776, f. 13; 10) *Ibidem*, 11) Paris, Bibl. Nat. 1084, f. 38v; 12) *Ibidem*.

- 48 Gli altri due sono: *Die in qua christus* (Paris, Bibl. Nat. 1240, f. 44; ed. in *Analecta Hymnica*, XLIX, n. 617) e *O genitor deus verbum* (Roma, Angelica 123, f. 187v). Le parentesi tonde nell'esempio indicano le sillabe in esubero rispetto agli altri testi. Per un elenco completo dei testimoni di tutti i testi associati a questo melisma si veda K. Schlager, *Die Neumenschrift im Licht der Melimentextierungen*, "Archiv für Musikwissenschaft" 38 (1981), pp. 301-302.
- 49 Cfr. G. Björkqvall, A. Haug, *Texting Melismas. Criteria for and Problems in Analyzing Melogene Tropes*, "Revista de Musicologia" 16 (1993), pp. 115-137.
- 50 Le linee uncinatate mirano ad evidenziare la suddivisione valida per la maggior parte dei testi: alcuni di essi seguono a volte una suddivisione differente (vedi le parole che continuano a cavallo di due linee uncinatate). Le linee orizzontali tratteggiate segnalano invece punti di divisione incerta, dovuti anche alle oscillazioni nel raggruppamento dei suoni nella tradizione della melodia.
- 51 Stessa situazione in *(Mi)-rum fe-cit + Do-mi-nus*: la sillaba *Mi-* è intonata su un Sol ribattuto.
- 52 K. Schlager (*Die Neumenschrift im Licht der Melimentextierungen ... cit.*) e L. Treitler (*The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant ... cit.*, p. 277) motivano la corrispondenza parole-neumi come un espediente per indicare il corretto fraseggio in mancanza delle indicazioni agogiche fornite dai neumi non ancora disgregati. Questa argomentazione equivale sostanzialmente al mio concetto di *divisio*, ma non giustifica la sistematica coincidenza dei gruppi tra i vari manoscritti, che si chiarisce invece alla luce del concetto complementare di *compositio* mnemonica.
- 53 Forme *abbreviate* di melismi sono utilizzate spesso come base melodica per dei testi di *prosolae*: nell'Esempio 4 i testi delle righe 11 e 12 si adattano perfettamente alla versione difettiva di Paris, Bibl. Nat. 903 (riga 2), nella quale manca il gruppo formato dai neumi 18 e 19. Cfr. anche K. Schlager, *Die Neumenschrift ... cit.*, p. 311.
- 54 Cfr. W. J. Ong, *Oralità e scrittura ... cit.*, pp. 169-197. Sulle implicazioni culturali dell'introduzione della stampa il punto di riferimento tradizionale è M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*,

University of Toronto Press, Toronto 1962 (edizione italiana: *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1976, p. 132).

- 55 Cfr. ad esempio G. Baroffio, *I manoscritti liturgici italiani tra identità universale e particolarismi locali*, in *Vita religiosa e identità politiche: universalità e particolarismi nell'Europa del tardo medioevo*, Atti del VI Convegno Internazionale organizzato dal Centro di Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo, a cura di S. Gensini, Pacini, Ospedaletto (Pi) 1998, pp. 449-464.
- 56 A. E. Planchart (*On the Nature of Transmission and Change in Tropes Repertories*, "Journal of the American Musicological Society" 40/1-2 (1988), pp. 238-44; Id., *Italian Tropes*, "Mosaic" 18/4 (1985), pp. 28-9) ad esempio, ha messo in relazione l'insolita forma di alcuni tropi conservati nei manoscritti dell'area beneventana con la struttura tipica delle antiche *ingressae* (gli antichi canti beneventani corrispondenti agli introiti gregoriani).
- 57 Alcuni studiosi hanno anche ipotizzato che la composizione dei tropi costituisca un terreno fertile per la sperimentazione di nuove tecniche compositive non contemplate nell'ambito del tradizionale canto gregoriano, come le prime forme di polifonia semplice. Cfr. ad esempio O. Marcusson, *Comment a-t-on chanté les prosules; observations sur la technique des tropes de l'alleluia*, "Revue de Musicologie" 65/2 (1979), pp. 119-59.
- 58 Traduzione: [Tr:] Cristo, generato prima del tempo dall'eterno genitore [*genitorem pro genitore*] [Ant.] *nel mezzo della chiesa gli aprì la bocca* [Tr.] e dischiuse ai suoi santi i misteri del (suo) petto [Ant.] *e lo colmò dello Spirito di sapienza e d'intelletto*; [Tr.] pertanto, di grazia, cantiamo piamente a Dio, che [Ant.] *lo ha rivestito di un manto di gloria*. [Tr.] Intonate e cantate tutti a Dio con la voce [*voces pro voce*] e col cuore: [Ps.] *È cosa buona confidare nel Signore e cantare al tuo nome, o Altissimo*.
- 59 Cfr. A. E. Planchart (a cura), *Beneventanum Troporum Corpus I: Tropes from the Proper of the Mass from Southern Italy, A.D. 1000-1250*, A. R. Editions, Madison 1994, vol. Ia, p. 43.
- 60 Si vedano i testimoni citati in A. E. Planchart (a cura), *The Repertory of Tropes at Winchester*, Princeton University Press, Princeton 1977, vol. II,

pp. 126-128; Id., *Beneventanum Troporum Corpus ... cit.*, vol. Ia, p. 43.  
G. Weiss, *Introitus-Tropen. Das Repertoire der südfranzösischen Tropare des 10. und 11. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel 1970 (Monumenta Monodica Medii Aevi, 3), pp. 206-7, 211.