

Le fonti medievali della direzione

Un pressoché generale mutismo caratterizza il materiale documentario risalente al Medioevo, in relazione alle modalità della prassi esecutiva direttoriale del coro in ambito liturgico.

Se da un lato possiamo definire relativamente sufficienti le attestazioni che mettono in luce la dignità, l'importanza e gli oneri di colui che è assunto al ruolo di 'direttore' di una *Schola*, dall'altro siamo costretti ad affermare con certezza che le medesime fonti non forniscono – se non in casi eccezionali e in maniera indiziaria – precise ed univoche informazioni circa le modalità pratiche per l'espletamento delle funzioni direttoriali. Solo alcuni elementi generici di tali funzioni possono essere in parte desunti in via indiretta. Simultaneamente si possono avanzare alcune ipotesi ponendole entro un quadro di punti di riferimento che sembrano imprescindibili. Infine si può effettuare una lettura 'musicologicamente' attenta ai pochissimi testi di documentazione più esplicita.

La storia della liturgia e della musica – quella della musica sacra in particolare – attestano la preminenza del ruolo svolto dalla *Schola cantorum* nel contesto dell'esperienza ecclesiale ed ecclesiastica di tipo celebrativo.

Questa istituzione appare, gradualmente, con un suo statuto specifico, restando in mutuo rapporto ma anche differenziandosi dal nucleo della *Schola lectorum*. Dal punto di vista organizzativo fiorisce all'interno di una progettualità con sbocchi polivalenti, aperti sulle carriere ecclesiastiche per le quali era necessario assicurare ai futuri candidati una provata competenza nelle discipline sacre e nelle pratiche canoniche.

I membri della *Schola cantorum*, specie le più giovani reclute tra di essi, erano disponibili con i più sperimentati membri, per dare risposta alle varie istanze provocate da nuove situazioni emergenti dalla gestione della ritualità sacra in crescente sviluppo. La formazione consisteva, al di là di insegnamenti specifici, nella condivisione di una esperienza celebrativa organica e ciclica eppure aperta a nuove acquisizioni.

L'antica documentazione letteraria più esplicita circa la *Schola*, che è di poco posteriore a quella dei cantori solisti, proviene dalle fonti romane (*Liber Pontificalis* e *Ordines*), ed è confermata (anche fuori Roma) dai vari reperti archeologici. Sono tracce di un fenomeno di crescita generale, che, *extra Urbem*, per esigenze circostanziali e limiti ambientali, si sviluppa con minore apparato ma nella stessa direzione.

Sono probanti le considerazioni generali che fanno comprendere il ruolo della *Schola* per la comunicazione sonora delle celebrazioni con gli accennati risvolti istituzionali, professionali e architettonici. È presente una massa di fattori interagenti: quello dalla crescita eortologica, dello sviluppo della poesia cristiana, della rilettura cristologica ed ecclesiologica dei salmi davidici, del facilitato scambio di vivaci esperienze nate in regioni ecclesiastiche anche dissite tra loro, della nuova configurazione ‘basilicale’ dei luoghi di culto con accesso disponibile ad ampie assemblee, dell’affinamento ‘estetico’ di prassi rituali che intendevano ormai proporsi come eredi della migliore tradizione civica e culturale della romanità. E poi, ancora, il fenomeno della differenziazione ministeriale all’interno del *coetus* ecclesiastico e della più complessa ritualità destinata alla progressiva clericalizzazione.

Il luogo dell’ufficio direttoriale, al di fuori delle mansioni pedagogiche e didattiche, fu il Coro da intendersi nelle sue accezioni di sito e di unità di persone. Le vestigia dell’attività corale rimangono chiare tutt’oggi nelle basiliche paleocristiane dove la *Schola* trovò collocazione in spazi ben precisi e delimitati posti davanti all’altare. Ne sono ancora testimonianza i recinti visibili a Roma nella basiliche di San Clemente e di Santa Maria in Cosmedin. Ma non fu usanza solo romana quella di evidenziare il luogo deputato alla ministerialità del canto: i reperimenti archeologici in lontane regioni, circa questo aspetto, sono eloquenti.¹

Come elementi complementari ed eloquenti appaiono le testimonianze poetico-letterarie di onore rese ai ‘cantori’ liturgici, precipuamente ai solisti, il cui ruolo – in una cultura a trasmissione orale – aveva una importanza da noi difficilmente calcolabile.

È pertanto più che lecito pensare – in relazione a questi dati – alla necessità di una organizzazione scolare, di una struttura formativa, per una trasmissione fedele e per una ‘inventività’ vigilata. Invero il canto – anche solistico – essendo un ‘primario’ codice comunicativo, proposto nelle assemblee e per le assemblee, non poteva essere affidato ad improvvisazione soggettiva ed estemporanea, ma composto, ricomposto e trasmesso con l’ausilio di un artigianato preciso: tanto più quando i soggetti discenti – prima che protagonisti – erano dei fanciulli cantori. Sappiamo del resto quanto fossero vivi il

¹ Per quanto concerne l’antichità romana cfr. ANTONIO FERRUA, *La Schola Cantorum*, «La Civiltà Cattolica», 113, 1962, 2, pp. 250-258. Le scoperte archeologiche hanno fatto emergere luoghi per la *Schola* in Alvignano di Caserta (*Cubulteria*), presso Castelfusano (*Laurentum*), ad Aquileia, ecc. La tradizione si mantiene ininterrotta per secoli; ad esempio nella biografia di Arnardus Gauzolino (†1030) Andrea Floriacensis narra che l’abate «Chorum psallentium quoque pulcherrimo marmorum compsit emblemata, quæ asportari iusserat a partibus Romaniae». «Quod omni Galliae sit in exemplum».

senso della *traditio* e la stima della ‘canonicità’ dei gesti e dei testi rituali, seppure talora differenziati per aree culturali.

La necessità della presenza della figura di un responsabile ordinatore e coordinatore si impone: ma in quale ambito di esercizio?

Certamente a livello pedagogico e formativo (anche con interventi di natura ‘tecnica’ desunti da abitudini culturali) nel confronto dei ‘sudditi’, e a livello di organizzazione e coordinamento nel confronto dell’istituzione globale. La sua opera doveva esser tale da assicurare, alla radice, la riuscita di una *performance* rituale non solo pertinente e ma anche qualitativamente nobile.

Non si hanno invece indizi di una certa forza probativa per ipotizzare un intervento ‘direttivo’ – giocato su una particolare gestualità – durante la ‘celebrazione in atto’. Si avverte invero, nei testi della letteratura patristico-liturgica, la ‘diffidenza’ (e la condanna) nei confronti di una gestualità (anche semplicemente vocale) che tenda in qualche modo alla mimesi teatrale ed a far prevalere il ‘personaggio’ sul ministro. Doveva essere viva, invece, la preoccupazione di assicurare la ‘simbolicità’ e la funzionalità del *chorus*, risultante percettivamente dalla sua disposizione circolare e dalla *concordia psallentium*. L’amalgama vocale probabilmente era affidato alla ‘consonanza’ comunitaria maturata attraverso l’assetto istituzionale e l’esperienza vitale. Se ottenuto quale esito da ciò, poteva prescindere dal supporto di particolari tecniche gestuali introdotte nello svolgimento celebrativo.

Si può discutere circa questa ipotesi, ma non sembra mancare di qualche credibilità se essa si mantiene entro il limite dei tempi più remoti della *Schola* e del suo servizio liturgico: circa fino all’VIII-IX secolo. Infatti, non altro è deducibile neppure dalle notizie meno avare che ci sono giunte a proposito della *Schola* papale. Essa certamente costituiva un *unicum*, e tuttavia si proponeva anche come un paradigma, da imitare, ove occorresse, con le debite proporzioni secondo le necessità. Al suo interno per i cantori si svolse un rigoroso *iter* di preparazione professionale di base.² Quelli che neppure a Roma non si possono comunque individuare sono degli indizi convincenti della pratica, entro i riti, di particolari movenze del *primicerius*, assimilabili a quelle

² Basta evocare il dato conclamato di una formazione per i *cantores* della durata di circa un decennio, come annoterà Guido Aretinus nell’*Epistola ad Michelem*, 15: «[...] vix decennio cantandi imperfectam consequi potuerunt»: in GUIDO D’AREZZO, *Le opere* [...], ed. Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 132-133 (La tradizione musicale, 10. Le regole della musica, 1). Forse si può ricondurre a questo significato anche il testo con cui AGOBARDUS LUGDUNENSIS nel *Liber de correctione antiphonarii*, XVIII, PL 104, col. 338A, lamenta il troppo tempo trascorso dai cantori nello studio del canto. Ai futuri ‘maestri’, poi, competevano percorsi di apprendimento ancor più impegnativi, che dovevano contemplare, quantomeno, la dizione, la lettura, il canto e la teoria musicale.

che, per noi, supportano una ‘direzione’ corale (o una conduzione chironimica).³

Non aiuta ad aggiungere qualcosa in merito neppure la distinzione ‘gerarchica’ delle cariche, con titoli che riguardano la dignità dei soggetti seppure non disgiunta da una certa funzionalità. In più occasioni la documentazione ci consegna gli appellativi di *Prior Scholae*, di *Magister*, *Primicerius* o *Archicantor*, di *Paraphonistae*.⁴ Sono termini che entro e fuori il contesto liturgico dicono l’organizzazione e l’attività della *Schola* stessa.

La conclusione di questo primo tipo di approccio al problema sembra indurre alla riaffermazione della distinzione già emersa da righe precedenti, ovvero: è difficile mettere in dubbio che dei gesti di vario tipo, delle movenze, dei cenni, degli sguardi intervenissero come strumentazione utile o necessaria per il *magister* qualora operava a livello di insegnamento, di attività iniziatica, di trasmissione di brani o di formule fino alla loro memorizzazione da parte dei discepoli ed alla maturazione di un comune dispositivo tecnico previo all’effetto d’insieme: tale era lo scopo della integrale formazione dei cantori. Invero è attraverso il gesto che il ‘direttore’ poteva far fronte all’esigenza di richiamare alla memoria dei cantori già istruiti o a quelli da allenare nella memorizzazione, tutto quanto andasse oltre alle forme semplici della salmodia oppure – ma solo fuori di Roma – alle incisive melodie strofiche degli inni. Anche le composizioni ‘formulari’ e ‘centonizzate’ (non solistiche) avevano probabilmente bisogno di essere richiamate con qualche segnalazione, anche per la scambiabilità della loro posizione entro gli incisi melodici. È dunque attraverso qualche mediazione del gesto che poteva essere superata quella difficoltà che ancora nel X secolo, Hucbaldo di Saint-Amand, tematizzerà scrivendo:

Primam enim notulam cum aspexeris, quae esse videtur elatior, proferre eam quocumque vocis casu facile poteris. Secundam vero, quam pressio-rem attendis, cum primae copulare quaesieris, quonam modo id facias, utrum videlicet uno vel duobus aut certe tribus ab ea elongari debeat punctis, nisi auditu ab alio percipias, nullatenus sic a compositore statutam esse pernoscere potes.⁵

³ L’ipotesi è affacciata da Dom Ambroise Kienle, basandosi a suo dire su *Ordo romanus I* (ma il fatto riferito, che il maestro di coro si togliesse il suo ampio mantello prima della Messa, ove appare nel testo?). M. Huglo – da cui apprendiamo la posizione di Kienle – cita l’ipotesi e la chiama «ingegnosa» – probabilmente senza un controllo dell’*Ordo* citato – ma lascia comunque intendere la sua ‘improbabilità’: cfr. MICHEL HUGLO, *La chironomie médiévale*, «Revue de musicologie», XLIX, 1963, pp. 155-171.

⁴ Cfr. *Ordo romanus I*.

⁵ YVES CHARTIER, *L’Oeuvre musicale d’Hucbald de Saint-Amand: les compositions et le traité de musique*, Montréal, Bellarmin, 1995, p. 45.

Sembra invece – dato il silenzio delle fonti – che tutto tale *corpus* segnico-gestuale non si possa immaginare trasposto (seppure in forma maggiormente ‘ritualizzata’) all’interno delle celebrazioni o dei loro vari segmenti rituali, durante l’esecuzione dei canti liturgici. E ciò sembra valere almeno – come si accennava – in riferimento all’età più arcaica del servizio della *Schola*. Si può invece affermare che al *magister cantorum* spettassero i compiti della scelta dei solisti, del dare all’esecuzione l’avvio ed eventualmente il tono, dell’indicare le pause e la chiusura dei brani, dell’ordinamento e avviamento dei percorsi processionali.⁶ Questo è, presumibilmente, il limitato contenuto dell’attività direttoriale nell’atto esecutivo.

A questo punto, quasi a modo di intermezzo, vale la pena di riflettere partendo da un altro punto di vista, soltanto accennato in precedenza.

Sappiamo che il canto gregoriano, e prima ancora i diversi repertori marchiatosi da idiomi melodici locali, furono una espressione chiara e vivente dello stretto rapporto – durato a lungo nel decorso dei secoli medievali – che la musica ha avuto con la memoria. Un rapporto le cui origini mitico-filosofiche sono ravvisabili nella idealizzata consanguineità tra le Muse e Memoria: quelle Muse che fanno della musica – nell’accezione recepita ancora da Isidoro di Siviglia – l’arte di modulare ma in modo tale che solo la memoria è capace di ritenere i suoni, per loro natura destinati a ‘perire’ dal momento che non vengono codificati da scrittura.⁷ A questo punto di vista può essere ‘a suo modo’ ricondotta quella interpretazione a tutti nota che Agostino e Boezio fanno della musica come ‘reminiscenza’ del Nome di Dio.

Ora appare chiaro come questo rapporto tra la musica, il canto e la memoria, nel contesto entro il quale stiamo riflettendo, sia catalizzatore di non pochi interrogativi ed ovviamente sembri chiamare in causa quell’atteggiamento sussidiario che caratterizza una attività direttoriale, preoccupata di mettere in evidenza lo svolgersi di una linea melodica mediante il gesto.

⁶ «[...] exeunt de sagrestia et magister scolorum et cantor ordinant processionem»: Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 57, c. 95v: si veda *Il “Liber ordinarius” della Chiesa padovana. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 57, sec. XIII*, a cura di Giulio Cattin e Anna Vildera [...], Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2002 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXVII), 130, nr. 127.

⁷ «Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. [...] Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus inprimaturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt quia scribi non possunt»: ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologiarum* III, 15, in JOSÉ OROZ RETA & MANUEL-A. MARCOS CASQUERO, *San Isidoro de Sevilla, Etimologías, Edición bilingüe I*, Madrid, La Editorial Católica, 1982 (Biblioteca de Autores Cristianos, 433), pp. 442-455, che riprende ritoccandola la storica edizione di W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon, 1911 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Così il nostro problema si ripropone, a partire dalla focalizzazione del significato semantico di ‘chironomia’. Altro tema tutt’altro che pacifico, del quale possiamo considerare alcuni aspetti, che ampliano l’orizzonte problematico e almeno ridimensionano qualche strato di immaginario, pur senza fornire risposte certe.

a) Quintiliano definisce la ‘chironimia, come l’arte del gesto’,⁸ e il referente è la pratica oratoria: si tratta di un sussidio retorico, di un codice non verbale funzionale alla espressività del discorso. È una prassi ‘solistica’ che nel decorso della storia sarà personalizzata o per convinto coinvolgimento corporeo, o anche per semplice esibizione, dai cantanti (liturgici o meno) lungo il percorso storico.

I testi di Agostino e di Boezio, ma soprattutto il pensiero di Isidoro di Siviglia sembrano dare un certo fondamento ad un primo dato, seppure a prezzo di una interpretazione semantica discutibile: quello di cercare nell’etimologia della parola uno stretto rapporto con la notazione neumatica. Alcuni studiosi infatti hanno sentenziato che nel significante greco sia racchiuso il fatto di una unione tra χείρ = mano e νεῦμα = segno, inteso come grafia neumatica, di modo che all’origine della notazione neumatica si troverebbero i gesti chironomici, tradotti poi in tratti grafici sovrapposti ai testi del repertorio.⁹

Se un rapporto esiste esso non va comunque ricercato nell’etimologia, quanto piuttosto nella prassi emersa dopo la formalizzazione grafica: quella del neuma oramai fissato sul codice trasferito nel gesto.

Comunque la parola νεῦμα non è testimoniata in Occidente prima del 708¹⁰ e secondo Amalario che si basa sull’accreditato grammatico Commianiano, il termine latino corrispondente – ovvero *nutus* – starebbe a significare un gesto della mano.¹¹ Questo è l’orizzonte semantico dell’occidente latino, che sembra giustificare il collegamento tra la pratica chironomica e l’apparizione delle notazioni neumatiche.

⁸ «[...] et certe quod facere oporteat non indignandum est discere, cum praesertim haec chironomia, quae est (ut nomine ipso declaratur) lex gestus, et ab illis temporibus heroicis orta sit et a summis Graeciae viris atque ipso etiam Socrate probata, a Platone quoque in parte civilium posita virtutum, et a Chrysippo in praeceptis de liberorum educatione compositis non omissa»: M.F. QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*. I, XI, 17, ed. Adriano Pennacini, Torino, Einaudi, 2001.

⁹ Questa asserzione, tra l’altro, trova giustificazione se si prendono in considerazione alcune delle grafie neumatiche, come quella sangallese che fu tanto determinante nella Restaurazione del gregoriano e degli studi successivi.

¹⁰ Cfr. *Analecta Bollandiana*, LII, 1934, p. 484.

¹¹ «[...] neuma graecum est et interpretatur nutus ut Commianianus grammaticus dicit»: AMALARIUS, *Liber de ordine antiphonarii*, XVIII.9, in *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, edita a Ioanne Michaelae Hanssens, III, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1950 (Studi e Testi, 140), p. 55.

b) Discorso diversamente sfumato può essere condotto se si fa riferimento alla musica greca (e di altre civiltà antiche). Essa può aver avuto qualche risvolto su una liturgica ‘chironomia bizantina’, ancor prima che su quella dell’Occidente. Invero esiste una interpretazione – sostanzialmente più accreditabile – che interpreta il termine chironimia come unione tra χεῖρ = mano e νόμος = legge. Si tratta di una ‘manualità’ che ‘regola’ varie attività. Tuttavia esiste un unico passaggio nella letteratura greca post-classica che lo applica ad un contesto melodico.

Alle pratiche di vario tipo il gesto conferisce un ritmo o serve a incrementare l’espressività. Sotto tale accezione è documentata la prassi del dirigere una danza, del guidare un insieme strumentale, del conferire controllo ad un movimento variamente coreutico, e persino è inteso un eventuale autogesticolare ‘espressivo’. Il gesto della mano del ‘corifeo’, non necessariamente addetto alla musica, vigila comunque sulla qualità agogica, dinamica ed espressiva di un momento ludico o di un insieme rituale.

È ammissibile un influsso di una tale marcata gestualità nel settore del canto liturgico, dapprima nel settore dalla musica sacra bizantina e poi con allargamento a più vasti ambiti delle regioni dell’Occidente? Non siamo contrari a donare a tale ipotesi un qualche credito, ma solo qualora lo si contestualizzi nell’orizzonte di mutate condizioni culturali e culturali.

E per questa ‘ambientazione’, eccoci alla necessità di delimitare l’ambito cronologico *post quem* è possibile una qualche ricostruzione, pur sempre ipotetica, tuttavia basata su forti analogie di dati culturali e su una più vasta concordanza di indizi.

Ci si riferisce, come a momento determinante di svolta, anche per quanto riguarda la ‘direzione’ della *Schola* celebrativamente attiva, all’epoca della nascita e dello impianto del repertorio ‘gregoriano’, o canto romano-franco.

Tale complessivo e complesso evento è certamente ancora custode di molti segreti: ma possiede, a favore di una sua illustrazione, altrettanti tratti sostanzialmente delineati. Essi si situano cronologicamente dal momento delle vicende politico-ecclesiastiche pre-carolingie fino a quello della riforma carolingia teso a promuovere il nuovo assetto liturgico.

Si fa pertanto un tentativo di raccolta e di interpretazione di vari elementi in vista di un maggiore chiarimento circa il tema della ‘direzione’. Eccoli: tra la fine dell’VIII e l’inizio del IX secolo si affermano, imposte da necessità o suggerite da particolari obiettivi:

- la necessità di una organizzazione più capillare di *Scholae*, e di nuovi impianti di esse come punti forti di appoggio e di efficienza ai fini della unificazione liturgica nei territori europei, strumento a sua volta di un migliore amalgama religioso e sociopolitico. Tale promozione era già in

corso da tempo, secondo la testimonianza di Beda, ma non apparteneva ad un progetto sistematico di ‘romanizzazione’ della ritualità.

- delle tracce più consistenti di riferimento alla teoria (più o meno retta-mente intesa) ed alla pratica dei greci-bizantini nel settore musicale. La sistematizzazione octoecale ne è l’indice più evidente. Ma forse anche un uso più frequente di una voce ‘organale’. Influsso che non significa ‘tra-sposizione’ di modelli *sic et simpliciter* ma inseminazione di idee ed oriz-zonti operativi in grado di far evolvere la realtà sul terreno locale.
- l’invenzione delle formule ecchematiche per coadiuvare lo sviluppo del rapporto tra la memoria uditiva e le intonazioni secondo l’esatta modalità. Sono noti gli esempi tipo «Primum quaerite regnum Dei», oppure «Tertia die est quod haec facta sunt», ecc.
- l’apparizione della notazione adiaستمatica – che non può o non sa anco-ra precisare sulla pergamena il grado dei suoni e le loro curve melodiche – e pertanto mantiene inalterato il rapporto di dipendenza tra i cantori e il ‘direttore’. Egli deve continuare a fornire tutti gli elementi, anche quelli già notati (dacché il manoscritto non è in uso ai cantori). Inoltre sulla per-gamena si trovano fissati solo gli elementi più difficili da memorizzare, soprattutto quelli legati agli aspetti ritmici e all’ornamentazione. Come anche le lettere aggiuntive: proprio perché suscettibili di sfumata inter-pretazione, suppongono la dipendenza da un qualche cenno preciso. Infatti l’unità dell’espressione corale costituisce l’impegno primario richiesto ad una guida durante l’atto esecutivo. Tutto ciò è determinante al punto che le notazioni neumatiche adiaستمatiche vengono denominate anche ‘notazioni chironomiche’.

La moltiplicazione e il perfezionamento dei codici neumati attestano senza dubbio l’intenzionalità di sussidiare l’impianto corretto e la pratica per-tinente del nuovo repertorio standard, affidato ai responsabili delle *Scholae*. Erano necessari, i codici. Infatti per la diffusione capillare e la esecuzione il più possibile ‘unanime’ del canto – ormai ovunque aureolato col nome di Gre-gorio – non si poteva certamente contare su di un numero di cantori di prova-ta competenza come nei tempi andati (cioè attivati semplicemente e unica-mente dalle risorse della memoria anche dal momento che erano molte le novità di natura melodico-ritmica introdotte nel repertorio), numero che fosse sufficiente per coprire le necessità del vasto impianto. Se ovviamente il sus-sidio prezioso dei codici neumati non poteva moltiplicarsi agevolmente – anche per il loro prezzo – sembra che si sia fatto di tutto il possibile per dota-re di almeno di una copia le biblioteche delle *Scholae*. Così il direttore cora-le ne poteva disporre per ri-trasmettere con maggior fedeltà, previo studio e assimilazione personale, l’insegnamento dei brani, in condizioni che sempre meno favorivano la memorizzazione e la stessa custodia integra del patrimo-

nio memorizzato. Ed era e restava questo il problema vero: perché anche il codice neumato poteva fungere sì da depositario definitivo, ma muto, del repertorio liturgico. E poi basti pensare a quanto, ancora più tardi, dichiarerà Johannes Affligemensis ‘Cotto(n)’:

Hae autem omnia intervalla distincte demonstrent, usque adeo, ut et erroem penitus excludant, et oblivionem canendi, si semel perfecte sint cognitae, non admittant: quis non magnam in eis utilitatem esse videat? Qualiter autem irregulares neumae erroem potius quam scientiam generent in virgulis et clinibus atque podatis considerari perfacile est, quoniam quidem et aequaliter omnes disponuntur, et nullus elevationis vel depositionis modus per eas exprimitur. Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deoprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat, et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicit namque unis: Hoc modo magoster Trudo me docuit; subiungit alius: Ego autem a magistro Albino didici; ad hoc tertius: Certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, ne dum mille, quia nimirum dum quisque suum praefert magistrum, tot fiunt diversificationes canendi quot sunt in mundo magistri.¹²

- la notazione neumatica (almeno quella di alcune famiglie) oltre ad essere una novità sussidiaria pratico-funzionale-istituzionale ed una indubbia attestazione del nuovo statuto professionale nobilitante il maestro capace di ‘leggere’, traduceva così in codice visivo-segnico – perfezionandosi nella diastemazia e negli accorgimenti ritmici – quell’oggettivo antecedente codice gestuale che era stato collaudato nelle faticose esperienze di insegnamento. E di riscontro la scrittura fissata, d’ora in poi sarebbe stata in grado di offrire un suo apporto: quello di restituire alle future movenze della mano un orientamento tale da fare assomigliare la direzione ad una vero e proprio atto di natura ‘rituale’ (*nomos*).
- la vieppiù più incrementata spettacolarizzazione delle celebrazioni liturgiche, quale rivincita gallicano-franca sulla *sobrietas* romana. Divenne tale da supportare (ed integrare nell’insieme) anche una competenza gestuale di un maestro a favore dei cantori.
- infine si calcoli l’autentica cura ‘estetica’, almeno a livello progettuale e

¹² JOHANNES AFFLIGEMENSIS, *De musica cum Tonario*, cap. XXI, ed. Joseph Smits van Waesberghe, Rome, American Institute of Musicology, 1950 (Corpus scriptorum de musica), pp. 133-134; sempre di attualità risulta dello stesso JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, *La place exceptionnelle de l’ars musica dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens*, «Revue grégorienne», XXXI, 1952, pp. 81-104.

programmatico. Nasceva non per ‘estetismo’ (salvo la sempre ricorrente pericolosa forza centrifuga del ‘musicale’), ma entro l’orizzonte vivace di quella sostanziosa spiritualità biblico-liturgica che riconosceva il valore primario della Parola interpretata e pregata. Ora tutti elementi lucidi all’intelligenza e pulsanti nel cuore del ‘direttore’ – a sua volta ‘orante’ e non senza un apporto emozionale – potevano trovare solo nel gesto (e nella gestione chironomica del coro) al momento dell’atto vivo e vitale dell’ingaggio celebrativo un elemento prezioso di natura simultaneamente espressiva di sé e mistagogico-impressiva per i cantori. Ciò equivale a quanto sinteticamente immaginerà, nel IX secolo, Giovanni Diacono quando parlerà di dolce canto di san Gregorio reso con le soavi inflessioni delle dolci cantilene. In quest’ottica il canto liturgico medievale e la sua composizione possono essere valutati come apice di un processo retorico attraverso il quale si esternavano (nei gesti di lode o di supplica, nella riflessione sapienziale o nella narrazione sapida) i frutti di una credente e convinta partecipazione al ‘dialogo di Alleanza’.

In seguito e a causa della compresenza di tutti questi fattori le stesse diverse prospettive soggiacenti alla interpretazione semantica del termine ‘chironimia’ si prestano ad un a ri-lettura in cui le peculiari sfumature di significato, risultano più agevolmente integrabili: ‘neuma’, dunque, sia come nomos che come nutus, ambedue regolatori dello pneuma alitante e definitivo movente delle vibrazioni vocali, regolate nella esecuzione corale di una mano.

Il significante verbale rimane quello greco, ma la eventuale attivazione pratica di esso si configura adattata alla situazione ed alle necessità della novità contestuale in cui ora è recepito. Soltanto che in Occidente, l’uso eventuale della mano chironomica, esclude – salvo eccezioni – l’impiego simultaneo di una segnaletica digitale.

Ed in effetti, posteriormente alla riforma carolingia, si registra l’apparizione – seppure avarissima – di alcune testimonianze occidentali di natura letteraria e/o iconografica concernenti il *magister chori* o il *magister scholae*. Testi o immagini che fanno emergere la sua posizione dignitaria (funzionale-pratica e simbolica) e/o alludono alla sua eventuale gestualità direttoriale. Tra l’altro favorita anche dalla riscoperta e riproposta di elementi liturgici della più corposa antica ritualità templare. Tipica la figura di Davide: «*vir in canticis eruditus, qui armoniam musicam non vulgari voluptate, sed fideli voluntate dilexit...*»¹³ nonché quella dei ‘capocoro’ evocati dai salmi.

In sostanza il percorso tracciato si è mosso da un quadro ‘indiziale’ per

¹³ AGOSTINO D’IPPONA, *La Città di Dio (De civitate Dei)*, XVII, 14, ed. Domenico Gentili, Roma, Città nuova, 2005, 5/2.

arrivare, seppur faticosamente, a meglio avvalersi di qualche conferma oggettivamente più delineata, anche se piuttosto ‘tardiva’. Pertanto ci sembra possibile la ri-lettura – se non del tutto chiara almeno cautamente probante senza asserti presuntuosamente categorici – dei pochi documenti disponibili. Ne passiamo in rassegna i principali, che peraltro sono stati già raccolti e a suo modo interpretati e commentati da M. Huglo.

I – Testi letterari

Gli elementi che si riscontrano in essi si riferiscono ad uno o a più elementi degni di nota, per cui non è agevole una categorizzazione schematica dei riferimenti, specie se si vuol prestare attenzione alla collocazione geografica e alla successione ‘cronologica’ dei testi stessi.

a) importanza istituzionale *del Magister chori*

Alcuni passaggi mettono in chiaro rilievo, senza entrare però in dettagli descrittivi, il ruolo del maestro:

- «Cantoris officium est chorum in cantuum elevatione vel depressione vel per se vel per succentorem suum regere». ¹⁴ Interessante la precisazione «succentorem suum». ¹⁵
- Risulta sottolineata la sua posizione centrale nel coro-corona: quasi a modo di gioiello di un anello. Questo aspetto, oltre quello insistito che riguarda il ruolo anche ‘funzionale’ di garantire ‘l’unità’, è insistentemente ribadito dai testi a motivo della sua natura di testimonianza ‘patriistica’ e per la sua forte dimensione ‘simbolica’.
- V’è un luogo eminente per il coro e soprattutto per il *Magister*. Come nell’antichità la *Schola* aveva trovato la sua sistemazione ‘attorno all’altare’ in semicerchio ¹⁶ tale posizione, ma ora ‘davanti all’altare’ fu rivalorizzata nell’XI secolo sulla spinta di una diffusa spiritualità clu-

¹⁴ Consuetudinario di Lichfield (1193) o di Exeter; citazione da MARTIN GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, I, 304, Oberried, 1774.

¹⁵ Si trovano delle allusioni ad una doppia direzione (forse anche sincronizzata, se richiesta dalla diversa collocazione dei cori): «Duo regentes chorum»; cfr. MICHEL HUGLO, *La chironomie medievale*, cit. Il *Liber ordinarius* padovano (Padova, Bibl. Capitolare, ms. E 57, c 102r) attesta l’attività di due cori per le prose del *Benedicamus Domino* al termine della processione battesimale: «[...] quatuor de canonicis vel aliis ecclesiae clericis in corpore ecclesiae cantat...» la prima prosa; la seconda è eseguita da altri quattro cantori, posti «in eminentiori loco graduum ab altari sanctae Crucis» (cfr. *Il Liber ordinarius della Chiesa padovana*, cit.).

¹⁶ «Chorum autem ab imagine factum coronae et ex eo ita vocatum; unde et Ecclesiasticus

niacense.¹⁷ In ciascuna delle due posizioni (la primitiva e la nuova) al ‘direttore’ doveva essere riservato un posto rilevante. E gli esecutori stanno sempre stretti in cerchio attorno a lui. Tutti devono poter chiaramente ricavare le indicazioni necessarie al canto, specie quelle elargite attraverso il gesto della mano. Egli è punto di riferimento allorché, una volta che i solisti hanno cantato le melodie ricche di melismi, il canto deve coinvolgere tutta la *Schola*.

- Il *Magister* deve essere guardato attentamente dai componenti del coro: «Praecentorem [...] directorem sui constituant ad quem diligentissime attendant».¹⁸
- Al *Magister chori* spetta l’insegna onorifica del *baculus*, come ai grandi dignitari: «Magister scholarum tenens baculum episcopalem incipit Puer natus est et per certas determinatas stantias¹⁹ ab utroque latere cantatur usque in fine».²⁰ La presenza stessa nel libro della norma che regola la consuetudine, attesta l’importanza che si attribuiva a questa precisa prassi ed icona del diritto-dovere del *magister*. E si noti, ancora una volta, l’accento all’intervento di una certa drammatizzazione estetico-esecutiva ottenuta con la suddivisione dei cori e consequenzialmente con la valorizzazione acustico-spaziale del tempo.
- Ancora: Andrea Floriacensis narra nella vita di Arnardus Gauzolino: «Fecit et precentorialem virgam argenteo scemate nitentem, cuius verticis summitas fert christallum et lucida gemmarum contubernia, haec subnotans modulamina: Octonos distingue modos per pneumata, cantor, / Laudibus in cunctis placeas ut iure tonanti. / Regibus est sceptrum, cantoribus est et id ipsum. / Hoc metuunt multi, dum stat censura superbi; / hoc et amant monachi, stantes in laude parati. / Aurea virga notat, quid rex pro iure sequatur. / Innixus longo cantor dat signa bacillo. / Grex sequitur tutus, clare tonat ipsa iuventus. / Hoc Helgardus tuus cantor non segnis alumnus / solemnibus de more facit, legemque priorum / Palmatus baculo, gemmis crustatus et auro. / [...] Hunc pro more gerit festis solemnibus anni.../...».²¹

liber scribit: Stantem sacerdotem ante aram et in circuitu eius corona fratrum»: ISIDORO DI SIVIGLIA, *De Eccl. Officiis*, I,2.

¹⁷ Cfr. ULDERICUS III, *Consuetudines Chuniacenses*, PL 149, 749.

¹⁸ GIROLAMO DI MORAVIA, oggi identificato quale domenicano inglese attivo anche a Parigi (Hieronymus of ?); cfr. anche MICHEL HUGLO, *La chironomie medievale*, cit.

¹⁹ Il riferimento è alle parti delle tropature presenti nell’*Introitus*.

²⁰ Cfr. Il “*Liber ordinarius*” della Chiesa padovana, cit., 56, n. 65 m (ms. E57, c 44v).

²¹ Testo inserito da JULIUS VON SCHLOSSER nell’antologia *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell’arte del Medioevo occidentale (sec. IV-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 183-184.

Questo testo costituisce una delle più significative e complete descrizioni che ci è dato reperire. Il ricco *baculus* del *Magister* qui è assimilato allo scettro dei re ed al ‘pastorale’ del vescovo. Di conseguenza i cantori simboleggiano un ‘gregge’ fedele che conosce e si comporta secondo i cenni della guida (reminiscenza del testo evangelico di san Giovanni). Il ‘coro’ appare allora come metafora vivente del popolo cristiano che cammina nella docilità e loda nella concordia. Nella situazione descritta tale ruolo spetta al solerte *magister* Elgardo, il quale lo svolge secondo un costume («de more facit, pro more gerit...»).

b) allusioni alla attività chironimica durante i sacri riti

Una seconda serie di testi contiene qualche più precisa allusione ad aspetti della gestualità: quella entro la quale possiamo iscrivere la direzione ‘chironomica’.

- «Praecentor manu et voce alios ad harmoniam excitat». ²² «Manu et voce»: è l’espressione sintetica di un personale comportamento che assomma l’impegno esterno e la espressività del mondo interiore. Locuzione che troviamo ripetuta letteralmente nel testo che segue, sebbene redatto in luogo distante e in contesto specificamente riferito alla pratica del canto ambrosiano. Eccolo:
- «Primicerius, lectorum paululum semotus a loco suo infra chorum incipit antiphonam in choro lectoribus circumstantibus eum in modum coronae, ipso mediante manu et voce descensionem antiphonae et ascensionem». ²³ A Milano il costume direttoriale (ci è dato di ipotizzare una *koiné* tecnica) è dunque simile a quello di Roma, della Gallia e di altre regioni. La evidenziata vicinanza tra il luogo della *Schola* e il luogo da cui i lettori proclamano le sacre letture risponde ad una prospettiva teologico-simbolica – perfettamente attualizzata dal verbomelodismo del repertorio – e non solo ad una ragione di praticità.
- «Cumque manum ille ad modulos sequentiae pingendos rite levasset...». Stavolta si tratta di una testimonianza narrativa lasciataci dell’autore di *Casus Sancti Galli* (1030). ²⁴ Un monaco sangallese in occasione di una messa solenne celebrata ad Ingelheim con la presenza di diversi vescovi,

²² ONORIO D’AUTUN, *Gemma animae*; cfr. MICHEL HUGLO, *La chironomie medievale*, cit.

²³ BEROLDUS, *Ordo et caerimoniae ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis*, ed. Marco Magistretti, Mediolani, Josephi Giovanola, 1894.

²⁴ *Casus Sancti Galli*, Monum. Germ. Hist. (MGH), SS. II. 3. Si veda anche MICHEL HUGLO, *La chironomie medievale*, cit. Per un’agevole lettura in traduzione italiana: *Cronache di San Gallo*, ed. Gian Carlo Alessio, Torino, Einaudi, 2004.

si porta al centro del coro²⁵ per dirigere con il gesto della mano il canto di *Laudes Salvatori*, sequenza attribuita a Notker. Il tono della cronaca permette di comprendere che la gestualità legata alla direzione del canto fosse consuetudine (è il senso forte dell'avverbio *rite*, che specifica ulteriormente il *mos*). Essa è parte integrante dell'atto esecutivo, legata ad un comportamento rituale che è apprezzato da tutti e non soltanto utile ai cantori. Altre testimonianze legate a questa precisa celebrazione – si tratta in particolare di appunti cronachistici redatti da alcuni dei vescovi presenti – informano che quel monaco sangallese era il 'direttore' della scuola di canto de Mayence.

- Anche la tradizione di canto cassinese – influenzata dalla prassi greco-bizantina – conosce l'utilità del gesto direttoriale per assicurare l'unità esecutiva. Come ovunque, esso contribuisce in maniera determinante persino ad un migliore fraseggio del solista, ma soprattutto è utile in relazione alla *Schola* per assicurare l'assieme. In prospettiva della raffinatezza intrpretativa di natura ritmica la funzione del gesto si rende ancora più determinante. Un monaco di Montecassino offre testimonianza, nel XII secolo, di una pratica di canto fatta propria ed osservata concordemente in diversi monasteri (greci) del Sud Italia. Ivi il maestro del coro è esplicitamente denominato *Χειρονομηχός*. Non fa meraviglia stanti i noti rapporti con il repertorio bizantino e pertanto anche con l'esperienza chironomica propria di questa tradizione. Le sue regole sono testimoniate da un più consistente numero di fonti: «il maestro del coro con la mano alzata in alto indica a tutti con i suoi gesti la ritmo e il modo di esecuzione in maniera che tutti nello stesso momento guardando la sua mano eseguono insieme il canto come fossero una sola voce».²⁶
- La medesima fonte inoltre attesta, una volta in più, la dignità ed il rango del maestro, il quale «tiene il suo bastone nella mano sinistra; alza in alto la destra perché tutti la vedano ed applichino le regole della sua tecnica dei neumi; mostra, ad esempio, come salire di cinque gradi».

²⁵ I documenti di San Gallo, circa la struttura della chiesa abbaziale nel IX secolo, attestano con chiarezza l'esistenza – davanti all'altare – di un ampio spazio riservato al ministero dei cantori. La denominazione è *Chorus psallentium*, come appunto si evince da una planimetria, conservata presso la Biblioteca della cittadina elvetica, riprodotte tutta l'area del monastero quale si presentava nell'anno 820.

²⁶ La citazione, che a causa del suo valore volutamente proponiamo in traduzione italiana, è presente in MARTIN GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, I – 1774*. La fonte, non specificata da Gerbert, è presumibilmente il codice *Cassino 318*, ma è stato impossibile verificarlo.

2 – Gli elementi iconografici

a) Iconografia di incerta interpretazione.

È un poco azzardato il tentativo di decodificare un comportamento chironomico presentato come ‘paradigmatico’ mediante una ideale attribuzione di esso già a san Gregorio Magno. Ci si riferisce all’atteggiamento in cui il pontefice è presentato dalla raffigurazioni del codice di Hartker²⁷ e da quella di un avorio di Nonantola.²⁸

Nei due casi il gesto del santo implica l’uso una mano sola, che è quella sinistra. La spiegazione plausibilmente avanzata per questo uso ‘mancino’ riguarderebbe la volontà dell’artista di precisare specificamente il gesto chironomico, e non quello della benedizione pontificale. In tale prospettiva la versione iconografica di Hartker risulta alquanto convincente per l’ampiezza del gesto effigiato che il santo compie nell’atto di ‘dettare’ la scrittura neumatica, quando, sapiente come Salomone, «antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit».²⁹ Un po’ meno lo si ricaverebbe dall’immagine di Nonantola, data la ieraticità quasi statica della scena (salvo il dinamismo dell’angelo). Tuttavia si tratta di una ‘tipologia iconografica’ e come tale dovrebbe avere un significato univoco.

b) Un caso di iconografia ‘esplicita’.

Si tratta di due importanti ed eloquenti raffigurazioni incise su tavole d’avorio, appartenenti ad un dittico originario.³⁰ La loro attenta osservazione è istruttiva, anche perché si presenta a modo di essenziale sintesi di tutti gli elementi sin qui evocati.

- Al centro del primo piatto³¹ campeggia maestosa la figura di san Gregorio, rivestito di casula e di pallio. Qui è la sua mano destra che sta eleva-

²⁷ Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms 390, Antifonario dell’Ufficio.

²⁸ Nella fattispecie si tratta della copertura eburnea del *Cantatorium* di Nonantola (Ms I), ivi conservato presso il Museo benedettino Nonantolano e Diocesano d’Arte Sacra.

²⁹ Riferimento al noto testo di GIOVANNI DIACONO, PL LXXV, 90, di dubbio valore storico ma di prepotente carica mitica.

³⁰ I due avori sono separati, ma entrambi in origine costituivano sicuramente la copertura di un *Cantatorium*; le dimensioni di 33,3 x 11,6 cm si rivelano analoghe a quelle di altri libri della medesima tipologia (Monza, St. Gallen, etc...). Lo smembramento delle due facciate ha provocato la duplice collocazione attuale, l’una al Fitzwilliam Museum di Cambridge, l’altra a Francoforte.

³¹ Per la sua plastica bellezza ed il dinamismo accentuato dell’insieme, tale figura è riprodotta nell’opera di JEAN-CLAUDE SCHMITT, *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

ta quasi in atto di direzione (non benedicente!) come si deduce dalla figurazione pressoché simmetrica della mano sinistra la quale regge l'antifonario aperto sulla prima pagina: *Ad te levavi animam meam*. Chiara evocazione di una figura e di un evento istituente. Attorno al santo, effigiati in modulo minore ma significativamente disposti a semicerchio '*ad modum coronae*' sette chierici in atto di cantare, raccordati tra loro dalla figura centrale del *magister chori*. Questi ha le mani levate, esattamente in atto di dirigere il canto che conosce a memoria ed ha fatto memorizzare ai coristi. La sua immagine significativamente riprodotta 'di spalle' riflette quasi specularmente la postura del santo pontefice: a modo di suo rappresentante e prolungamento attualizzante. C'è da supporre che egli stesso canti compiendo un gesto di totale partecipazione, la quale deve essere detta, stavolta, *manibus et voce*.

- La seconda scena è di impianto sostanzialmente simile alla prima, ma è altrettanto interessante ed importante nel mostrarci la posizione della *Schola*, durante un atto specifico del suo esercizio liturgico, quale è documentata dalle fonti più antiche: quasi *in circuito altaris*. Si notava antecedentemente che per i tempi arcaici non è mai accennata esplicitamente la gestualità chironomica del *Magister*. Ed eccola apparire qui, nell'evidenza delle due braccia alzate, con una movenza che è insieme direttoriale e coreutica: si tratta probabilmente del canto del *Sanctus*, in una ideale memoria di messa celebrata dallo stesso san Gregorio.

Non è possibile stabilire quanto di rispecchiamento di una prassi primitiva o di sacralizzazione di una prassi più recente sia iscritta in queste immagini. Comunque al nostro interrogare rispondono assai significativamente.

Questo stato di cose di impronta 'medievale' avrà ancora una lunga sopravvivenza, seppure con varietà di accentuazioni e di realizzazioni. Verrà meno nel secolo XVI circa, per cause che sono a tutti ben note e comunque agevolmente intuibili.

Dopo gli studi di Mocquereau nell'ambito di una quasi matura stagione della moderna restaurazione gregoriana la chironimia si riproporrà come elemento opportuno se non addirittura necessario: e tuttavia lo statuto della sua pratica si delinea all'insegna di teorie e di metodologie non altrettanto mature.

Oggi un passo avanti – con la mediazione delle avanzate ricerche semiologiche e dell'estetica modale – è possibile ed indispensabile.

Sono auspicabili, per l'indubbio interesse in vista di un comune vantaggio, una documentazione ampia ed un 'confronto' serio sulle attuali modalità di conduzione, così da poter delineare – pur con tutte le variabili dell'apporto personale dei *Magistri Scholarum* – alcuni tratti oggettivi di uno stile direttivo.

Ciò non come accondiscendimento o imitazione di quanto è diventato normale in vista delle pratiche concertistiche o comunque corali, ma per una seria ripresa della verità storica in vista della la salvaguardia della purezza e della freschezza di un gregoriano riproposto come canto del ‘cuore’ di ogni persona che la ‘voce’ rivela, ma che raggiunge la sua pienezza orante e la sua carica segnico-ecclesiale soltanto con l’autorevole servizio di una guida, dotata di sensibilità raffinata e di ‘mano’ esperta.



Fig. 1 Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms 390, Antifonario dell'Ufficio.

Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms 390, Antiphonary of the Office.



Fig. 2 Nonantola, Museo benedettino Nonantolano e Diocesano d'Arte Sacra, copertura eburnea del *Cantatorium* di Nonantola (Ms I).

Nonantola, Museo Benedettino Nonantolano e Diocesano d'Arte Sacra, ivory book-cover of the Cantatorium of Nonantola (Ms I).

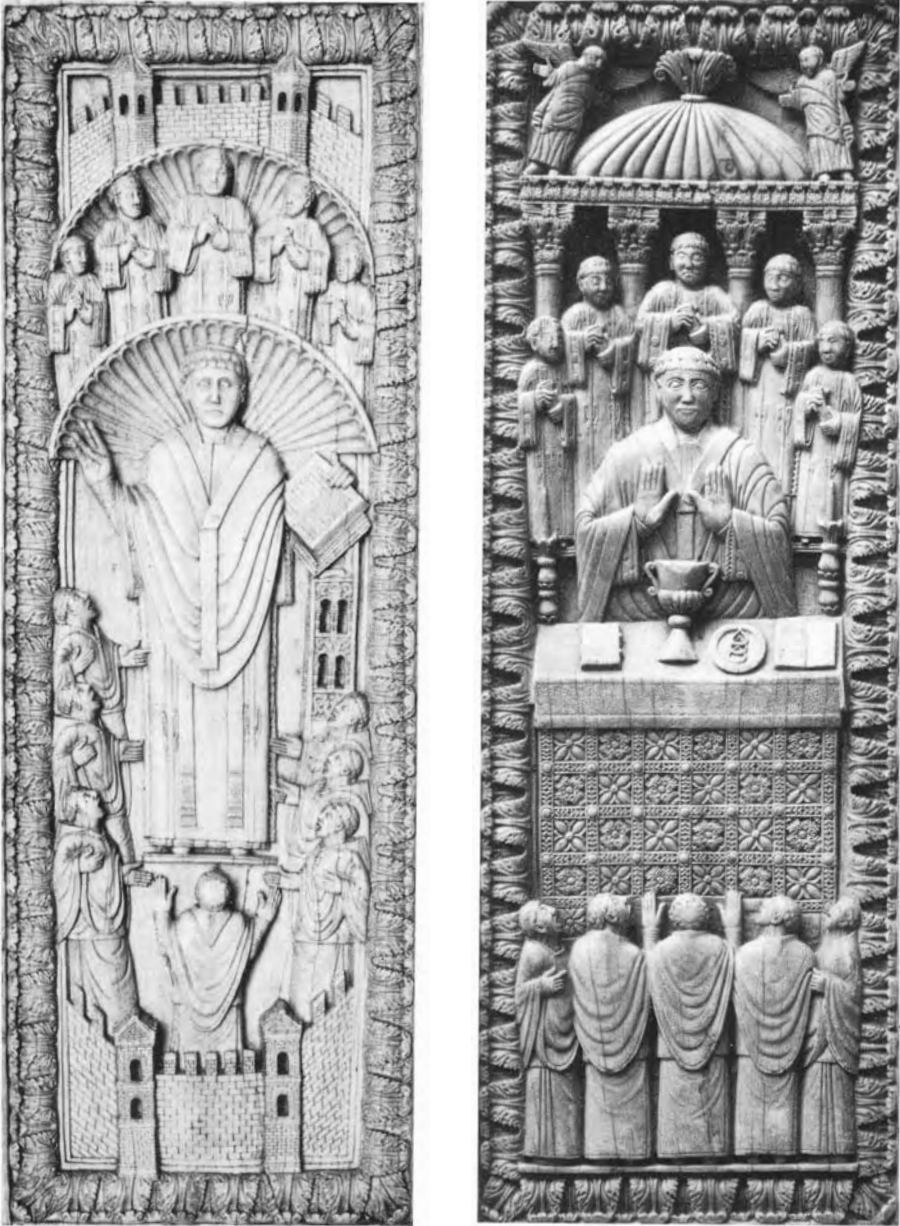


Fig. 3 Cambridge / Francoforte, coperta di un *Cantatorium*.
Cambridge / Frankfurt, cover of a Cantatorium.