Enrico Correggia

«Videmus nunc per speculum, in aenigmate» Dal segno al suono: riflessioni su un mondo alla rovescia

Uno dei più grandi errori che possa commettere uno storico è quello di accedere alle fonti senza contestualizzarle, applicando criteri di lettura propri del suo secolo. Questa, che sembra un'affermazione lapalissiana, è in realtà la premessa fondamentale per provare ad affrontare una ricerca consapevole.

Perché ribadirlo in questa sede? Ognuno di noi sogna il suo medioevo, che sia esso epico, cavalleresco, millenarista, cupo o luminoso. Ed è la prima, grande, epoca storica a subire questo processo. Ciò che ci è arrivato dai Romani, dagli Egizi, dai Mesopotamici viene riportato alla luce tramite le discipline archeologiche e trasformato in un museo a cielo aperto. Il medioevo no. Il medioevo vive ancora: le sue strutture sono utilizzate, siano esse chiese, banche o palazzi. Tanti dei suoi lasciti, materiali o immateriali, sono ancora funzionanti. E questo è un parametro che non dobbiamo mai dimenticare.

> […] il medioevo rappresenta il crogiolo dell'Europa e della civiltà moderna. Il medioevo inventa tutte le cose con cui ancora stiamo facendo i conti, le banche e la cambiale, l'organizzazione del latifondo, la struttura dell'amministrazione e della politica comunale, le lotte di classe e il pauperismo, la diatriba tra stato e chiesa, l'università, il terrorismo mistico, il processo indiziario, l'ospedale e il vescovado, persino l'organizzazione turistica, […]. E infatti noi non siamo ossessionati dal problema della schiavitù o dell'ostracismo, o del perché si debba, e

> necessariamente, uccidere la propria madre (problemi classici per eccellenza), ma di come far fronte all'eresia, e ai compagni che sbagliano, e a quelli che si pentono, di come si debba rispettare la propria moglie e languire per la propria amante, perché il medioevo inventa anche il concetto dell'amore in occidente.[1]

Sembra veramente banale a dirsi, ma l'ambiente che ci circonda non è quello che videro i nostri avi, i suoni e i colori che percepiamo non sono i medesimi, il ritmo della vita non è più lo stesso.[2] E dunque l'ideale estetico e sonoro che attribuiamo alla musica di quei tempi, consolidato dal mercato discografico, è affatto moderno e, come vedremo, fuori dalle logiche di una contestualizzazione consapevole.

Il primo postulato che può far scuotere il nostro alberello delle certezze è veramente paradossale: quello che chiamiamo canto gregoriano non è né canto, né gregoriano.[3] Che non abbia nulla a che fare con Gregorio Magno è ormai universalmente acclarato e riconosciuto. Solo qualche scuola media continua ad alimentare il mito. Ma che non sia *canto*[4] è ancora una cosa abbastanza oscura e dura da digerire. In ambito monastico qualcuno, in verità, ha provato a insistere su questo punto, ma la traduzione sonora ha tralasciato ogni forma di contestualizzazione storico liturgica.

Proviamo per un attimo a dubitare dell'idea sonora che abbiamo rice-

---

1 Umberto Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, relazione tenuta al convegno *Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee*, «Quaderni medievali», 1986, n. 21, pp. 187-200. (Ora riedito in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, La Nave di Teseo editore, 2018, s.p.)

2 Si tenga presente che solo cent'anni fa i confini dell'Europa venivano ridisegnati dalla fine della prima guerra mondiale. In mezzo c'è stata l'era dei totalitarismi, la guerra fredda, il boom economico, la nuova crisi. Il mondo cambia con una rapidità sconvolgente e non possiamo pensare al passato come a una scatola chiusa priva di fluidità estetica, stilistica, tecnica e morale

3 Massimo Lattanzi, *Il canto gregoriano non è canto: appunti per un paradosso*, in *Cantando Praedicare*, a cura di Godejard Joppich e Stephan Klöckner, Regensburg, Bosse, 1992, pp. 109-119.

4 Il canto liturgico non era un atto artistico, non era un orpello, non era *canto* come lo intendiamo oggi. Era liturgia. La Messa letta è una "conquista" recente. In antico si cantava sempre e il cantore era un vero e proprio ministro ordinato. Quando ci si lamenta del fatto che oggi la musica liturgica non sia valorizzata si rifletta su questo terribile cambio di prospettiva. Il canto liturgico è diventato canto e ha cessato di esser liturgia.

vuto e dell'estetica che ci è stata tràdita tra il XIX e il XX secolo. Siamo portati a pensare che l'ornamentazione di una linea – si badi bene, a pensare, ché la pratica è troppo spesso un mondo difettoso – sia una caratteristica propria del rinascimento o del barocco. Ma da qualche parte avrà pur avuto origine e non possiamo non considerare la moltitudine di indizi che ci sono arrivati.

La serie di *Gloria Patri* (Figg. 1A, B, C e D) presenta una matrice comune.[5] Nulla vieta di attribuirli a tradizioni melodiche diverse, come si fa abitualmente, generate di monastero in monastero. Ma la scrittura nasce dalla pratica vocale e la cosa più evidente, ovvero l'incipit, sembra fotografare una differente percezione di una forma ornamentale, oggi bollata come vizio esecrando, che ha avuto successo nella musica vocale fino al XX secolo: l'attacco dal basso.[6]

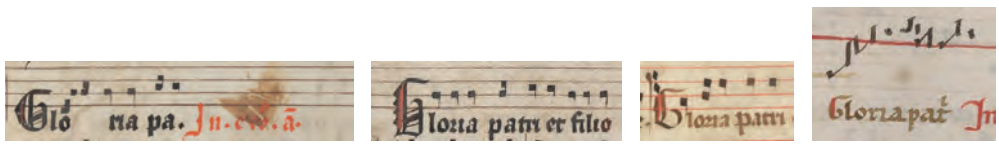


Fig. 1 - (A) *(B)* *(C)* *(D)*

Nel primo esempio, verosimilmente, il copista non ha sentito il bisogno di indicare una cosa letta come prassi abituale. Di seguito altri hanno, probabilmente, deciso di mettere per iscritto ciò che percepivano di un attacco dalla quarta inferiore con portamento verso la nota reale.

5 Per le fonti cfr. rispettivamente: A) Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 611(89), *Antiphonarium pro Ecclesia Einsidlensi*, f. 57*r*: (https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0611); B) Fribourg/ Freiburg, Couvent des Cordeliers/ Franziskanerkloster, Ms. 2: Antiphonarium (https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/fcc/0002), f. 7*v*; C) Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 611(89) cit., f. 49*r*; D) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio di S. Pietro B79, Antiphonarium, f. 28*v* (http://digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.B.79).

6 Studiando le fonti sul *Miserere* di Allegri mi imbattei in un magnifico manoscritto del 1892 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, MS 375) vergato da Domenico Mustafà che riportava pedissequamente la tradizione ornamentale in voga fino a vent'anni prima. Ma senza scendere in ricerche particolari basta ascoltare le registrazioni pervenuteci di cantanti di inizio Novecento (su tutti Alessandro Moreschi, ultimo castrato) per percepire quest'ornamento e lasciarci travolgere da un'estetica ormai lontanissima.

> Color est pulchritudo soni vel obiectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione eiusdem vocis vel diversae.[7]

In quest'ottica, attribuendo al termine *color* usato nella trattatistica medievale[8] il significato di *ornamentazione*, il pallido e bucolico acquerello sonoro che abbiamo sempre contemplato, anche ad opera di certa tradizione discografica, viene letteralmente distrutto.

Come sempre, un fortissimo aiuto nella ricostruzione di ciò che doveva accadere nelle chiese ce lo offre la critica negativa. Nessuno vieterebbe qualcosa se questa non fosse un rischio concreto o una prassi consolidata.

> Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando, quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur; aliquando virili vigore deposito, in femineae vocis gracilitates acuitur, nonnunquam artificiosa quadam circumvolutione torquetur et retorquetur. Videas aliquando hominem aperto ore quasi intercluso halitu exspirare, non cantare, ac ridiculosa quadam vocis interceptione quasi minitari silentium; nunc agones morientium, vel exstasim patientium imitari.[9]

Ma cerchiamo di capire con ordine lo scenario davanti al quale potremmo trovarci e come siamo arrivati a certe letture odierne.

7 Iohannes De Garlandia, *De mensurabili musica*, kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre Erich Reimer, 2 voll., Wiesbaden, Steiner, 1972, I, p. 95.

8 Da non confondersi col *color* nell'accezione isoritmica.

9 Aelredo di Rievaulx, De *Speculo Caritatis* in *Trattati d'amore cristiani del 12. secolo*, a cura di Francesco Zambon, 2 voll. [Milano], Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori, 2008 II, pp. 14-413.

Alla ricerca del suono perduto

Gli sconvolgimenti tecnici subiti dalla musica vocale tra il XVIII e il XIX secolo a causa delle esigenze teatrali hanno mutato radicalmente l'immagine sonora della musica colta. In particolare la teorizzazione dell'affondo laringeo operata da Manuel Garcia[10] ha portato ad un incupimento timbrico e ad un ispessimento della massa sonora a discapito della chiarezza articolatoria belcantistica. La diffusione capillare di queste tecniche in ogni strato della società, unita a un gusto imperante per un'estetica teatrale, ha comportato un'invasione operistica anche nella musica sacra, soprattutto in Italia.[11]

Alla morte di Leone XIII, nel 1903, fu eletto papa il Patriarca di Venezia, Giuseppe card. Sarto, che assunse il nome di Pio X. Uno dei suoi primi atti fu cercare di rimettere ordine al repertorio liturgico. Così, il 22 novembre dello stesso anno, scrisse un *motu proprio* col quale provò ad estirpare le inflessioni teatrali dalla musica sacra riportando in auge il canto detto "gregoriano" e la polifonia classica.

> Cantus gregorianus, quem transmisit traditio, in sacris solemnibus omnino est instaurandus, et omnes pro certo habeant sacram liturgiam nihil solemnitatis amittere, quamvis hac una musica agatur. Praesertim apud populum cantus gregorianus est instaurandus, quo vehementius Christicolae, more maiorum, sacrae liturgiae sint rursus participes.[12]

In questo momento il canto gregoriano, e con esso l'idea generale dell'estetica sonora medievale, ha assunto le tinte che conosciamo. L'incarico di una riforma dei testi liturgico musicali è stato affidato all'abbazia benedettina di Solesmes che ha sempre vantato, fin dal suo rifondatore, dom

10 Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, [chez l'auteur], 1840-47.

11 Figure come Padre Davide da Bergamo sono perfettamente calate nel loro contesto storico. Oggi faremmo fatica a considerare le loro composizioni come prodotti liturgici, ma all'epoca, nel regno dell'opera, lo erano.

12 Pius PP. X, *Inter plurimas pastoralis officii sollicitudines*, Città del Vaticano, Acta Sanctae Sedis, vol. XXXVI (1903-04), pp. 387-395: 390.

Prosper Guéranger,[13] un grande interesse verso la riscoperta del patrimonio musicale liturgico.

Fu così che nacque il *Liber Usualis Missae et Officii*, vera e propria miniera d'oro per la conoscenza delle melodie gregoriane. Ma, involontariamente, questo atto di entusiasmo e restaurazione ebbe un effetto devastante sulla prassi. Per rendere questo canto accessibile a tutti, venne creato un metodo didattico che ancora oggi è ben radicato nell'immaginario collettivo per la sua straordinaria e capillare diffusione. Lo sviluppo dei metodi di registrazione e il mercato discografico hanno diffuso anche un ideale sonoro proprio dell'abbazia francese, con le voci serafiche dei monaci che tanto contrastavano con quelle roboanti delle cappelle musicali nostrane. E se tanto si è fatto per il recupero dello studio semiografico, ancora tanto c'è da fare per il recupero della vocalità.

Il più grande equivoco che ancora impera tra chi si occupa di musica medievale è dato da un famosissimo passo di Isidoro da Siviglia[14] che ebbe grande risonanza nei secoli.

> Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adinpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est.[15]

Il concetto di *vox clara, alta et suavis*, letto nel Novecento, pareva calza-

13 Dom Prosper-Louis Pascal Guéranger (1805-1875) acquistò il priorato di Solesmes nel 1833 restaurando l'ordine benedettino in Francia, ond'era scomparso dai tempi della rivoluzione. La sua grande volontà di restaurazione musicale e il notevole patrimonio codicologico di cui è entrato in possesso, lo portarono a dare incarico a dom Paul Jausions di restaurare le melodie più antiche liberandole dalle incrostazioni dei "tempi moderni". Questo lavoro ha aperto la pista ai lavori della *Paléographie musicale*, sotto la gestione prima di dom Joseph Pothier e, in seguito, di dom André Mocquereau. La scuola solesmense continuerà a sfornare appassionati e importanti studiosi del calibro di Joseph Gajard e il mai troppo citato dom Eugène Cardine.

14 Isidoro (ca. 560 – 636) fu vescovo di Siviglia. Dottore della Chiesa, fu autore prolifico di testi di qualsiasi genere e una delle più grandi risorse per la ricostruzione storica della Spagna Visigotica.

15 Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive Originum libri 20: recognovit brevique adnotatione critica instruxit*, a cura di Wallace Martin Lindsay, Oxford, Clarendon press, 1911, libro III, cap. XX.

re perfettamente con lo stile proposto dai monaci di Solesmes. Voci acute, splendidamente tenorili, chiare, soavi, angeliche, in netto contrasto con la vocalità ormai riconosciuta come teatrale. Ma cosa si intendeva?

Il cantore medievale già conosceva la distinzione tra i registri vocali. Non li chiamava tenore, baritono e basso come siamo abituati noi,[16] ma certamente era ben conscio dell'impossibilità che tutti i monaci potessero giungere a certe inarrivabili vette melodiche. Per questo, contrariamente a quanto spesso si immagini, la nota di intonazione non doveva mai essere troppo acuta.

> Quoniam autem omnes voces vigorem consequuntur ex pectore, ideo quarto necessarium est, ut nunquam adeo cantus alte incipiatur, precipue ab habentibus voces capitis, quin ad minus unam notam ceteris bassiorem pro fundamento sue vocis statuant in pectore, et nec nimis basse, quod est ululare, nec nimis alte, quod est clamare, sed mediocriter quod est cantare, ita scilicet ut non cantus voci, sed vox cantui dominetur, semper incipiant. Alias pulchrae note formari non possunt.[17]

Anche la vocalità sembra essere terribilmente dissimile rispetto a quella che siamo abituati a conoscere. Mi ha sempre colpito il fatto che nel mondo occidentale il canto liturgico fosse così etereo, nonostante gli intimi rapporti intercorsi nel primo millennio tra la Roma papale e ciò che ancora esisteva dell'Impero che noi, non essendoci mai abituati all'idea che i veri romani, in quel tempo, fossero quelli che parlavano greco, abbiamo chiamato Bizantino.[18]

---

16 Un uomo medievale avrebbe diviso i suoi cantori tra chi ha la voce *di testa*, *di gola* o *di petto*.

17 Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, a cura di Simon M. Cserba, Regensburg, Pustet, 1935, pp. 179-189, 263-291: 188, versione digitale in *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1994, consultata il 20.02.2019, al link http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/IERTDM2.

18 Dopo l'età Giustinianea, in cui Belisario e Narsete strapparono l'Urbe dalle mani degli Ostrogoti, il formale dominio bizantino, coincidente in realtà con un potenziamento del potere Pontificio, durò per secoli. Roma e Ravenna, le due città Imperiali fuori dal controllo dei nordici barbari, continuarono ad avere scambi unite da uno stretto corridoio commerciale che passava da Perugia. Nel VII secolo Roma vide un'enorme affluenza di ufficiali e alte cariche religiose, Papi compresi, di origine orientale, spesso di lingua greca. Anche l'elezione del Papa era, al tempo, sottoposta ad approvazione imperiale, tanto che Martino I (†655) venne

In effetti, nelle rappresentazioni iconografiche medievali, il cantore viene spesso raffigurato in una posizione di sforzo, abitualmente con mandibola prognatica e il volto orientato verso l'alto.[19] Questa posizione assicura una grande proiezione del suono, che spesso doveva riempire grandi spazi, e una vocalità gutturale molto simile a quella ereditata da tradizioni più conservative in luoghi come Sardegna, Corsica, certe aree della Spagna, della Grecia o del nord Africa.

Sempre nel solco di queste tradizioni orali, il caratteristico suono nasale che comunemente associamo alla sfera popolare profana,[20] è una delle ipotesi ricostruttive del repertorio sacro addirittura oltre i confini del mediterraneo.

> Ther was also a Nonne, a PRIORESSE,
> That of hir smylyng was ful symple and coy;
> Hir gretteste ooth was but by Seinte Loy;
> And she was cleped Madame Eglentyne.
>
> Ful weel she soong the service dyvyne,
> Entuned in hir nose ful semely,
> And Frenssh she spak ful faire and fetisly,
> After the scole of Stratford-atte-Bowe,
> For Frenssh of Parys was to hir unknowe.[21]

Per quanto Chaucer possa essere una fonte satirica, e dunque da prendere con le pinze in ottica restitutiva, non possiamo ignorare la sua qua-

arrestato dalle autorità bizantine e deportato a Costantinopoli per usurpazione, dato che la sua nomina non fu mai autorizzata. Nel fermento religioso dell'VIII secolo, papa Gregorio II rifiutò di applicare il decreto di Leone III Isaurico circa l'adozione dei princìpi iconoclasti a Roma (727). In questa circostanza i contrasti tra Impero e Papato andarono via via acuendosi, giungendo poi al termine definitivo dell'influenza orientale su Roma con l'alleanza tra Stefano II e Pipino il Breve, re dei Franchi. Correva l'anno 753 d.C.

19 Per citare un esempio mirabile, si notino i frati cantori nell'affresco del Presepe di Greccio (1295-99) a opera di Giotto nella Basilica Superiore di S. Francesco ad Assisi.

20 In questo è impossibile non volgere un pensiero verso il canto a tenores in cui *sa oghe*, unica voce tematica, canta con suono estremamente nasale.

21 Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, a cura di Alfred W. Pollard, Londra, Macmillan and Co., 1907, vol I, pp. 6-7.

lità intrinseca di uomo calato nel suo tempo e, perciò, conoscitore delle pratiche abituali. Ironica o meno, è una testimonianza da prendere in considerazione.

Anche il valore dinamico di questa soavità caratteristica del canto monodico andrebbe riconsiderato. Tenendo bene in mente il fatto che, comunque, il canto abbaziale e quello secolare potessero avere qualità sonore non necessariamente simili, si era comunque teorizzata una differenziazione anche a seconda della tipologia di canto nell'Ufficio e nella Messa.

> De modo cantandi secundum Guidonem. Item nota del modo del intonare in choro: ut ait Guido in tertio sue musice: che li responsi nocturni se voleno intonare viva voce per dismiscidare li somnolenti. Ne le antiphone cum dolce voce e suave. Ne li introiti come voce preconicha per incitare il populo aldiuino officio. Ne li alleluya suauemente se debeno intonare. Ne li tracti e graduali cum la voce morigerata e pausata se debe continuare. Ne li offertorii & communione moderatamente quanto sia possibile se debeno cantare: & in questo modo le nostre conscientie apresso el vero e superno idio e a la zente del mondo saranno excusati.[22]

Ma se perfino il linguaggio cambia frangendosi in mille forme semantiche o dialettali e la stessa lingua latina unitaria subisce differenziazioni estreme da un capo all'altro dell'Impero,[23] pensare ad una vocalità del tutto unitaria è a dir poco utopico. La raffinatezza dei Romani, eredi di un *depositum* atavico, guardava sempre con sospetto e malcelata superiorità alle altre culture.

> Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstre-

22 Bonaventura da Brescia, *Regula musice plane*, New York, Broude Brothers,1975, cap. 42 (Monuments of Music and Music Literature, facs., II/77).

23 Alla sua massima espansione, sotto Traiano (in carica dal 98 al 117 d.C.), l'Impero Romano comprendeva 53 stati attuali, dal Portogallo all'Arabia Saudita, passando per la Britannia, l'Ucraina e financo la Russia. Nonostante i tentativi di unità linguistica, il latino di un Britanno suonava quasi un'altra lingua alle orecchie di un Romano d'Egitto. Ciò accadeva non solo a livello popolare. Sarà Carlo Magno ad avviare una vera e propria riforma linguistica grazie alle doti di personaggi come Alcuino di York, Paolo Diacono, Teodulfo d'Orléans, Eginardo o Pietro da Pisa che gravitavano intorno alla sua corte.

> pentia, susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, natarali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces iactat, sicque audientium animos, quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat.[24]

Il mondo della trattatistica è veramente pieno di riferimenti più o meno palesi al suono che si sentiva.[25] Alla luce di queste testimonianze sembrerebbe che una voce perfetta sia *alta*, ovvero possente, *clara*, ovvero nitidamente percepibile e in grado di riempire l'orecchio dell'ascoltatore, e *suavis*, ovvero espressiva, in grado di comprendere le sottigliezze della musica e innalzare l'animo degli ascoltatori.

Il valore di una buona ornamentazione

Come abbiamo già visto, l'ornamentazione nel medioevo non era un precetto utopico. Le linee del canto liturgico (e non solo) presentavano degli abbellimenti. Ma gli antichi trovavano difficoltà nel descrivere alcuni suoni dicendo che l'unico modo per apprenderli è sentirli, il che vuol dire che lo studio del segno, da solo, non basta, e verosimilmente ogni tentativo di ipotesi resterà tale in eterno.

> Olim cantores cantu sic complacuere
> Heredesque suos voluerunt scita docere.
> Contigit ergo novas hos ingeniare figuras
> Ut possent varias vocum figurare tenuras
> Quas dixere notas certus quod ab inde vocatur
> Cursus cantandi qui vocali sociatur.
> Clives, plice, virga, quilismata, puncta, podati

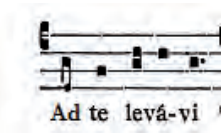
24 Ioannes Diaconus, *Sancti Gregorii Magni Vita*, in *Patrologiae cursus completus*, a cura di Jacques Paul Migne, Parigi, 1892, Series Prima, Tomus LXXV, Liber II, 7, col. 91.

25 Tra i vari trattati possiamo citare Anonimo, *Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi*; Ademaro, *Chronicon Aquitanicum et Francicum*, Elias Salomonis, *Scientia artis musicae*.

Nomina sunt harum; sint pressi consociati.
Pes notulis binis vult sursum tendere crescens;
Deficit illa tamen quam signat acuta liquescens.
Vult notulis binis semper descendere clivis
Obscurumque sonum notat illius nota finis.
Precedit pausam vel stat pausantis in ore,
Ac si perfecte notule fungatur honore.[26]

Tra questi neumi "ornamentali" un posto principe spetta alla liquescenza. Questa si trova in corrispondenza di consonanti liquide, nasali, talvolta dentali, e dittonghi. A lungo si è ritenuto di doverla eseguire con un ammorbidimento della voce fino a cantare la sola consonante sul suono liquescente. Il che potrebbe, forse, aver senso per le liquide e nasali. Ma come si potrebbe fare sulle dentali?

Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando supponimus hoc modo:



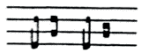
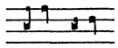
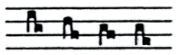
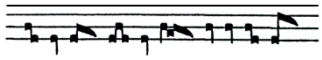
Si eam plenius vis proferre non liquefaciens nihil nocet, saepe autem magis placet. Et omnia quae diximus, nec nimis raro nec nimis continue facias, sed cum discretione.[27]

In questi termini, la liquescenza parrebbe indicare un grande glissato, un passaggio fluido che, seguendo un percorso definito dalla nota diminuita, collega la nota di partenza a quella di arrivo. Nell'esempio guidoneo, dunque, il suono procederebbe senza soluzione di continuità dal sol al fa passando, senza fermarsi, dal re.

26 *Summa Musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, a cura di Christopher Page, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, ll, pp. 540-554.

27 Guido d'Arezzo, *Micrologus*, in Id., *Le opere*, a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo-Fondazione Franceschini, 2005, p. 38; es. mus. tratto dal *Liber Usualis*.

È un po' poco, però, per comprendere la moltitudine di forme e varianti di quest'ornamentazione. Ecco che, dunque, ci viene in soccorso un altro trattato, il *Metrologus*, di fatto una "tropatura" degli scritti guidonei. Tanto che, incorporandoli nel testo originale, ci offre tanti dettagli ed esempi in più su tutti i punti toccati dal caposcuola.

> [...] aliquando super consonantias ut reg, dig, leg, ag, vim, vem, tum, tem et super consimiles sonando usque ad proximam vocem vel notam iuxta se vel supra se hoc modo:
>
> 
>
> Ascendendo vero hoc modo:
>
> 
>
> Et si proxima nota subsequens inferior se fuerit, tunc non est liquescens sed duae notae sunt post hanc liquescentem hoc modo:
>
> 
>
> Aliquando sequitur alia nota inferior se similiter fiet et post has notas.
>
> Super vocales vero non faciat liquescentem vel strictionem nisi tantum super au, eu, luy, ley et ey. Quando vero super a e i o vel u, sic formatur:
>
> 
>
> Tunc vero ultima pro duabus reputatur vocibus. [...][28]

Veniamo, così, a scoprire che la liquescenza è, in realtà, multiforme e la sua esecuzione dipende dalla direzione della linea, dalla sillaba e dall'intervallo. E nonostante l'ammonimento guidoneo circa la moderazione da utilizzarsi, dalle rilevanze codicologiche, nella pratica sembrerebbe occupare un posto preminente tra le forme ornamentali del medioevo.

28 Anonimo, *Metrologus*, in *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, a cura di Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1957, pp. 67-92: 89-90.

Ciò, chiaramente, condiziona pesantemente l'estetica sonora e la tecnica vocale che doveva, pertanto, essere ricca di sinuose sfumature.

Tra i neumi liquescenti ancora abbastanza oscuri, merita di esser citato quello che prende il nome di *plica*. Dalle notizie che abbiamo sembrerebbe trattarsi di un neuma bisonico con funzione di appoggiatura ascendente o discendente.

> Plica est inflexio vocis a voce sub una figura. Solae longae et breves sunt plicabiles. Plicarum alia ascendens, alia descendens, quae in plano vocantur semitonus et semivocalis.[29]

Per come citato da Odington, la *plica* sembra semplicemente una trascrizione di un *epiphonus* o di un *cephalicus*. E, in effetti, a ben vedere, la notazione sangallese rivela una stretta parentela semiografica. Il segno della *plica* discendente ( ) sembra discendere direttamente dal *cephalicus* ( ) come forma "compressa", mentre la *plica* ascendente ( ) dall'*epiphonus* ( ). Se possiamo ben rilevare la natura melodica del segno,[30] restano molto più oscure e meno intuibili le caratteristiche timbriche.

> Plica est nota divisionis eiusdem soni in gravem vel in acutam, et debet formari in gutture cum epygloto.[31]

Altro neuma ornamentale è il cosiddetto *quilisma*. Anch'esso appartiene alla famiglia delle liquescenze e viene posto a congiunzione tra due note distanti tra loro una terza o una quarta. Sulla sua esecuzione son stati versati fiumi d'inchiostro, in particolare per la parentela etimologica e grafica ( ) col *kylisma* (rotolamento) bizantino ( ).

29 Walter Odington, *De speculatione musicae*, a cura di Frederick F. Hammond, [Dallas], American Institute of Musicology, 1970, cap. 129 (Corpus Scriptorum de Musica, vol. 14).

30 Dal confronto con le notazioni adiastematiche sarebbe addirittura ipotizzabile un'inflessione dell'altezza così leggera da esser percepita comunque come bisonica ma ascrivibile all'ordine dei quarti di tono.

31 Anonimo, *Ars musicae mensurabilis secundum Franconem*, (Mss. Paris, Bibl. Nat., lat. 15129; Uppsala, Interuniversitari., C 55), a cura di Gilbert Reaney e André Gilles, [Roma], American Institute of Musicology, 1971, p. 45.

Per questo, già all'inizio del XX secolo è stata proposta una sua esecuzione sotto forma di moderno gruppetto[32] o di glissando.[33] Ma di cosa si tratta?

La prima attestazione di questo segno risale al IX secolo e lo descrive come nota tremolante e ascendente.

> Versus istarum novissimarum partium tremulam adclivemque emittunt vocem.[34]

Ma si tratta veramente di un ornamento melodico, come teorizzato in piena riscoperta neumatica? In effetti, così sembrerebbe, almeno a leggere la *Summa Musice*.

> Quilisma dicitur curvatio, et continet notulas tres vel plures quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque e contrario.[35]

Questa descrizione, però, parrebbe riferirsi più alla figura completa di *scandicus* (o *salicus*) *quilismatico* piuttosto che all'ornamento vero e proprio.

> Tremula est similiter vox repercussa sicut morula, sed illud interest, quia in morula voces eadem aequali impulsu vocis proferuntur, in tremula vero eadem nunc maiori, nunc minori impulsu vocis efferuntur quasi tremendo.
>
> [...]
>
> Repercussio alius morula, alius tremula, et hoc est: aut habeant morulam, aut tremulam, id est varium tenorem per varium impulsum, non per variam vocem.[36]

32 Amédée Gastoué, *Cours théorique et pratique de plain-chant Romain Grégorien*, Paris, Au bureau d'édition de la Scola Cantorum, 1904.

33 Coœlestin Vivell, *Das Quilisma*, «Musica Sacra», 2 (1912), pp. 33-37.

34 Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina*, a cura di Lawrence Gushee, [Roma], American Institute of Musicology, 1975, cap. XIII (Corpus Scriptorum de Musica, vol. 21).

35 *Summa Musice: A Thirteenth-Century Manual* cit., pp. 534-535.

36 Anonimo, *Commentarius in Micrologum Guidonis Aretini*, in *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, a cura di Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam, North-Holland

Ecco che, dunque, la *tremula* assume tutta un'altra dimensione: un ornamento di tipo semiripercussivo che comporta un'oscillazione di volume ma non di altezza. Ma come ritenere che ciò di cui parla l'autore del *Commentarius* sia veramente il *quilisma*, se non lo cita mai?

> Morula dupliciter longior est vel brevior, si silentium inter duas voces duplum est ad aliud silentium inter duas voces. Eodem modo morula dupliciter est brevior, si taciturnitas inter duas simpla est ad aliam taciturnitatem inter duas voces. Quod dicit "aut tremulam habeant", puto intelligendum sic esse. Tremula est neuma quam gradatam vel quilisma dicimus quae longitudinem, de qua dicit duplo longiorem cum subiecta virgula denotat, sine qua brevitatem, quae intimatur per hoc quod dicit vel duplo breviorem insinuat.[37]

Ecco, dunque, trovata la corrispondenza tra il *quilisma* e la *tremula*, e con essa il suo inquadramento nel sistema ornamentale del medioevo.

Non tutte le forme ornamentali, però, compaiono nella notazione. Talune sono nascoste nei meandri della pratica e il loro uso sarebbe totalmente andato perduto, vista la carenza di indizi grafici, se non ci fosse stato tramandato dagli scritti dell'epoca. Nonostante la descrizione più o meno dettagliata che alcuni teorici ne danno, tuttavia, l'idea estetica che ci siamo costruiti del suono medievale continua a ingabbiarci precludendole dalle esecuzioni in nome di una conclamata pulizia.

È il caso, ad esempio, del trillo e del vibrato che vengono automaticamente associati a stili decisamente più tardivi e assolutamente deprecati nelle esecuzioni di musica medievale. Eppure l'oscillazione delle frequenze ad intervallo minore di un semitono, ciò che corrisponde al moderno vibrato, o pari/maggiore, come nell'attuale trillo, è prassi ben documentata.

> Est autem flos harmonicus decora vocis sive soni et celerrima procellarisque vibratio. Florum autem alii longi, alii aperti, alii vero existunt

Publishing Company, 1957, pp. 99-172: 149.

37 Aribo, *De Musica*, in *Patrologiae cursus completus*, a cura di Jacques Paul Migne, Parigi, 1854, Series Secunda, Tomus CL, col. 1326.

> subiti.
>
> Longi flores sunt, quorum vibratio est morosa metasque semitonii non excedit.
>
> Aperti autem sunt, quorum vibratio est morosa metasque toni non excedit.
>
> Subiti vero sunt, quorum quidem vibratio in principio est morosa, in medio autem et in fine est celerrima metasque semitonii non excedit.[38]

Esistevano, dunque, tre tipi di *vibratio*. Ed è particolarmente interessante notare come comprendessero, come anticipato, delle oscillazioni microtonali: se non bisogna superare il semitono vuol dire che comunque è previsto l'utilizzo dell'intera gamma in esso contenuta.

La scissione del semitono

Come abbiamo appena visto, la microtonalità, che si pensa sempre e solo relegata al mondo orientale, non compare in Occidente solamente nel XX secolo. Anzi, i repertori occidentali (ché nel medioevo non si può certo parlare di tradizioni unitarie) conoscevano bene questo linguaggio e ci hanno lasciato notevoli evidenze per poterlo rilevare.

> [...] quae subductio appellatur diesis & medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni.[39]

La memoria di questo genere, detto *enarmonico*, proprio delle alte cappelle di corte o delle grandi Cattedrali,[40] dovette durare a lungo anche dopo il suo abbandono e non solo in area mediterranea. Ce lo dimostra

38 Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica* cit., p. 184.

39 Guido d'Arezzo, *Micrologus*, a cura di Joseph Smits van Waesberghe, Roma-Dallas, American Institute of Musicology, 1955, p. 135.

40 Leo A. J. Lousberg, *Microtones according to Augustine. Neumes, Semiotics and Rhetoric in Romano-Frankish liturgical chant*, Universiteit Utrecht, PhD dissertation, 2018.

un anonimo trattatello compilato nella Germania del sud[41] agli albori del XIV secolo.

> Diatonicum autem genus ceteris naturalius canit per tonum et tonum ac semitonium in singulis cythare tetracordis. Cromaticum vero a naturali intentione in mollitiem descendens in omnibus tetracordis per semitonium ac semitonium et tria semitonia specialiter psallit. Enharmonium vero optime coaptatum cantat in omnibus tetrachordis, per diesim ac diesim et diatonium, id est duos tonos. Est autem diesis medietas semitonii. In talibus quippe vocum distantiis specialiter quatuor chordae continue cum in quolibet genere psallere placuit, fuerant temperatae. Sed chromaticum genus, quia eius mollities multos effeminavit, ab antiquioribus est damnatum. Enharmonium vero propter eius difficultatem et hominum desidiam iam dudum ab aula recessit, vixque diatonicum in usu remansit.[42]

Arnoulf de Saint-Gilles, teorico francese del Quattrocento appartenente verosimilmente a una comunità benedettina dell'Hainaut, scrive un trattato in cui passa in rassegna diversi tipi di cantori, dai peggiori, indegni di esser considerati tali,[43] alle più alte vette dell'arte. In quest'ultimo gruppo ci mette anche talune donne, infischiandosene bellamente della leggenda che ci siamo inventati negli ultimi secoli secondo la quale nel medioevo fosse loro proibito di cantare in chiesa, in grado di cantare lo stile enarmonico con estrema precisione.

> E quibus pars altera, favorosi videlicet sexus feminei, quae quanto rarior tanto pretiosior, dum in dulcisoni gutturis epigloto tonos librate dividit in semitonia, et semitonia in athomos indivisibiles, garritat ineffabili lascivitque melodiomate, quod magis putares angelicum quam humanum.[44]

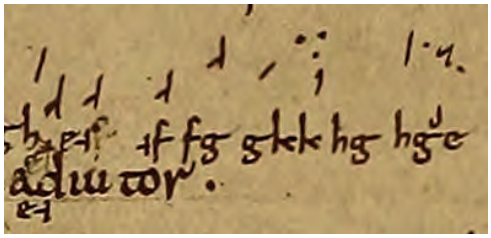
---

41 Anonimo, *Tractatulus de Musica*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28186, ff. 258r-259v.

42 *Ivi*, c. 258v.

43 Di questi esempi dispregiativi è piena la trattatistica, da Aelredo di Rievaulx alla famosissima e meravigliosa sentenza «ut boves in pratis, sic vos in choro boatis» di Conrad von Zabern.

44 Arnulphus de Sancto Gilleno, *Tractatulus de differentiis et generibus cantorum*, in *Scrip-*



Ma esistono forme notazionali che riguardino i quarti di tono?

Nel 1854, Alexandre Joseph Hidulf Vincent pubblicò uno studio[45] su un manoscritto borgognone conservato a Montpellier:[46] era il cosiddetto Tonario di St Benigne di Dijon. Compilato probabilmente negli ultimi anni del X secolo, presenta sia canti per la Messa che per l'Ufficio ma, contrariamente alle comuni forme di Graduali e Antifonari, li raccoglie per genere (antifone all'introito, versus alleluiatici, graduali, offertori, etc…) e li divide ulteriormente in otto parti secondo i principi dell'*octoechos*. Un'ulteriore particolarità di questo codice è il fatto che i canti possiedano doppia notazione: quella in campo aperto e una di tipo alfabetico coniata dall'abate Guglielmo da Volpiano. In quest'ultima, puramente melodica, è possibile trovare cinque segni speciali che sembrano poter indicare intervalli più piccoli del semitono.

Ne è un esempio indicativo il graduale *Tibi Domine*[47] in cui, sulla parola *adiutor*, compare un segno che sembrerebbe indicare una nota più acuta del Mi e più grave del Fa.

La strada, in questo mondo alla rovescia, è ancora lunga e impervia. Non ci resta che studiare e, soprattutto, cantare.

---

tores ecclesiastici de musica sacra potissimum, a cura di Martin Gerbert, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, vol. III, pp. 316-318: 317.

45 Alexandre-Joseph-Hydulphe Vincent, *Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien: constaté sur l'antiphonaire de Montpellier*, «Revue archéologique», 11 (1854), pp. 262-272.

46 *Antiphonarium Tonale Missarum, Codex H.159 de la Bibliothéque de l'école de Médecine de Montpellier*, in *Paléographie Musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédectines de Solesmes, sous la direction de dom André Mocquereau*, Prima Serie, vol. VIII, Tournai, Société de Saint-Jean l'évangéliste, Desclée, Lefebvre & C, 1901-1905.

47 «Tibi Domine derelictus est pauper: pupillo tu eris adiutor», in *Ivi*, p. 160.