

CLUNIACENSIS E CISTERCENSIS: DUE ESPERIENZE DEL CANTO GREGORIANO

CIRO ELIO JUNIOR SALTARELLI *

La congregazione benedettina cluniacense, come quella cistercense, fu depositaria di una tradizione liturgica assai autorevole nel medioevo, capace di generare un canto caratteristico all'interno del monachesimo occidentale. Se dal punto di vista musicale le poche fonti non ci permettono un'analisi dettagliata e significativa, sarà possibile però ricostruire le diverse cornici culturali all'interno delle quali queste due esperienze operarono. È preliminarmente utile ricordare che il repertorio di canti liturgici della chiesa di Roma, cosiddetto *gregoriano*, si formò nei secoli V-VI e si consolidò definitivamente attorno al IX secolo. Ed è proprio nel secolo IX che si assiste allo sforzo della dinastia carolingia nel trovare elementi unificanti che supportassero la creazione dell'identità imperiale, tra i quali la liturgia rappresentò un valido strumento. Questa rinnovata attenzione verso il canto liturgico, coniugata alla necessità di trasmettere correttamente il repertorio tra monasteri gallici e italiani, portò alla nascita della codificazione musicale scritta (*notazione neumatica*). In questo clima di forte attenzione per la cultura musicale liturgica si ebbero numerose iniziative volte al recupero del repertorio risalente all'epoca di Gregorio I. La pluralità delle tradizioni liturgiche e l'elaborazione di scritture musicali da parte di singoli monasteri rese impossibile recuperare i primitivi canti della chiesa di Roma. Tale impossibilità viene testimoniata chiaramente già nella prima metà del secolo IX dall'opera di Amalario di Metz¹,

* *Relazione presentata in occasione degli "Incontri di Studio del M.Æ.S." del 29 maggio 2009.*

¹ Nel 825 Wala, abate di Corbie, si recò a Roma dove ricevette un antifonario romano emanato da papa Adriano I. Sette anni più tardi Amalario si recò anche lui a Roma

ma ciò non impedì che, tra X e XII secolo, cluniacensi e cistercensi si riproponessero di resuscitare *l'autentico gregoriano*. Questo proposito ebbe diversi risultati, alcuni dei quali anche di carattere radicale, ma fu una delle tematiche che accompagnò tutto il Medioevo per giungere sino all'età contemporanea.

Tra i pochissimi reperti rimasti dell'abbazia di Cluny ne ricordiamo uno che ne illumina efficacemente la cultura musicale. Nel museo allestito nell'antico granaio del monastero sono conservati due degli otto capitelli del deambulatorio raffiguranti gli otto modi del canto liturgico. Tali capitelli, scolpiti prima del 1132, testimoniano chiaramente l'importanza del canto e della musica all'interno di Cluny e si affiancano all'unica fonte scritta originaria del monastero contenente i canti gregoriani della messa: un graduale risalente alla metà del sec. XI, precisamente al 1075 epoca dell'abate Ugo (Paris, BFN lat. 1087). Per quel che riguarda l'ufficio, invece, esistono il breviario estivo scritto sul finire del XI secolo (Paris BNF lat. 12601) e il più tardo breviario redatto a Cluny nel 1317 per Saint-Victor-sur-Rhins². Queste poche fonti ci restituiscono un canto cluniacense privo di tropi (tranne per l'Agnus Dei del giorno di Pasqua) e di sequenze, fatta eccezione per le festività più importanti: forme che, nei secoli centrali dell'età medievale, rappresentavano lo stadio più 'evoluto' della pratica e della teoria musicale. In questa prospettiva l'esistenza di una liturgia cluniacense prolissa e sfarzosa, della quale Cluny era accusata dai suoi più accesi nemici non ultimo Bernardo di Chiaravalle, risulterebbe infondata in accordo con gli studi di David Hiley, al quale si deve il più se-

per avere un antifonario romano autentico ma papa Gregorio IV lo indirizzò a Corbie. Dopo averlo consultato, Amalario osservò che esso differiva dall'uso di Metz (anch'esso proveniente da Roma quando nel 753 fu personalmente richiesto da Pipino il Breve): "Confrontai i succitati volumi [di Corbie] con i nostri antifonari e li trovai differenti non soltanto nell'ordine [liturgico], ma anche nelle parole e nel gran numero di antifone e responsori che noi cantiamo". Le parole di Amalario usate per la correzione dell'antifonario sono riportate in SYMPHOSIUS AMALARIUS, *Liber de ordine antiphonarii*, in PL 105, coll. 1243 e ss.

² Per sopperire alla mancanza di fonti dirette dobbiamo rivolgere l'attenzione anche ai libri liturgici appartenenti ai monasteri dipendenti da Cluny integrandoli con quanto già sappiamo dai codici originari dell'abbazia; fondamentale è inoltre la descrizione della liturgia cluniacense offertaci da Ulrico di Zell.

rio studio sul canto gregoriano cluniacense: "In this respect least, the vituperations of st. Bernard and other Cistercians against the prolixity of the Cluniac liturgy had not found"³. Il fatto che non si riscontrano forme musicali 'innovative' non deve far pensare a una mancanza d'attenzione in ambito cluniacense per la pratica del canto liturgico, descritta significativamente dall'abate Pietro il Venerabile come "la lunga e complessa psalmodia cluniacense". Per superare questa apparente contraddizione tra le fonti è necessario fare attenzione alle coordinate culturali in cui s'innesta la pratica musicale cluniacense. Il canto doveva, infatti, partecipare alla dimensione estatica della celebrazione cluniacense adattandone conseguentemente l'esecuzione canora. È dunque probabile che il canto cluniacense fosse, per la tradizione musicale medievale, implicitamente prolisso in quanto elemento costitutivo di una precisa funzione liturgica. Nel X secolo neumi e tropi risultavano come la codificazione di pratiche musicali già ampiamente in uso. In tal senso è possibile che i cantori cluniacensi fossero referenti di una cultura musicale che non necessitava della codificazione scritta di movimenti canori che si davano per sottintesi. Il canto a Cluny doveva però rimanere nel solco della tradizione per poter essere uno strumento efficace per la salvaguardia delle anime dei credenti, doveva essere compreso dai fedeli che suggestionati dalle voci dei monaci si sentivano partecipi della preghiera a Dio. È proprio questo rispetto della tradizione che impedirà in ambito cluniacense riforme drastiche e totali dell'intero repertorio liturgico come invece avverrà nel XII secolo per la congregazione cistercense.

La figura e l'opera musicale dell'abate Odone rispecchiano limpidamente il ruolo costitutivo che la musica liturgica ebbe per i cluniacensi. Un lungo dibattito storiografico si è svolto intorno all'opera musicale teorica e pratica dell'abate. La sua attività in ambito musicale è unanimemente accettata: a Odone si deve la regolamentazione della notazione usata nei trattati (notazione teorica) e la sostituzione delle lettere greche con quelle latine: fece coincidere la lettera A con l'odierno *la* (corrispondenza simbolico-musicale presente tutt'oggi

³ D. HILEY *Cluny, sequences and tropes*, in *La tradizione dei tropi liturgici*, atti dei convegni sui tropi liturgici (Parigi 15-19 ottobre 1985 e Perugia 2-5 settembre 1987) a cura di C. Leonardi e E. Menestó, Spoleto 1990, p. 138.

nella notazione anglosassone in lettere!). Inoltre contrassegnò l'ottava grave (dal *la* al *sol*) con le lettere maiuscole e quella acuta con le lettere minuscole, il suono più grave (il *sol*) con il segno Γ e il *la* più acuto con la doppia "a".

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa

Con qualche apporto successivo (un suono sulla regione grave e alcuni sulla regione acuta) questa scala fu il fondamento pedagogico di tutta la teoria musicale medievale tanto che anche Guido d'Arezzo ne fece lo strumento principale della propria opera di teorico. Oltre a questi contributi Odone è stato per lungo tempo considerato l'autore di due opuscoli di carattere musicale: il *Dialogus de Musica* e il *Prooemium Tonarii*⁴. Dall'analisi di questi due scritti è interessante verificare come gli insegnamenti presenti trovino corrispondenza nelle teorie

⁴ Il dibattito sulla paternità odoniana di questi scritti inizia alla fine del XVIII secolo quando Martin Gerbert attribuisce a Odone, non senza riserve, due opuscoli: il *Dialogus de Musica* e il *Prooemium Tonarii*. Nel 1888 e poi nel 1891 in due articoli comparsi rispettivamente in «Reveau de l'Art chretien» e in «Reveau bénédictine», Dom G. Morin, probabilmente ispirandosi alle considerazioni di Luigi Angeloni presenti nel trattato su Guido d'Arezzo, attribuiva il *Dialogus* al monaco aretino. Quattro anni più tardi, nel 1895, F. A. Gaveart si spingeva oltre arrivando a contestare la paternità di Odone per entrambi gli opuscoli. Qualche anno dopo (1898) H. Riemann nella sua *Geschichte der Musiktheorie* attribuisce il *prooemium Tonarii* a Odone di Cluny. Nel 1902 M. Bernet, in *La Tribune de Saint-Gervais*, identificava nell'Odone autore del *Dialogus de Musica* un Odone di St. Maur-des-Fossés, monaco cluniacense e discepolo di Odone. In tempi più recenti Dom P. Thomas negava decisamente la paternità di Odone del *Dialogus*, mentre per il *Prooemium* manteneva aperta qualche tenue possibilità. Nonostante l'odierna critica musicologica sia d'accordo nel non attribuire questi due scritti all'abate cluniacense, alcune precisazioni vanno fatte. Per il *Dialogus* la più aggiornata tesi è quella di David Hiley che attribuisce il trattato a Odone abate di Arezzo sul finire del secolo X. Lo studioso inglese non fornisce però alcuna indicazione sull'identità di questo abate ma la individua in un generico "Abbot Odo di Arezzo, about whom, however, nothing more is known" (D. HILEY, *Western Plainchant, a Handbook*, Oxford 1993, p. 463). Risulterebbe però non verosimile che nell'opera di Guido d'Arezzo, consolidatasi nella città toscana, non si faccia cenno esplicito a uno dei più importanti precursori di trattatistica musicale vissuto nella sua stessa città appena trenta - quarant'anni prima di lui. Certo nell'opera di Guido troviamo contestazioni contro precetti presenti nei due opuscoli ma, vogliamo sottolinearlo, mai espliciti. Mi limito solamente a mettere in evidenza quella che è un'incongruenza logica più che storica. Infine ciò che ci spinge ad attribuire questi scritti, se non a Odone stesso, all'ambiente cluniacense è il contenuto di questi testi.

musicali coeve al periodo in cui operò l'abate cluniacense. Nel *Prooemium* troviamo una raccomandazione pedagogica di notevole rilevanza che inserisce l'autore in una prassi musicale sviluppatasi organicamente dal IX secolo: "...*Studiositatem autem quicumque habere voluerit in cantu, quotidie prelegat has formulas et differentias, quas in se habent, et quando voluerit antiphonam in ecclesia incipere, non teneat introitum eius, sed ad finem quantocyus currat, et un cuius tono eam invenerit, in ipsius sono incipiat psalmum...*"⁵. Nel prologo del *Dialogus* si trovano accenni a una revisione che fu condotta investigando "con la massima cura tutto l'antifonario di san Gregorio" nel quale registrò "che quasi tutto in esso era regolare"⁶. L'autore dunque si limitò "a correggere quei pochi luoghi che apparivano guastati dall'ignoranza dei cantori" basandosi "sia sui consigli dei vecchi cantori, sia sull'autorità delle regole, senza tuttavia presumere di emendare le melodie più largamente entrate in uso". Ciò, oltre a concordare con lo spirito riformatore del *gregoriano autentico*, trova anche contestualizzazione storica poiché non discosta molto dagli accenni di Reginone di Prüm nel *Harmonica Istitutio*, in particolare quando si riferisce al fatto che non tutte le Antifone fossero corrette secondo il *modo* a cui appartenevano. Odone fu anche autore di canti e inni, alcuni dei quali hanno lasciato memoria storica di sé;

⁵ M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti*, 3 voll., St. Blasien 1784 (rist. Hildesheim 1963), I, p. 248. Prima di questi scritti, attorno al 850, Aurelianus Reomensis nel trattato *De Musica Disciplina* (ed. in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, cit., I, p. 44) consiglia, nello stabilire la modalità delle antifone, di porre mente all'inizio di esse; negli ultimi anni del IX secolo troviamo lo stesso metodo in Reginone di Prüm ("*... arripui Antiphonarium, & eum a principio usque in finem per ordinem diligenter revolvens, antiphonas*"; in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, cit., I, p. 231) che raccomanda attenzione sia sull'inizio sia sulla fine dei canti. È dunque plausibile l'ipotesi che circa quarant'anni dopo la stesura del *De Musica Disciplina* un autore vicino a Odone o quantomeno all'ambiente cluniacense si pronunzi a favore di un metodo più veloce, consistente nell'accertare la modalità a partire dalla *nota finalis* e non da quella *initialis*.

⁶ Trad. di R. MONTEROSSO, *Cluniacensi e cistercensi riformatori del canto gregoriano*, «Rassegna della istruzione artistica» II (1967), 1, p. 41-55 : 44; "*Sollicite quoque ac curiose investigantibus, an per omnes cantus nostra valeret doctrina, assumpto quodam fratre, qui ad comparationem aliorum cantorum videbatur perfectus, antiphonarium sancti Gregorii diligentissime investigavi, in quo pene omnia regulariter stare inveni*", GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, cit., p. 251.

inoltre l'attitudine musicale dell'abate viene magistralmente esposta da Sigeberto di Gembloux⁷ e dal biografo Giovanni che nel X capitolo della *Vita* narra della consuetudine cluniacense durante la festività di san Martino di vegliare tutta la notte. Secondo questa fonte in tale veglia fu chiesto a Odone di scrivere alcune antifone in onore del Santo. Tralasciando il *topos* letterario del "primo rifiuto", caratteristica di questi aneddoti apologetici, apprendiamo che Odone si piegò alla volontà dei suoi monaci scrivendo tre inni e dodici antifone in onore a san Martino, delle quali Giovanni ammirò la concordanza tra musica e testo: "*nihil in symphoniae modulationibus reperiri dulcius posse videatur*"⁸. La speciale devozione di Odone verso san Martino, attestata dalle fonti, avvalorava ancor di più la paternità odoniana di questi componimenti musicali. Le dodici antifone e i tre inni in onore del santo di cui parla Giovanni, per quanto riguarda i testi, possono essere attribuite senza ombra di dubbio a Odone. Per le melodie il problema è più complesso. L'edizione in cui esse sono pubblicate è priva di testo critico⁹, dunque sta a noi cercare di contestualizzarle. Queste antifone si possono trovare anche nel manoscritto F. 160 della Biblioteca della Cattedrale di Worcester. Mettendo a confronto la lezione del Pothier e il manoscritto di Worcester si riscontrano solamente lievi varianti delle note ornamentali, di passaggio e di appoggio. Tali varianti sono consuete nella storia del repertorio gregoriano all'interno del quale un manoscritto con maggior ornamentazione neumatica non corrisponde a una 'lezione' più tarda poiché le varianti di lezione del canto liturgico (quando non si tratta di spostamento di *ambitus* o interpolazioni) possono essere ricondotte alla pratica nata con il *gregoriano*. Se dunque un manoscritto che ha un alto grado di ornamentazione neumatica può essere più antico del rispettivo scritto in epoca più recente, non è azzardato ricondurre queste antifone a Odone stesso. Anche dal punto

⁷ "*Odo musicus ex archi cantore Turonensi monachus et primus abbas cluniacensis, in homiliis scribendis et declarandis, et maxime componendis in honore sanctorum cantibus, elegans ingenium habuit*": SIGEBERTUS GEMBLACENSIS, *Liber de scriptoribus ecclesiasticis*, cap CXXIV, in PL 160, col. 573.

⁸ JOANNES MONACHUS, *Vita Sancti Odonis abbatis cluniacensis II*, in PL 133, col. 48: il capitolo si intitola "*Odo S. Martino devotus, eius hymnos componit*".

⁹ D. J. POTHIER, *Les mélodies gregoriennes*, «Revue du Chant grégorien» XI (1905).

di vista stilistico-formale queste antifone si possono collocare alla metà del X secolo epoca in cui visse l'abate. Per completare il quadro di Odone 'musicò' esponiamo alcune considerazioni circa i tre Inni a san Martino, di cui narra il biografo Giovanni. Di questi tre il biografo cita per intero la prima strofa del solo "*Rex Christi, Martine decus*". Nel corpus pubblicato da Bruno Stäblein¹⁰ si trovano quattro codici rivestiti di notazione che riportano la melodia di quest'inno in altri componimenti analoghi: uno del XI secolo, due del XII secolo e uno del XIII secolo. Rilevante è il fatto che queste melodie, con le consuete varianti ornamentali, ricorrono in altri cinque innari medievali, il più antico dei quali è il Rossiano 205 della Biblioteca Vaticana di fine X secolo inizi XI secolo. Questa collocazione cronologica è assai prossima all'epoca in cui visse Odone. Ne possiamo quindi dedurre che i componimenti musicali liturgici scritti da Odone già alla fine del X secolo si cristallizzano in una tradizione che consolidandosi adotta quel modello melodico per testi non in onore a san Martino. Dei restanti due inni menzionati dal biografo Giovanni pare che non sia rimasta traccia. "Dei due inni pubblicati dal Migne solo uno, il *Lauda, mater Ecclesia, lauda Christi clementiam*, risulta esser stato musicato"¹¹. Testo e melodia di quest'inno possono essere rintracciati solo nel codice *Correctorium* dell'Archivio generale di Santa Sabina in Roma che appartiene alla metà del XIII secolo. Anche in questo caso accade lo stesso fenomeno: la linea musicale, variamente adattata a testi tra loro assai differenti, ricorre in almeno otto codici che vanno dal X al XIV secolo. Ancor più singolare è ritrovare queste linee melodiche, per ben tre volte, nell'innario cistercense della Stiftsbibliothek di Heiligenkreuz. La predilezione cistercense per melodie non vincolate ad alcun testo particolare indicherebbe l'esistenza di una devozione artistica preziosa appunto per la sua origine cluniacense tale da influenzare anche un rigoroso ambiente riformato quale era quello cistercense. È inoltre probabile che la tradizione cluniacense fosse così autorevole da non necessitare di manoscritti musicali che ne registrassero la precisa modulazio-

¹⁰ Cfr. B. STÄBLEIN, *Monumenta monodica Medii aevi*, I, Kassel-Basel 1956.

¹¹ Per la parte relativa alla comparazione degli inni cluniacensi con i manoscritti ove è presente la medesima linea melodica (derivata dagli inni a san Martino) ci atteniamo alle conclusioni di MONTEROSSO, *Cluniacensi e cistercensi*, cit., p. 50.

ne canora. Infine dall'analisi dell'opera musicale dell'abate cluniacense sappiamo che compose dodici antifone e tre inni in onore di san Martino, che meno probabilmente fu autore di opuscoli di teoria musicale, riconducibili tuttavia all'ambiente cluniacense a lui coevo, fondamentali per l'evoluzione della musica medievale e per ultimo che una serie di melodie a lui attribuite si sono diffuse nei secoli in ampie regioni dell'Europa cristiana. La nostra breve ricerca, dunque, ci restituisce una tradizione musicale cluniacense fortemente radicata nella Gallia centrale tanto da influenzare anche i cistercensi, certo non estimatori delle consuetudini cluniacensi. Si delinea una Cluny composta, come lo è la sua spiritualità, che assegna alla liturgia il primato senza però eccedere. Il canto doveva rendere l'abbazia cluniacense prosperosa ed efficace nella liturgia. All'interno di questo atteggiamento culturale il canto cluniacense costituì una solida base per la futura tradizione liturgica propria della Francia centro-occidentale delineando contemporaneamente una tradizione musicale capace di radicarsi nel monachesimo benedettino. La portata di questo radicamento non è però indagabile con precisione data la quasi totale mancanza di documentazione.

Relativamente al canto gregoriano cistercense le fonti in nostro possesso sono molto più consistenti e permettono una più approfondita ricostruzione della pratica liturgica. L'importanza assegnata dall'Ordine al canto è testimoniata innanzitutto dall'opera di Stefano Harding e Bernardo di Chiaravalle. Entrambi abati di Cîteaux furono autori nel XII secolo di due riforme del repertorio di canti. Il *Novum Monasterium*¹² fu fondato nel 1098 da una compagine di monaci desiderosi di ritornare alle origini del monachesimo benedettino. L'ortodossia religiosa che connotò la genesi di questa esperienza, imponendo ai monaci di vivere in povertà secondo il modello apostolico, influenzò inevitabilmente anche la pratica musicale liturgica. Come sostiene DUBY la novità dell'esperienza cistercense stava nel "tornare alla purezza della fonte"¹³. L'estetica cistercense, dunque, non si di-

¹² Questo termine generico legato alla novità e all'originalità dell'esperienza, fu usato nei documenti ufficiali fino al 1115-1119 quando si adottò il termine, di etimologia incerta, *Cistercium* dal quale prese il nome la congregazione monastica.

¹³ G. DUBY, *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino 1982, p. 75.

stacca da questa cornice culturale di austerità. Ogni gesto del monaco doveva rispondere a un preciso significato e a una precisa funzione e in particolar modo il gesto liturgico. Deviare questi gesti dalla propria originale funzione significava per i monaci cistercensi non vivere secondo la via indicata dal Signore. La liturgia era volutamente semplice e per questo riservata a preparati interpreti, restando severamente preclusa per coloro che non facevano parte del monastero. La più antica fonte per il canto cistercense si deve all'abate inglese Stefano Harding che scrisse l'"*Epistola de observatione hymnorum*"¹⁴. L'esigenza di revisione liturgica nasceva dal fatto che i cantori cistercensi più esperti riscontravano anomalie modali e repentini spostamenti di *ambitus* nei libri liturgici, per lo più provenienti da Molesmes: tutti indizi che facevano ritenere quei canti e quelle melodie 'impuri'. Pochi anni dopo la fondazione dell'abbazia di Cîteaux Stefano volle recuperare anche nel canto liturgico l'autenticità della regola di san Benedetto. Questa¹⁵ faceva menzione dell'uso dell'*ambrosianum* nelle Vigilie (R.B. 9,4), nelle Lodi (R.B. 12,4; 13,11) e nei Vesperi (R.B. 17,8) anche se risulta difficile precisare cosa si intendesse per *ambrosianum*. Nel Medioevo il termine aveva un duplice significato e indicava sia gli inni composti direttamente da sant' Ambrogio (e questo è il significato che ne dà Isidoro di Siviglia¹⁶ (560ca.-636)) sia una valutazione estetica dell'inno, in riferimento all'ambrosia cibo degli dei intendendo il termine nell'accezione di "divino" o "celeste"¹⁷. Stefano Harding, da parte sua, propose per la prima interpretazione. Inviò, perciò, dei monaci a Mi-

¹⁴ Questa epistola si presenta come prefazione all'innario cistercense riformato dall'abate Stefano. Il testo è pubblicato in C. STERCAL, *Stefano Harding, elementi biografici e testi*, Milano 2001, pp. 60-61.

¹⁵ *Regula Benedicti*, in *La Règle de saint Benoît*, edd. A. De Vogüé - J. Neufville, voll. I-II, (Sources Chrétiennes 181-182) Paris 1972.

¹⁶ "*Ambrosius episcopus vir magnae gloriae in Christo, et in Ecclesia clarissimus doctor, copiosus in hujusmodi carmine claruisse cognoscitur, atque, iidem hymni ex ejus nomine Ambrosiani vocantur, quia ejus tempore primum in Ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt, cujus celebritatis devotio dehinc per totius Occidentis Ecclesias observantur*": ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *De ecclesiasticis officis*, 1.I, c. 6, in PL 83, col. 743.

¹⁷ Come nell'interpretazione di Smaragdo di Saint-Mihiel (m. dopo l'825) in *Smaragdi abbatis Expositio in Regulam S. Benedicti*, edd. A. Spannagel - P. Engelbert, (Corpus Consuetudinum Monasticarum 8), Siegburg 1974, p. 197.

lano con il compito di rintracciare tra gli inni conservati nella diocesi lombarda quelli scritti da sant'Ambrogio¹⁸. Il risultato fu una liturgia tanto inusuale al tempo da scaturirne un vero e proprio terremoto culturale, come intuì brillantemente nel 1984 C. Waddell¹⁹. Il nuovo innario cistercense risultò in un primo tempo inconciliabile con i valori musicali dei cantori cistercensi. Gli inni sconosciuti provocarono una violenta reazione in ambiente benedettino. Ciò è testimoniato dalla *Epistola X* di Abelardo²⁰ datata tra il 1131 e il 1135 e indirizzata a Bernardo di Chiaravalle: Abelardo accusa i cistercensi di sostituire inni consueti con inni mai ascoltati, sconosciuti ovunque e in numero insufficiente a garantire la necessaria distinzione delle festività, giungendo ad accusare i monaci di omettere inni importanti e famosi nella preghiera alla Vergine Maria. L'opposizione alla riforma hardinghiana fu tale ch'essa provocò una controriforma voluta vigorosamente da Bernardo di Chiaravalle. "Questa seconda riforma può spiegare il fatto che, dell'innario voluto da Stefano Harding, non sia rimasta documentazione e che anche della lettera-prefazione a quell'innario non si conservi che un unico manoscritto Nantes, Bibliothèque municipale, ms. 9, f. 144r (pubblicato per la prima volta nel 1919 da P. Blanchard)"²¹. Per questo motivo l'analisi della riforma liturgica dell'abate Stefano non può fondarsi su fonti musicali, ma, nelle sue linee generali e teoriche, solo su documenti che ne trattano indirettamente. Dall'*Epistola* possiamo ben intuire la risolutezza con cui la tradizione locale degli inni fu radicalmente espantata in favore di quella milane-

¹⁸ "Desideriamo far sapere ai figli della Santa Chiesa che questi inni - che risultano essere stati scritti dal beato arcivescovo Ambrogio - li abbiamo portati al nostro monastero, cioè al Nuovo monastero, dalla chiesa milanese, nella quale vengono cantati". Si legge ancora nell'epistola-prefazione: "abbiamo stabilito che, d'ora innanzi, solo questi inni e nessun altro venga cantato da noi e dai nostri successori; poiché il nostro beato padre e maestro Benedetto, nella sua regola -che in questo monastero abbiamo deciso di osservare con il massimo impegno- ci propone di cantare questi inni ambrosiani" in STERCAL, *Stefano Harding*, cit., pp. 60-61 [2]-[3]-[4].

¹⁹ Secondo l'autore la riforma degli inni doveva essere stata "*experienced as something of a cultural shock*" C. WADDELL, *The Twelfth-Century Cistercian Hymnal*, (Cistercian Liturgy Series 1-2) Trappist-Kentucky 1984, voll. I, p. 64.

²⁰ PETRUS ABAELARDUS, *Epistolae*, in PL 178, coll. 335-340.

²¹ STERCAL, *Stefano Harding*, cit., p. 57.

se. Quest'opera di assimilazione degli inni ambrosiani dovette risultare molto ardua ma non impedì ai monaci cistercensi di farla propria e promuoverla. Il rigore cistercense vinse la fatica dell'apprendimento attraverso una severa obbedienza alle linee programmatiche degli abati dirigenti. Tale aspetto di per sé fa escludere un'esperienza analoga a Cluny dove la presenza dei fedeli alla liturgia avrebbe svuotato di significato un'operazione dal carattere intellettuale, rivolta ai soli monaci, quale quella di Cîteaux. Ciò che si eseguiva a discapito della spettacolarità, della valenza tutta simbolica del gesto liturgico, non poteva essere condiviso dai cluniacensi. I cistercensi non condividendo il momento della preghiera con i laici, riservavano solo alcuni momenti di compartecipazione per i conversi. Dunque a Cîteaux fu possibile una riforma così radicale perché la liturgia era vissuta da soli monaci. Il desiderio di autenticità stimolò anche una revisione dell'intero antifonario importato da Molesmes. Nell'antifonario molesmiano Stefano Harding trovò, infatti, incongruenze e contaminazioni e vi pose rimedio adattando lo stesso procedimento logico-pratico usato per la revisione degli inni. Individuò nel monastero di Metz il luogo ideale nel quale le antifone venivano cantate, secondo la tradizione, nella maniera più autentica. Le ricerche musicologiche dell'ultima metà del secolo scorso mostrano come la tradizione metense già dalla prima metà del IX secolo rappresentasse una tradizione musicale impura. Nonostante ciò nel XII secolo essa rappresentava la più illustre delle tradizioni liturgiche ed era per Stefano Harding l'unica fonte della sua riforma. Infatti, nelle regioni galliche dove era diffuso il latino, il canto gregoriano era per antonomasia la *Cantilena melensi* o la *Metisca*. Ciò è indice di quanto fosse indispensabile, per chi volesse attuare una revisione dei libri liturgici, consultare i codici di Metz. L'abate procedette incaricando alcuni monaci di copiare i libri liturgici di quel monastero ma non riuscì tuttavia a recuperare l'autentico antifonario gregoriano perché di esso si erano perse le tracce circa tre secoli prima (ricordiamo l'opera di Amalario di Metz); la sua impostazione era, tuttavia, metodologicamente corretta, per non dire avanzata. Sintomatico in tal senso il fatto che la moderna critica gregoriana affronta oggi, forse con eguale entusiasmo, i temi che circa otto secoli fa appassionavano i Padri cistercensi. Lo stimolo alla ricerca dell'autentica spiritualità monastica non cessò con l'opera di Stefano Harding. Alla morte dell'abate inglese, avvenuta nel 1133, la fazio-

ne cistercense che si opponeva all'uso dell'antifonario metense riprese le redini della pratica liturgica. Nel 1134 fu eletto come abate di Cîteaux Bernardo di Chiaravalle il quale si preoccupò immediatamente di fare approvare dal Capitolo generale dell'Ordine una riforma liturgica dei testi e delle melodie. È utile chiarire che questa riforma non fu personalmente attuata dall'abate ma fu condotta sotto la sua attenta supervisione²². L'ostilità verso l'operato del predecessore si esplicita chiaramente nelle parole di Bernardo quando definisce la prima riforma liturgica 'assurda' e imposta a viva forza e quando muove ai confratelli l'accusa di trasgredire la Regola invece di seguirla rigorosamente. L'obiettivo di Bernardo corrispondeva con quello di Stefano Harding ma l'impostazione teorica era alquanto differente. Inoltre, dal punto di vista documentario, della riforma bernardiana conserviamo numerose fonti musicali, a differenza dell'esperienza di Stefano. Sotto il nome di Bernardo ci sono giunti almeno tre scritti di carattere musicale²³: *Epistola seu Prologus super Antiphonarium Cister-*

²² I sottoposti, che si fecero carico di scrivere il nuovo repertorio di canti, sono individuati dalla moderna storiografia nelle figure di Guido di Cherlieu e Guido di Longport. Cfr. C. VEROLI, *La revisione musicale bernardiana e il graduale cistercense*, «Analecta Cisterciensia» XLVII-XLIX (1991-1993), p. 18.

²³ Tali scritti, se si eccettua il *Tractatus* (scritto di rilevanza marginale), necessitano di alcuni chiarimenti sulla loro autenticità. Per l'*Epistola* ci atteniamo alle conclusioni di S. R. MAROSSZÉKI, *Les origines du chant cistercien. Recherches sur les réformes du plain-chant cistercien au XIIe siècle*, «Analecta s.o. Cisterciensis» VIII, I-II (1952), pp.1-179, secondo cui solamente la prima sezione costituita da una brevissima epistola è attribuibile direttamente a san Bernardo. La *Praefatio* seguente non sarebbe stata scritta direttamente dall'abate bensì da suoi collaboratori ma ciò è di scarsa importanza dato che, come visto, la riforma liturgica bernardiana fu elaborata secondo le linee direttive dell'abate. Analoghe considerazioni sono valide anche per il *Tonale*: la vasta revisione musicale delle antifone imponeva conseguentemente anche la redazione di un tonale che si accordasse con i nuovi principi musicali promossi da Bernardo. In questi due scritti, pur differenti nella forma narrativa, è possibile rintracciare alcuni principi guida: omogeneità del *modo* e dell'*ambitus*, identica distinzione tra *autentico* e *plagale*, presenza di sei antifone, riportate ad esempio delle medesime dimostrazioni teoriche e il termine 'barbaro' *muneries o maniera*, sinonimo di *modus*. In virtù di questi punti di contatto possiamo credere che "anche il *Tonale* sia opera direttamente ispirata, se non proprio dettata, dallo stesso Bernardo". I principi musicali cui s'ispirò san Bernardo per questa revisione, come chiarito dal Marosszéki, sono esplicitamente rintracciabili nella *Praefatio*. Essi sono in linea con le teorie musicali coeve all'abate cistercense.

ciensis Ordinis seguita dalla *Praefatio seu tractatus de cantu, seu correctione antiphonarii*²⁴, un *Tonale*²⁵, un *Tractatus cantandi graduale*²⁶. L'attacco dei riformatori guidati da san Bernardo, come si evince da queste fonti, fu diretto, in prima istanza, alle interpolazioni arbitrarie, sia di testi che di melodie, presenti nell'antifonario. Era solito che all'interno di una stessa antifona fossero presenti ripetizioni dello stesso verso con la stessa intonazione musicale. Tale consuetudine, pur affondando le sue radici in epoca gregoriana, fu integralmente soppressa. La seconda misura riformatrice fu riservata alle note musicali ritenute interpolazioni all'interno della melodia autentica. Furono allo stesso modo sopprese tutte queste note considerate superflue senza riguardo né per l'antichità della tradizione né per la compiutezza della melodia.²⁷ Inoltre furono completamente estromessi dall'antifonario anche i lunghi passaggi melismatici, soprattutto i giubili alleluiatici e si provvide alla semplificazione dei neumi ritmici quali gli *strophici* riconosciuti dalla moderna critica paleografica musicale come caratteristici della prima fase del canto gregoriano. Questo dato conferma come Bernardo e i suoi sottoposti si limitarono solamente all'applicazione di rigidi preconcetti teorici senza compiere ricerche filologicamente fondate sul repertorio liturgico cristiano, come tentato dal suo predecessore qualche decennio addietro. Sembra, alla luce dei più recenti studi sull'argomento, che la tesi del Marosszéki²⁸, secondo cui questa drastica semplificazione rende accessibile un repertorio uniforme a monasteri tra loro distanti geograficamente, non sia plausibile. Probabilmente un elemento che operò in favore di tale semplificazione fu l'esigenza, a partire dall'abbaziale di Bernardo, di unificare tutti i canti del repertorio cistercense in funzione della grande espansione dell'Ordine. Non è affatto da escludere la tesi secondo cui l'abate cistercense volesse adattare al rigore dell'Ordine anche l'aspetto liturgi-

²⁴ PL 182, coll. 1121-1132.

²⁵ GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, cit., II, pp. 265-277.

²⁶ PL 182, coll. 1151-1154.

²⁷ "Il solo sospetto di interpolazione faceva pendere il giudizio verso la soppressione" in R. MONTEROSSO, *La revisione musicale di san Bernardo*, «Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona» VII (1954), fasc. II, p. 7.

²⁸ Cfr. MAROSSZÉKI, *Les origines du chant cistercien*, cit.

co e più propriamente musicale. In tutte le abbazie, dalle coste atlantiche alla Sicilia, il canto cistercense doveva essere ugualmente regolato e riconoscibile. È possibile perciò che in Bernardo di Chiaravalle fosse forte lo stimolo all'elaborazione di una peculiarità liturgica cistercense, conforme anch'essa all'ortodossia che animava l'Ordine.

Un altro principio che guidò la riforma fu quello dell'unità modale delle melodie²⁹. A questa complessa problematica i riformatori cistercensi fecero fronte, ancora una volta, seguendo alla lettera i precetti teorici musicali. In pratica una simile ortodossia si tradusse procedendo alla modificazione della *finalis* e di una consistente parte della melodia precedente la *finalis* ogni qual volta venivano riscontrate ambiguità modali, riconducendo così tutte le melodie al principio dell'unità modale. Interpolazioni arbitrarie e unità modale delle melodie furono dunque i due temi fondamentali che affrontò la riforma liturgica bernardiana. Un terzo, meno significativo, è da ricercare nell'uso del segno musicale del *bemolle (b)*³⁰. Tale segno grafico assunse durante tutto il medioevo diverse funzioni ma i riformatori cistercensi tennero in considerazione solamente quella utilizzata al fine di evitare l'intervallo musicale di tritono (chiamato nella trattatistica musicale del tempo *Diabolus in musica*). In questa soluzione Bernardo non si discosta dalle teorie dominanti del XI/XII secolo. Guido d'Arezzo, il

²⁹ Considerato uno dei principali problemi della musicologia gregoriana esso è presente in molti trattatisti dal IX al XII e per questo necessita di un breve approfondimento. L'appartenenza di una melodia agli otto *modi ecclesiastici* è determinata teoricamente da questi elementi: la nota finale (*finalis*) deve coincidere con la tonica, l'*ambitus* (estensione della melodia) in base al quale il modo *autentico* deve orientarsi verso il registro acuto e quello *plagale* verso il registro grave infine il predominio della nota dominante, attorno alla quale deve gravitare l'intera composizione. Nel repertorio gregoriano però si riscontrano numerose infrazioni alle regole di unità modale. Queste eccezioni pratiche richiedevano, con il consolidarsi nell'uso, una cristallizzazione teorica. Un fenomeno che ha indotto la formazione di nuovi modi, genericamente indicati come "modi misti". In secondo luogo l'ambiguità modale è da ricondurre anche alla commistione della liturgia verificatasi durante il passaggio, dall'Oriente all'Occidente, dell'antica pratica greca dei modi (ricordiamo il caso i capitelli di Cluny cui abbiamo fatto cenno).

³⁰ Questo simbolo deve la sua grafia minuscola alla nota cui fa riferimento. Il SI (B) infatti veniva codificato in questa variante per indicare all'esecutore l'alterazione cromatica di un semitono discendente.

più importante teorico musicale medievale, vietava esplicitamente l'abuso del *bemolle* e lo prescriveva unicamente al fine di evitare l'intervallo di tritono. Il lungimirante teorico aretino considerava questo segno come inizio di un infinito, potenziale, ampliamento della gamma di suoni che avrebbe creato confusione all'interno del repertorio liturgico cristiano. Esso infatti, per Guido come per Bernardo, doveva essere utilizzato nelle melodie solo quando strettamente necessario³¹. Quarto, e ultimo, principio è quello della compattezza e della coerenza modale delle melodie. Anche se esso si può considerare corollario del secondo, nello scritto bernardiano esso si presenta a sé stante. I temi alla base di questo principio riformatore erano la non mescolanza, in uno stesso canto, del modo *autentico* con quello *plagale* e il non oltrepassare l'intervallo di decima (il decacordo). Questa prescrizione nasceva oltre che da un'esigenza prettamente pratica anche da un significato simbolico, legata alla all'importanza medievale del numero dieci³². L'applicazione di questi quattro principi 'musicali' ebbe come risultato un antifonario unico all'interno dell'ambiente benedettino. Questa unicità non tenne conto né dell'aspetto estetico delle melodie, né della profonda riflessione sugli elementi teorici del tempo, come invece fu per la riforma hardinghiana. San Bernardo si spinse lontano dai principi filologici adottati dal suo predecessore. Una volta individuati gli elementi teorici tradizionalmente più consolidati egli si limitò ad applicarli acriticamente alla pratica musicale. Fu dunque una rigorosa prova di ortodossia teorica. D'altra parte ciò provocò diverse incongruenze dal punto di vista della condotta melodica. La modulazione del canto doveva apparire più spigolosa oltre che più essenziale. Bernardo diede vita a un'opera che tenne conto in minima parte della tradizione liturgica presente nel XII secolo perseguendo con estremo rigore una revisione delle melodie che dal punto di vista

³¹ Il Marosszéki ha dimostrato come questa rigida applicazione portò talvolta alla trascrizione di interi incisi (come consigliato da Guido d'Arezzo) al fine di evitare l'uso del *bemolle*. Tale operazione, pur di carattere prettamente musicale, era in linea con il sentimento d'ortodossia che animava la congregazione cistercense.

³² Il numero dieci acquisiva magica eccellenza, "musicalmente parlando", in quanto corrispondeva al numero delle corde del salterio di David e a una serie di altre teorie speculative che avevano larga risonanza nel Medioevo.

della sensibilità musicale si dimostrò artificiosa. Il suo predecessore, più accorto di lui nel lavoro di revisione, scelse una tradizione che ancor'oggi è considerata tra le più illustri. Bernardo, invece, pur consultando diverse tradizioni predilesse, ancora una volta, la linea dell'ortodossia. Data la particolarità del nuovo repertorio si delineò all'interno del monachesimo benedettino una forma liturgica cantata caratteristica, aderente ai rigidi precetti della congregazione. Il canto cistercense, come quello cluniacense, oltre a rappresentare un'autorevole tradizione liturgica medievale, fu fortemente influenzato dalla cornice culturale d'appartenenza. Questi diversi atteggiamenti culturali diedero conseguentemente vita a due esperienze opposte del monachesimo benedettino anche per quel che riguarda la pratica musicale. I monaci cluniacensi e cistercensi oltre che per l'abito dovevano distinguersi anche per il differente canto di cui erano quotidianamente interpreti.



III tono della musica gregoriana: capitello (sec. XI). Cluny, Museo dell'Abbazia.



IV tono della musica gregoriana: capitello (sec. XI). Cluny, Museo dell'Abbazia. L'uomo è piegato sotto il peso del tintinnatum, strumento composto da un asse di legno con piccole campane appese che serviva ad annunciare all'interno del monastero la morte di un confratello.