

IL CANTO GREGORIANO: UN CAPITOLO DI VITA E DI MUSICA MEDIEVALE

GIACOMO BAROFFIO *

Questo intervento apre un breve ciclo di conferenze che propongono un'introduzione a uno straordinario capitolo della vita medievale: il canto gregoriano. Si tratta, certamente, di un fenomeno musicale, altrimenti non si chiamerebbe canto. Ma il gregoriano ha varie nature e quella più profonda non appartiene al mondo dei suoni, bensì alla sfera mistica.

In questo intervento proporrò un'introduzione generale e affronterò qualche aspetto particolare del vasto fenomeno. In due altri interventi, il prof. Massimiliano Locanto e la dott. Eun Ju Kim approfondiranno, rispettivamente, l'esperienza dei tropi e la storia della sequenza¹.

Prima di tutto, dovendo trattare di un argomento musicale che presenta una certa complessità, vorrei farvi ascoltare due brani. Pur tramandati entrambi come canti gregoriani, appartengono in realtà a

* Relazione presentata agli *Incontri di Studio* del M.A.E.S. del 15 ottobre 2005.

¹ M. LOCANTO, *La tradizione dei tropi a Bologna: il codice Angelica 123*, «I Quaderni del M.Ae.S.», X (2007), in corso di stampa; EUN JU KIM, *Le sequenze in area bolognese del codice Angelica 123*, «I Quaderni del M.Ae.S.», X (2007), in corso di stampa.

mondi musicali molto diversi.

Il primo canto è l'antifona di comunione *In splendoribus* della notte di Natale, caratterizzata a] da una scala pentatonica che esclude i semitoni, b] dal persistere di una corda (*fa*) che assolve la funzione di tonica e di dominante, c] da una struttura a chiasmo. Canterò l'antifona nella recensione di un graduale di Pavia del XIII secolo²:

Il secondo canto proviene da un diverso contesto culturale ed è destinato a un'altra situazione liturgica. L'impianto di *Ecce odor* (un'antifona di probabile origine quaresimale, utilizzata per la dedizione di una chiesa già nel Pontificale Romano-Germanico del X secolo³) è identico a quello di *In splendoribus* perché si tratta pur sempre di un'antifona; ma stile, modalità e linguaggio melodico differiscono notevolmente perché siamo in un diverso contesto liturgico. L'antifona di VII modo è tratta da un pontificale del XV secolo⁴:

² Acqui Terme, Biblioteca del Seminario, 1, c. 10r.

³ PRG. XXXIII: 26.

⁴ Torino, Biblioteca Capitolare, 5, c. 139r.

Se leggiamo una storia della liturgia o un manuale relativo alla musica medievale, troviamo molte notizie relative al canto gregoriano, apprendiamo nomi di persone impegnate nella trasmissione di repertori liturgici. Dalla lettura di qualsiasi testo sul medioevo musicale sembra che si sappia quasi molto e che ogni particolare sia chiaro. Purtroppo non è così. Lo stato concreto delle nostre conoscenze richiamano un'immagine per certi aspetti drammatica: a proposito dei repertori musicali delle antiche liturgie latine possiamo immaginarci di poter fare affidamento soltanto ad una zattera - su cui sono affastellate alcune ipotesi - alla deriva in un vasto oceano di ignoranza. Quello che si scrive a proposito di musica medievale non è, infatti, una storia paragonabile alle storie dei consoli e degli imperatori romani o delle dinastie medievali di cui si può stabilire una cronologia esatta e di cui si conoscono azioni precise.

Le storie della musica sono ricostruite sulla base assai precaria di testimonianze minime e sopravvissute, nella maggior parte dei casi, per puro caso. Nel nostro campo occorre, inoltre, tener presente un fatto gravido di conseguenze per il musicologo storiografo. La musica non la si ritrova mai nella pagina scritta: quest'ultima è soltanto una traccia che ci non permette di ascoltare quella musica in quanto espressione di una particolare cultura. Non riusciamo a risentire quelle melodie con tutta la carica emotiva - o anche con il vuoto interiore e lo sgomento - propria dell'ambiente in cui quelle musiche sono state create ed eseguite. In poche parole: le ricostruzioni storiche sono castelli traballanti di ipotesi; le nostre esecuzioni di musica medievale più che permetterci di ascoltare la musica del passato, ci fanno sentire le ricostruzioni della nostra immaginazione, ciò che secondo noi era tale musica, senza la minima possibilità di avere una conferma.

La problematica al riguardo è assai complessa. Mentre un dipinto ha bisogno soltanto di un osservatore, dal momento che esso esiste e parla attraverso i tratti del disegno e i colori, la musica ogni volta necessita non solo di un uditore attento e rispettoso, bensì anche di un esecutore. Nell'ambito delle arti la musica ha uno statuto del tutto particolare che deriva dalla sua peculiare essenza. La melodia di ogni tipo, sia vocale sia strumentale, non può essere fissata una volta per tutte come succede per una miniatura, uno spazio architettonico o un testo letterario. Queste ultime espressioni dello spirito umano possono essere fissate dall'autore una prima ed unica volta, e da quel momento sono a disposizione di tutti. I fruitori possono attingere all'originale o a delle copie senza nessun problema. Per guardare e ammirare un disegno, per avvertire la bellezza di un testo, talora non occorre neppure una alfabetizzazione elementare perché l'oggetto può essere colto in modo immediato.

Un osservatore attento, nel semplice contemplare una cattedrale romanica riesce a rivivere l'ebbrezza di un'intensa emozione sulla

lunghezza d'onda di quanti nei secoli passati sono giunti alla soglia del tempio e vi hanno sostato in attonita preghiera. Una persona pur musicale, ma senza un'adeguata preparazione filologica, di fronte a un codice medievale rimane disorientato: vede tanti segni enigmatici, ma non ascolta nulla. Il testo tace in attesa di un demiurgo. Quando le melodie sono tramandate da segni che non hanno nessun riferimento alle altezze e agli intervalli tra una nota e l'altra (in termini tecnici si parla di neumi adiaستمatici in campo aperto), le ricostruzioni rivelano non solo la fantasia degli autori, ma evidenziano le loro convinzioni di ordine musicologico. Così, ad esempio, un'unica e medesima successione di segni musicali è trascritta in *fa* o in *sol*, a seconda dell'opinione circa la modalità prevalente in quel periodo.

La musica esiste soltanto nella misura in cui risuona, vive di una vita per certi aspetti effimera. Il silenzio che segue a un'esecuzione musicale cancella tutto ciò che non è in grado di risuonare nella memoria e nel cuore dell'uditore. Il tempo, inesorabile, cancella ogni traccia. Comunemente si dice che un compositore scrive musica. Questa affermazione è ambigua perché le partiture non sono la musica: sono semplici tracce che servono per guidare il musicista nel suo lavoro di ridestare le note dal sonno con un atto creativo, diverso ma d'importanza quasi pari a quella dell'autore della melodia originale.

Gli inizi del canto liturgico

Dopo questa premessa, sembrerà temerario affrontare l'argomento 'canto gregoriano', anche perché i problemi fondamentali della storiografia gregoriana non trovano altre soluzioni che alcune ipotesi di lavoro. Una domanda di fondo riguarda l'origine del canto nella liturgia. Qual è il motivo principale per cui ci si è messi a cantare durante le celebrazioni delle primitive comunità cristiane? Una risposta sembra ovvia: la liturgia cristiana alle origini della vita ec-

clesiale era una ritualità mutuata dall'ebraismo e pertanto anche la musica è entrata in chiesa perché era familiare nelle celebrazioni del tempio e delle case dei pii Ebrei. Questa risposta non risolve il problema, ma lo rimanda semplicemente nel tempo perché c'è da chiedersi, allora, come mai gli Ebrei duemila anni - o quando mai sia stato - prima dell'era volgare si siano messi a cantare durante i riti liturgici.

Non rimane il resoconto di quanto è avvenuto, ma l'ipotesi più attendibile fa pensare che il canto sia stato introdotto per *onorare* la Parola di D-i-o, fonte della vita spirituale nella comunità dei credenti. *Onorare*: non tanto nel senso di rendere solenne la Parola e di riconoscerne il primato e l'importanza, quanto nel senso di un profondo rispetto. Parola pertanto ineffabile che squarcia il velo del mistero e permette di ascoltare nel silenzio la voce di D-i-o. Parola la cui profondità non è espressa dalle parole bensì dal silenzio dilatato e reso vivo dai colori della musica. Parola che grazie alla musica è sottratta all'arbitraria mediazione umana che fa di ogni suo lettore un interprete, un ponte di congiungimento ma anche una barriera insormontabile che nasconde e annulla la Parola nel brulicare delle chiacchiere.

Ad un certo momento nella liturgia la musica si ritrova di casa: umile ancella della Parola ne condivide il fulgore fascinoso. Il canto allora davvero in-canta e apre all'orante le porte della contemplazione, della comunione con D-i-o. Il fattore scatenante che ha dato origine alla musica sacra sarebbe quindi un'esperienza mistica, il che non esclude altre concause quale, ad esempio, la necessità di proclamare la Parola con una sonorità ricca di armonici in modo da far correre la voce in ampi spazi e raggiungere così una cerchia più vasta di ascoltatori. È significativo il fatto che nella vita liturgica del passato non c'era Parola senza musica e, in un certo senso, non c'era musica se non con la Parola.

Le origini del canto liturgico in Israel e la sua diffusione nel cri-

stianesimo sono dovute quindi probabilmente alla capacità della musica di fare emergere dal testo biblico una risonanza che il semplice parlato non è in grado di esprimere. Ogni parola umana – e ciò vale anche per la Parola di D-i-o – solo attraverso il canto dice tutta se stessa, rivela le sfumature più recondite di un messaggio esistenziale che non può essere percepito con la sola logica razionale, ma che esige un ascolto gratuito e un abbandono disarmato di ogni resistenza e prevenzione. La musica è la guida che introduce nelle profondità del mistero della persona umana e di D-i-o, che permette di vivere una sintonia reale con persone che parlano linguaggi diversi in superficie – diversità di vocaboli, suoni, costruzioni sintattiche e altro ancora –, ma identici nella natura profonda, la comunione nell'amore. Come uno sguardo, in certe condizioni di familiarità, non ha bisogno di parole per essere compreso, così pure la musica che nasce da un cuore parla direttamente a un altro cuore in ascolto.

Nel mondo liturgico l'esperienza musicale si colloca a livello di "obbedienza" nella fede: le melodie che accompagnano un testo o sono prive di parole, sono sempre voce della fede. D-i-o crede nell'uomo e gli comunica il suo amore materno/paterno. La persona umana crede in D-i-o e, con gioioso timore e audace tremore, si mette in ascolto. È vero che la comunicazione più profonda e vera si realizza nel silenzio orante; ma la musica rivela appunto le profondità abissali e le altezze vertiginose di tale silenzio. Nel silenzio si staglia la Parola in un susseguirsi continuo di parole e silenzi, di proposte e risposte. Le parole fanno spazio alla Parola percepita nella fede, il canto diviene incanto.

Prima di andare avanti nella riflessione, ascoltiamo un brano, tra i più interessanti del repertorio liturgico latino. È l'elaborazione di un *Kyrie eleison* com'era cantato alla conclusione dell'ufficio delle *Tenebrae* che prima del concilio vaticano II si celebrava all'alba del giovedì, venerdì e sabato santo. Questo brano era diffuso in tutta

l'Europa latina e sopravvive oggi solo presso i domenicani e i premostratensi. La melodia ricalca una formula di cantillazione con cui in epoca precarolingia la comunità ebraica proclamava la lettura dell'Esodo a Babilonia. La versione proposta è quella domenicana⁵

Nell'orizzonte culturale si costruisce la cultura musicale liturgica: brani semplici e melodie complesse, pezzi rigidamente sillabici e vocalizzi esuberanti nei quali centinaia di note si rincorrono in un vortice che purifica le parole lasciando decantare tutto ciò che è estraneo al linguaggio di D-i-o. A cominciare dai tanti pensieri ben cesellati da una logica che sembra coerente, mentre spesso con la sua rigidità soffoca l'amore e la vita. La musica nella liturgia è ancorata alla Parola, ma se ne libera, liberando anche la stessa Parola dai vincoli e dagli abusi cui le parole sono sottomesse dal logorio di un eccessivo e non sempre appropriato uso quotidiano.

Ciò spiega come mai nel repertorio liturgico convivono brani totalmente diversi nella forma e nello stile. Nella piena maturità del repertorio, le melodie vivono in perfetta simbiosi con l'organismo liturgico di cui sono parte viva. Ad ogni momento delle celebrazioni corrisponde un canto con specifici attributi formali e stilistici che lo distinguono da tutti gli altri brani che assolvono funzioni diverse. La bellezza del repertorio vocale gregoriano è la sua struttura organica nella complementarità degli elementi che lo costituiscono.

Tutto tende alla realizzazione della persona mistica che è la Chiesa in preghiera. Azione liturgica, testi biblici e di produzione ecclesiastica, prosa e poesia, musica e silenzio si intrecciano e raggiungono la pienezza di significato nel momento in cui le singole parti si fondono per lasciare spazio alla fede: gesti, parole, musiche

⁵ Perugia, Biblioteca Augusta, 2793, c. 168v (fine XIII secolo).

quasi non esistono più; non galvanizzano più l'attenzione del cuore orante che è rapito in un anticipo della visione che è comunione con D-i-o nel profondo del cuore, in quel giardino interiore dove si ritrova se stessi, i fratelli e D-i-o. Giardino perché abbellito dai colori variopinti dei suoni, dalle diverse presenze di quanti esprimono la fede secondo le proprie categorie culturali e spirituali.

È questa la prospettiva che spiega il perché ci sia stato per secoli un impegno assiduo e forte nel costruire un repertorio di migliaia di brani musicali: l'ascolto attonito della Parola è stato una provocazione continua a dare una risposta sempre in sintonia con quanto si ascoltava; e nel rispondere si è attinto ad ogni mezzo comunicativo senza essere vittime di schemi angusti, ma aprendosi all'aiuto che man mano poteva provenire dalle varie esperienze estetiche e religiose delle popolazioni che, nel corso dei secoli, sono state coinvolte nella corsa gloriosa della Parola di D-i-o.

L'evoluzione del canto tra improvvisazione orale e fissazione scritta

I melografi liturgici possono essere paragonati ai pittori delle sante icone, tutti protesi a fare risaltare la presenza sacramentale di D-i-o nel tempo. Nel caso della musica liturgica, la melodia è un vero segno sonoro che rende presente D-i-o che rivolge la Parola di vita al suo popolo. Il compositore di brani liturgici non pretende scrivere sempre nuove melodie per ogni testo richiesto dalla celebrazione. Come abbiamo già ascoltato all'inizio di questo incontro, ci sono alcune norme culturali e musicali da rispettare, quali, ad esempio, la funzione di un brano in un preciso momento di una particolare azione liturgica. È evidente, infatti che un canto d'ingresso della Messa non è uguale al canto di congedo della liturgia delle Ore, ma non è neppure paragonabile agli altri canti della Messa quali il responsorio graduale o l'alleluia. Non solo: l'introito di Natale non ha la stessa risonanza spirituale di quello di Pentecoste; non si può dimenticare l'incidenza dell'anno liturgico

nell'elaborazione del repertorio musicale e nell'esperienza spirituale. Ascoltiamo il canto d'ingresso della III Messa di Natale, l'introito *Puer natus*. Esso ci svela un ingegnoso espediente dei cantori romani per accompagnare i riti iniziali della Messa con un canto. Come ben sapete, questi riti hanno una durata variabile, da pochi secondi ad alcuni minuti: il tragitto tra la sacrestia e il presbiterio può essere breve o lungo, arrivati all'altare può aver luogo l'incensazione o meno. L'introito è costituito quindi da un brano (antifona) che si alterna a più versi di un salmo, tanti quanto lo richiede la durata del rito. Lo stesso procedimento è stato utilizzato anche per i riti di comunione. La recensione proposta per l'introito natalizio è quella del messale di Azzano (Asti, Bibl. del Seminario, VI, c. 34ra, sec. XII) che subito all'inizio presenta un tratto arcaico. Sul monosillabo *est* sentirete l'abbellimento verticale *si do re*, che nella tradizione gregoriana di solito è reso con un gruppo strofico orizzontale *do do do*:

Ogni momento di qualsivoglia azione liturgica ha una sua precisa connotazione e funzione che si riflette nel corrispondente canto

che presenta delle peculiarità proprie. Il cantore, inoltre, è chiamato a esprimere in musica un'esegesi del testo biblico, il cui genere letterario pone senz'altro dei vincoli, ma suscita anche suggestioni feconde per l'ispirazione melodica. Sul piano strettamente musicale, infine, il musicista rispetta la forma e lo stile proprio del canto che è chiamato a creare/eseguire. Scelta una determinata modalità, occorre rispettarne la struttura che esige la sottolineature di determinate note, mentre altre servono unicamente da raccordo e abbellimento.

Tutto ciò costituisce un fitto sistema di coordinate da rispettare in modo rigoroso, ma nulla toglie all'atto creativo del cantore che improvvisa una sua elaborazione dell'idea musicale liturgica. Sotto certi aspetti, essa è inedita, unica e irripetibile. L'improvvisazione ha sempre un qualcosa di imprevedibile, è vissuta nella gratuità; si costruisce con nessun calcolo, bensì può essere realizzata unicamente nell'abbandono all'ispirazione, al soffio dello Spirito.

Il laborioso e lungo processo di creazione e rielaborazione redazionale del repertorio musicale è avvenuto all'interno della tradizione orale. Nel corso del tempo c'è stato un movimento che ha paralleli nella trasmissione delle preghiere. Canto e preghiere presentano un momento di creatività (II-IV secolo), una fissazione – orale o scritta poco importa – ancora relativa e suscettibile di modifiche, in parte profonde, con la presenza simultanea di lezioni alternative (secoli IV-VI). In seguito c'è la fissazione rigida che progressivamente esclude ogni intervento di libera rielaborazione (XI-XII secolo).

A una grande fluidità stilistica originaria, che man mano diminuisce sino a scomparire del tutto, subentra una rigidità esecutiva che fa pensare talora ad un'osservanza della lettera che soffoca lo spirito. In parte questo fatto è da attribuirsi alla fissazione per iscritto del repertorio e dalla cessazione di una qualsivoglia forma d'improvvisazione. Conservato nella pergamena e tramandato solo per iscritto, il canto liturgico rischia di annullarsi in un atto di mera

esecuzione ripetitiva mentre, al contrario, esso esige di essere ricreato dal cantore che a tutti i livelli (spirituale, vocale, interpretativo) è molto più di un semplice riproduttore sonoro di un testo scritto o imparato a memoria.

In questo processo forse ha giocato un ruolo di primo piano un insieme di fattori culturali “occidentali”, altrimenti non si riuscirebbe a comprendere come mai negli ultimi secoli il canto gregoriano sia divenuto sempre più rigido, mentre in altri ambiti, in quello ebraico e in alcune Chiese cristiane orientali, ancora oggi è viva la tradizione cantoriale dell'improvvisazione.

È probabile che un primo, vero e proprio repertorio liturgico – articolato in modo organico con il pieno rispetto delle esigenze delle diverse celebrazioni – sia stato elaborato dalla Chiesa di Roma tra il V e il VI secolo. L'istituzione di particolari ministri deputati al canto – anche qui sul modello ebraico dello *hazzan* – e la successiva costituzione di un centro d'addestramento vocale e di formazione spirituale, ha comportato la progressiva elaborazione di linguaggi musicali differenziati, con la distinzione sempre più netta tra canti destinati al solista, alla *schola*, all'assemblea (sec. VI). L'antica melopea legata all'esecuzione solistica dei salmi è soggetta a notevoli trasformazioni, al fine di renderla omogenea agli stili fiorito e melismatico che contraddistinguono i canti della *schola*. Non si può trascurare quanto suggerisce la storia dell'eucologia romana, meglio attestata sul piano documentario di quanto avvenga per la musica: già prima del secolo VII Roma è aperta alle sollecitazioni di altre Chiese e accoglie nel proprio patrimonio liturgico, con gli eventuali necessari adattamenti, suggestioni di altre culture liturgiche, soprattutto di matrice gallica e ispanica.

All'epoca di papa Gregorio Magno († 604), il repertorio vocale della Chiesa di Roma era definito ormai da qualche tempo nei particolari. Di tale patrimonio rimangono notevoli sezioni in un piccolo gruppo di fonti tardive (secoli XI-XIII), tre gradualis con i canti della

Messa e due antifonari e tre frammenti con le melodie delle ore. Queste fonti riportano una recensione tardiva e contaminata del canto detto romano o romano-antico, la cui recensione primitiva (proto-romano) può essere recuperata soltanto parzialmente dall'analisi stratigrafica dei testimoni e dal confronto con altri repertori.

Nella seconda metà del secolo VII, Roma accoglie migliaia di profughi dalle aree medio-orientali del Mediterraneo, popolazioni inermi che cercano rifugio fino in Italia dall'invasione violenta dell'Islam. La vita della comunità ecclesiale dell'Urbe è fortemente sconvolta dalla massa di profughi che riescono ad organizzarsi, mantenendo una certa autonomia etnica sino a giungere alla fondazione di monasteri di lingua e rito diverso da quello latino locale. Per comprendere questo fenomeno si pensi ad una situazione analoga recente. Le condizioni a Roma del secolo VII, con tutti i suoi complessi risvolti spirituali e culturali, richiamano quanto è avvenuto dopo la II guerra mondiale con l'egemonia comunista in Ungheria: per decenni la comunità monastica cistercense magiara più fiorente è stata la fondazione di Dallas in Texas.

Questo periodo, il secolo VII, vede una Roma effervescente sul piano culturale, ricca di provocazioni e capace di accoglierle in modo positivo attraverso un processo d'assimilazione delle proposte esterne ed anche estranee. Centro in piena fioritura, l'Urbe possiede tutti i requisiti culturali che le permettono di rielaborare un nuovo repertorio che meglio soddisfi le esigenze della liturgia: è il proto-gregoriano, il nuovo canto di Roma che sarà diffuso in ambiente gallico e troverà una sistemazione definitiva in Francia nel secolo VIII.

È vero che il romano-antico e il gregoriano sono profondamente diversi, tanto da far pensare a due diverse origini geografiche. Si tratta però di repertori nati in epoche diverse, ad almeno un secolo di distanza. Anche qui una condizione analoga moderna permette di

superare le diffidenze nell'accogliere l'ipotesi appena accennata. Chi ascoltasse tra mille anni un brano di Franz Schubert e uno di Anton Webern, avrebbe l'impressione di trovarsi di fronte a due mondi musicali completamente diversi ed estranei l'uno all'altro, tanto da ipotizzare un'origine geografica diversa dei due esempi ricordati. In realtà la rivoluzione dell'ultima scuola viennese è stata possibile soltanto a Vienna, la capitale della musica piena di iniziative, capace di aprirsi alle sperimentazioni, clima ideale per immettere novità inconcepibili un secolo prima.

Se si volesse brevemente caratterizzare il canto gregoriano nella definitiva recensione romano-franca, si potrebbe affermare che il fatto più importante, che lo distingue dai repertori anteriori e paralleli, è l'aderenza del linguaggio musicale all'azione liturgica in tutte le sue particolari articolazioni. Ad ogni momento di ciascun'azione (vespri, Messa, esequie...) corrisponde un preciso genere musicale con una specifica forma strutturale e un proprio stile melodico. Sul piano strettamente musicale, il gregoriano presenta, inoltre, un'architettura armonica dell'edificio sonoro con un equilibrio e una corrispondenza delle sezioni melodiche che altrove manca o è saltuario. È da ricordare, infine, la precisa definizione sul piano modale, cioè l'uso di determinate "scale" che privilegiano certe note e prevedono particolari relazioni tra toni e semitoni.

Nella musica colta occidentale le "scale" si riducono a due, la maggiore e la minore. I teorici medievali hanno elaborato un sistema di otto "scale" (= modi ecclesiastici) sulla falsariga di sistemi teoretici medio-orientali e bizantini. In realtà, la riduzione dei modi a solo otto categorie, non rende ragione della più complessa e variegata realtà musicale. Ogni modo si articola, infatti, in diversi e peculiari sistemi musicali, tanto che sarebbe più esatto parlare di otto famiglie modali, ciascuna delle quali presenta un certo numero di "scale" che, pur presentando un'analogia in alcuni punti (ad esempio, la nota fondamentale), si differenziano per l'importanza delle

altre note.

Le analisi dei vari aspetti musicali del repertorio gregoriano (relazione con le celebrazioni liturgiche, testo biblico/salmico, linguaggio melodico, struttura compositiva, modalità, stile ...) hanno messo in luce il carattere estremamente eterogeneo del repertorio corale. In esso si possono rintracciare vari strati che corrispondono a diverse epoche e a differenti luoghi d'origine di singole melodie o gruppi omogenei di canti. Un dato certo è che le melodie gregoriane nella loro configurazione odierna, che corrisponde a quella tramandata dalle fonti medievali, sono il risultato di una complessa opera redazionale. Tale processo, iniziato nel VII secolo, si è stabilizzato probabilmente nel secolo successivo per concludersi definitivamente in territorio franco durante il IX secolo. Per tale motivo la letteratura odierna preferisce sostituire a 'canto gregoriano' l'espressione 'canto romano-franco'.

Con la redazione definitiva del repertorio liturgico latino, si conclude anche un lungo percorso di evoluzione modale che vede ormai in pratica esclusi dal patrimonio melodico della liturgia latina stilemi arcaici: qualcosa sopravvive in elaborazioni che, ad esempio, riescono a recuperare nel nuovo modo di fa certe melodie originarie in do; il più tuttavia è rielaborato e adattato ai nuovi parametri modalistici che con le strutture di *re - mi - fa* e *sol* sostituiscono le precedenti corde madri arcaiche, probabilmente in *do - re* e *mi*.

Gregorio Magno è l'autore del canto gregoriano?

La fama universale di papa Gregorio I († 604) è legata al repertorio liturgico musicale che da oltre un millennio porta il sigillo di canto *gregoriano*. Il nome da tanti secoli è stato dato al patrimonio liturgico che si canta su testo latino nelle celebrazioni del rito romano, un canto che negli ultimi secoli è stato eseguito esclusivamente a una voce.

L'aggettivo 'gregoriano' esprime l'opinione che papa Gregorio

sia l'autore delle melodie e il responsabile principale del tesoro musicale della Chiesa di Roma. Tale convinzione, diffusa e sempre più radicata sin dall'VIII-IX secolo, oggi non è più sostenibile. Inoltre, il carattere strettamente monodico della pratica musicale romana non trova riscontro nella documentazione ufficiale a partire dall'*Ordo Romanus* I, un testo che descrive la messa papale a Roma all'inizio del VII secolo. Per tutto il medioevo si prevede, almeno in modo saltuario, l'intervento di altre voci che accompagnano la melodia principale (presenza dei cantori *paraphonistæ* nell'*Ordo Romanus* I; successivamente l'uso di termini tecnici come, per esempio, *secundare* o *bordonizare*). Vari sono gli aspetti della vita liturgica e musicale che sono stati posti in relazione a Gregorio. Ricordiamo alcuni aspetti di questa intricata vicenda.

Le fonti più antiche (tra cui Paolo Diacono) non dicono nulla circa un'attività musicale di papa Gregorio. Una delle prime affermazioni esplicite al riguardo risale a Giovanni Immonide, diacono e monaco di Montecassino. Verso l'875 egli traccia una vita di papa Gregorio con l'intento evidente di farne risaltare la figura quale guida e modello di santità per tutto il popolo cristiano. In tale contesto Gregorio è presentato come una persona sensibile, pieno di compunzione ispiratagli dalla dolcezza della musica, intento a compilare una raccolta, un antifonario, di somma utilità per i cantori. Il termine 'compilò' è stato in seguito inteso nel senso che Gregorio sarebbe stato l'autore del repertorio musicale, mentre di fatto la *Vita* si limita a constatare un lavoro redazionale del pontefice che avrebbe riordinato – o avrebbe dato l'ordine di riordinare – il materiale inserendolo in un unico libro liturgico.

Probabilmente risalgono alla curia papale poche composizioni che utilizzano nel testo citazioni di opere gregoriane, come l'antifona *Si culmen veri honoris quaerite* che riprende uno stralcio di papa Gregorio (*Hom. Ev.* 15, 1). A lui oggi sono attribuiti ipoteticamente gli inni quaresimali per vesperi, notturni e lodi *Audi benigne*

conditor, Ex more docti mystico, Precemur omnes cernui. In passato a Gregorio erano stati assegnati altri testi che sono certamente posteriori anche se la data non può essere precisata: *Urbs Ierusalem beata* (sec. VIII ?) ed *Ecce iam noctis tenuatur umbra* (sec. X ?). Non sono più attribuite oggi a Gregorio neppure le antifone “O” dell’avvento; oggi si ipotizza un’origine milanese di questa serie omogenea di canti che nella liturgia attuale sono stati presi come testi per i versetti dell’alleluia della Messa.

Il canto gregoriano dall’epoca carolingia ai tempi moderni

Nei primi secoli della scrittura musicale liturgica (sec. IX-XI/XII), i codici non servivano affatto per leggere le melodie durante l’esecuzione; essi erano dei sussidi da usarsi sporadicamente più che altro a livello didattico. Ciò significa che in gran parte la trasmissione scritta doveva necessariamente convivere con la tradizione orale: senza quest’ultima, ogni scrittura musicale era semplicemente incomprensibile, inutile, assurda. Più tardi, dal sec. XII o XII/XIII la scrittura ha assunto una funzione importante nella trasmissione del repertorio, ma non nell’esecuzione dei canti perché, in realtà, anche in epoca recente (secc. XV-XVIII) i libri con musica fondamentalmente non sono stati utilizzati quali libri di musica.

I cantori avevano sì di fronte un libro corale, ma esso serviva più che altro come guida che indicava con precisione i brani da eseguire. Sotto il profilo musicale, gli stessi codici servivano soltanto perché indicavano il movimento della melodia. Dai manoscritti non si attendeva nulla di più. In realtà i cantori erano educati ad inserirsi in una tradizione orale viva che continuava a diffondersi e ad affermarsi grazie all’esperienza didattica vissuta da maestri e discepoli all’interno di una scuola.

In epoca carolingia inizia uno straordinario ampliamento del repertorio musicale tradizionale. Fino al secolo IX ci si è limitati ad aggiungere nuovi brani a quelli tradizionali rispettandone le conno-

tazioni peculiari formali e stilistiche. Il senso della tradizione si manifesta, ad esempio, nell'omogeneità dei testi, quasi esclusivamente biblici e salmici, e degli stili musicali propri di ciascun genere di canto. Nell'impatto tra la cultura italica e quella transalpina nel secolo VIII, è emersa l'esigenza di integrare le diverse sensibilità, di arricchirsi vicendevolmente con letture differenti, ma complementari, di un'unica esperienza liturgica. La sobria e rigorosa parola biblica dei testi liturgici è stata pertanto animata dall'interpretazione personalizzata e appassionata delle nuove generazioni di poeti e musicisti, tutti protesi a coinvolgere sempre più la comunità di fede nell'azione liturgica da sempre soggetta al rischio di atrofizzarsi in riti anonimi.

Alla fine del secolo VIII, e soprattutto nel secolo successivo, sboccia e si propaga a macchia d'olio un nuovo e affascinante linguaggio. Esso non sostituisce i testi tramandati dal passato e accolti sempre con estrema venerazione, ma li integra in un'attualizzazione personalizzata sulla misura delle singole comunità, ognuna delle quali ha ora l'occasione di esprimere se stessa e la propria cultura spirituale e poetica. Così nascono i *tropi*: in essi confluisce tutta la vitalità di un popolo in preghiera, ricco di fantasia e di audacia espressiva. Grazie ai tropi si scolpisce e si plasma in profondità la liturgia e la vita cristiana del medioevo latino. Non voglio anticipare nulla sulla prossima relazione del prof. Locanto, ma permettetemi di mostravi e farvi ascoltare un tropo particolarmente complesso con cui è stato rielaborato l'alleluia *Laetamini*⁶ ():

⁶ Verbania, Biblioteca Capitolare di San Vittore di Intra, 16, c. 103r, graduale di Intra San Vittore, sec. XIV

Nel corso dei secoli successivi – anche se si astrae dalle nuove tipologie compositive come sono i tropi e le sequenze – si assiste ad un proliferare di brani con cui si cerca di dare una vita musicale a nuove celebrazioni che interessano, in modo particolare, il culto dei santi. Dopo il secolo XII, tuttavia, si assiste ad un processo d’alterazione e semplificazione progressiva delle melodie gregoriane tradizionali. Ad esempio, i versetti degli offertori – che sono i brani più complessi dell’intero repertorio – sono definitivamente abbandonati. Sono semplificate, o addirittura eliminate, le piccole e grandi fioriture come i tre suoni ripercossi della *tristropa* o i melismi dei graduali e degli alleluia. Operazioni assai discutibili sul piano musicale che avevano potuto affermarsi in passato soltanto in limiti ben circoscritti – ad esempio, la riforma cistercense – trovano ora uno spazio illimitato per applicare principi riformatori talora completamente estranei alla realtà musicale. Si ricordi, ad esempio, il principio della preghiera pura (“*pura oratio*”) applicata dai seguaci di san Bernardo nella revisione dei canti che presentavano commistioni modali, come succede normalmente nel responsorio graduale che ha la prima sezione (responso) al grave, mentre il versetto è all’acuto. Situazioni del genere sono cancellate in conformità ad una maniacale pretesa di purezza che non ammette diversi ambiti modali all’interno di un unico brano.

Grande diffusione ha avuto la creazione di testi poetici in rima con strutture metriche ben articolate: Sono gli *uffici ritmici* che saranno diffusi soprattutto dopo quel capolavoro poetico e musicale che è la *historia* rimata composta da Giuliano da Spira in onore di san Francesco d’Assisi.

La tradizione liturgico-musicale (fedele al passato e sempre aperta a nuove suggestioni armoniosamente integrate) continua a crescere notevolmente in quantità e qualità secondo tre traiettorie che

divengono i capisaldi della cultura musicale dell'Europa latina: la creatività fedele agli schemi tradizionali, l'aggiornamento dei formulari per nuove festività, lo sviluppo di nuove forme sempre più aderenti allo spirito di ciascuna comunità.

Alla fine di alterne vicende si assiste in epoca moderna ad un'assurda riforma delle melodie gregoriane: alcuni discepoli di Pierluigi da Palestrina tra il 1614 e il 1615 pubblicano nell'*Editio Medicea* le melodie modificate in base ai principi in voga presso il madrigalismo della musica vocale del tempo.

Nei secoli XVII e XVIII si assiste alla trionfale scalata del mondo liturgico da parte di un repertorio musicale confuso talora con il canto gregoriano o ritenuto una sua degenerazione. Si tratta del canto "fratto" che occuperà in modo egemone la scena fino a tutto l'800, facendo una forte concorrenza alla tradizione dell'*Editio Medicea*. Il nome "fratto" deriva da un fenomeno vistoso di carattere notazionale: la scrittura prevede di solito una notazione con valori ritmici proporzionali (1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$). Oltre a questo aspetto il canto fratto si differenzia dal gregoriano per altri motivi di notevole importanza musicale. Ad esempio, sono ritenute lecite e compaiono qua e là alterazioni diverse dal si bemolle, l'unica alterazione ammessa, almeno in teoria, nel repertorio classico. Da quest'ultimo il canto fratto si differenzia a motivo di un linguaggio melodico globalmente diverso. Il repertorio fratto comprende una produzione assai vasta di melodie che in gran parte sono congiunte ai testi tradizionali, ma tutta la musica è riscritta lasciandosi ispirare dalla prassi vocale e strumentale dell'epoca. Tra i fautori di questa nuova era musicale sono da ricordare i francescani che hanno propagato in tutta l'Europa melodie e ritmi che meglio corrispondevano al gusto dell'epoca.

La grande diffusione del *canto fratto* nei secoli XVII e XVIII non deve trarre in inganno sulle origini di questo repertorio che affonda le radici in una situazione culturale specifica molto distante nel

tempo. Le recenti indagini di Marco Gozzi hanno chiarito la genesi del canto fratto. Essa va ricercata nella musica del '300 francese, in particolare nel mondo musicale della polifonia dell'*Ars Nova*. Come tale il canto fratto per sua natura non è costituito da melodie cantate da una sola voce, la sola tramandata dai manoscritti. Questa unica voce va integrata nell'esecuzione dall'inserimento di almeno un'altra voce che si muove secondo varie modalità e artifici tecnici condizionati dalla bravura o meno dei cantori.

Il patrimonio musicale e alcune tecniche di composizione

È indubbio che i cantori medievali abbiano avuto una capacità d'improvvisazione e di memorizzare notevole, paragonabile a quanto oggi accade ancora, ad esempio, nel contesto vivo liturgico musicale, il problema è stato affrontato sin dagli inizi mediante l'uso di particolari tecniche di composizione. D'originale c'era sempre il testo, anche se un medesimo versetto biblico o un brano di tradizione ecclesiastica poteva avere diverse applicazioni nelle celebrazioni liturgiche. Per le musiche hanno avuto gran rilievo le composizioni che, almeno in parte, aiutavano lo sforzo mnemonico riducendo in modo notevole lo sforzo dei compositori sia nell'atto creativo, che nella trasmissione del repertorio. Le più antiche tecniche compositive riducevano, di fatto, il numero delle melodie che occorreva tenere a mente.

Punto di partenza della produzione musicale liturgica è stata la *cantillazione* biblica. Il termine designa una linea melodica relativamente sobria che solitamente si muove compiendo un arco musicale (dal basso all'acuto e, di nuovo, al basso) che si estende per la lunghezza di un periodo del testo, corrispondente all'incirca ad un versetto delle edizioni moderne delle sacre Scritture. Nella cantillazione sono previste alcune sezioni musicali che corrispondono all'inizio del testo (formula musicale d'*intonazione*), alla parte centrale (*corda di recita*) e alla conclusione (*cadenza*).

Lo schema generale della cantillazione si applica a tutti i testi biblici; in seguito sarà esteso a tutte le letture liturgiche, anche quelle patristiche ed agiografiche, e ai recitativi presidenziali e diaconali. L'elemento variabile è costituito dallo stile e dall'impianto melodico. Lo stile può essere sillabico (una nota per ogni singola sillaba), fiorito (alcune note per sillaba) o addirittura melismatico (molte note su alcune sillabe importanti). La scelta dello stile riflette il grado di solennità della celebrazione: in un giorno feriale si preferisce uno stile sillabico; nelle grandi solennità, al contrario, le melodie sono esuberanti e presentano fioriture particolari. Da tener presente che in ambito cristiano, nel repertorio gregoriano, la cantillazione di solito non è melismatica, ma al massimo fiorita.

È evidente che il cantore poteva improvvisare creando nuove strutture melodiche anche per la cantillazione: doveva tuttavia tener conto della propria tradizione musicale e dei principi fondamentali che caratterizzano tale impianto melodico (non poteva, ad esempio, utilizzare come formula di cadenza una d'intonazione, o viceversa). Ambito di interventi creativi particolari sono i testi biblici più significativi per la liturgia come, ad esempio, le genealogie di Cristo o i racconti del *Passio*. L'inizio della genealogia di san Matteo è tratta da un codice di Troia del XII secolo incipiente⁷.

Le *melodie cicliche* s'ispirano alla cantillazione biblica. Esse sono formate da un'unica frase melodica ripetuta tante volte, quante lo richiede la lunghezza del testo. L'esempio qui riportato è un canto ambrosiano, il transitorio (canto di comunione) *Te laudamus Domine*

⁷ Napoli, Biblioteca Nazionale, VI. G. 34, c. 72r.

*omnipotens*⁸. Il suo testo sembra attestato già nel IV secolo e offre la possibilità di ripetere per sei volte un'identica frase melodica. Questo stesso brano, inoltre, evidenzia una particolare strutturazione della melodia secondo i principi applicati nella musica mediterranea arcaica: il pezzo è sillabico (un'unica nota per sillaba), ma presenta un abbellimento di una decina di note sulla sillaba finale del penultimo inciso testuale. La stessa tecnica si ritrova sia in ambito ebraico, sia in altre musiche liturgiche cristiane.

⁸ La melodia è trascritta da Cremona, Biblioteca Statale, 317, c. 46v, invitatoriale milanese (sec. XIV).

Rientra nella categoria delle melodie cicliche anche l'*inno*: una composizione strofica regolare d'origine orientale che ha visto una capillare diffusione dalla seconda metà del sec. IV grazie all'attività di vescovi poeti dell'Italia settentrionale, quali Eusebio di Vercelli e il più conosciuto Ambrogio di Milano. Di stile sillabico, l'inno è costruito in modo tale che la melodia della prima strofa può essere cantata su tutte le altre strofe del medesimo brano e anche su tutti i testi innodici che presentano il medesimo schema metrico (dimetro giambico, verso saffico). Ciò è importante, perché quando il medesimo inno è cantato lungo tutto l'anno liturgico (senza nessuna modifica del testo tranne l'aggiunta di un'appropriata dossologia: la strofa finale di glorificazione trinitaria), la musica diviene l'unico elemento discriminante che qualifica l'inno quale brano dell'avvento, di quaresima o di un altro periodo. Questo caso riguarda, ad esempio, gli inni delle Ore minori della giornata (prima, terza, sesta e nona) e l'inno di compieta "*Te lucis ante terminum*", quest'ultimo ricordato anche da Dante.

Come esempio propongo un inno assai noto, *Ut queant laxis*. L'inno è da sempre cantato ai vesperi della natività di san Giovanni Battista; il testo risale forse a Paolo Diacono. Guido d'Arezzo ha composto una nuova melodia in modo tale da far coincidere un suono progressivo della scala musicale con la prima sillaba di ogni verso del testo della prima strofa: *Ut* (poi sostituito da *do*) *re mi fa sol la*. Seguono le due ultime parole *Sancte Iohannes (si)*. Ascoltiamo un'antica melodia liturgica testimoniata ancora nel XVI secolo e, di seguito, la musica composta da Guido:

Le 'melodie-tipo' sono costituite da una linea melodica che serve da supporto a tutta una serie di testi diversi. Ciò è reso possibile salvando le strutture essenziali della melodia e praticando vari artifici, come può essere l'accorciamento o il prolungamento della *corda*

di recita secondo il numero di sillabe. Questo procedimento è applicato a brani semplici come le antifone delle Ore o anche a melodie complesse come vari *Alleluia* della Messa.

Soprattutto nei brani più semplici, meno rielaborati e non appesantiti da abbellimenti, si può sentire come la musica della melodia tipo ricuperi le note strutturali dei rispettivi modi, divenendo quasi un compendio dell'architettura melodica di ciascuna singola modalità gregoriana. Il fenomeno si evidenzia nel seguente esempio: sono due antifone scritte in *mi* plagale (IV modo al *la*) come sono tramandate da un pontificale del XV secolo⁹.

L'inventiva musicale delle prime generazioni dei cantori cristiani (pur utilizzando alcuni stilemi d'origine ebraica o della più vasta cultura mediterranea) nel creare schemi melodici propri per la cantillazione, le melodie cicliche e le melodie-tipo, ha sviluppato un repertorio che può essere considerato l'alfabeto sonoro con cui costruire nuovi discorsi musicali. Tale alfabeto non è formato da singole note, ma da gruppi di poche note o da incisi melodici di una certa consistenza: sono le *formule*. Presto sono plasmate in base a criteri funzionali (intonazione, sezione centrale, cadenza), con la creazione di un vero repertorio al quale attingere per la costruzione di nuove melodie. Gli elementi strutturali, le formule, potranno essere anche uguali, ma diverso è il loro ordine e la loro concatenazione.

⁹ Torino, Biblioteca Capitolare, 5, cc. 135r [*Exultabunt sancti*] e 137r [*Ascendit fumus*].

In tale prospettiva i cantori si trovavano nelle condizioni di chi anche oggi voglia com-porre disegni diversi utilizzando un limitato e fisso numero di tasselli colorati, sapendo che determinati colori devono essere collocati in precise posizioni (cornice, disegno interno, centro corrisponderebbero, sul piano musicale, alle formule con funzione d'intonazione, corda di recita o nucleo melodico centrale, cadenza).

Le *melodie formulari* si ritrovano soprattutto nelle elaborazioni melismatiche di strutture fondamentali, qual è la *salmodia*. Canto composto secondo questo principio è, ad esempio, il *tratto* della Messa: una reliquia della primitiva salmodia direttanea giunta a noi in due soli schemi melodico-modalì che riflettono l'origine romana (tratti in sol plagale, VIII modo) e gallicana (melodie in re plagale, II modo).

Alle centinaia di brani che appartengono alle categorie ora ricordate, occorre aggiungere altre centinaia di pezzi composti secondo il principio della "*variazione della struttura*" ("*Gestaltvariation*" di Marius Schneider, affine al "*maqam*" semitico e al "*ruga*" indiano). Le melodie in questo caso sono formate da un certo numero di variazioni intorno ad alcune note o piccoli gruppi di note strutturali. Si tratta di una tecnica privilegiata nell'ambito dell'improvvisazione che ancora oggi è praticata in ambito ebraico, cristiano-orientale (ad esempio, i Maroniti libanesi), arabo e indiano.

In base a queste e altre tecniche compositive, in Occidente sono stati costruiti progressivamente i patrimoni musicali delle diverse Chiese cristiane dell'Europa latina. Occorre ricordare che la storia dei repertori musicali liturgici inizia con la nascita della Chiesa a Gerusalemme nella prima Pentecoste. Sotto il profilo strettamente musicale, tuttavia, non esiste un anno zero della musica liturgica cristiana, perché essa nasce in qualche modo già adulta, ricca dell'esperienza almeno bimillennaria della tradizione ebraica. Ciò im-

plica un fatto importante: la probabile coesistenza, sin dagli inizi della liturgia cristiana, di forme musicali semplici e complesse, di stili sillabici, fioriti e anche melismatici, nel segno della migliore tradizione ebraica. La quale sarà integrata successivamente da altre significative suggestioni provenienti dalle culture musicali delle popolazioni alle quali man mano è stato annunciato il Vangelo di Gesù Cristo.

Conclusioni

La musica percorre due itinerari all'interno della celebrazione liturgica. Essa nasce da una esperienza di fede, nell'ascolto della Parola, e serve alla santificazione dei fedeli aiutandoli a varcare la soglia del mistero, dell'inaccessibile ambito del divino. A questo movimento discendente – il canto che rivela la Parola di D-i-o all'uomo – corrisponde un moto ascendente che il credente percorre facendo della musica l'espressione di un'altra esperienza di fede: la voce della Chiesa orante che glorifica D-i-o. Nel microcosmo dell'evento musicale si sviluppa e si dilata un modo sonoro che si apre al macrocosmo della vita divina. Melodia, ritmo, timbro, voce, successione di note e intermezzi di pause non sono soltanto elementi musicali che si analizzano sotto il profilo tecnico e fisico; sono tutti elementi che si fondono e trovano la loro ragion d'essere nel canto che diviene "teo-logia": Parola di D-i-o rivolta all'uomo e voce dell'uomo che sale a D-i-o.

Nella sfera mistica sono annullate, o almeno sospese, alcune categorie fondamentali quali tempo e spazio. Eseguito *hic et nunc*, il canto liturgico trascende i limiti cronologici (*nunc*) nel momento in cui il credente, attraverso l'ascolto della Parola cantata riesce a porsi alla presenza di D-i-o, vive l'esperienza di un istante atemporale in cui si fondono insieme passato, presente e futuro. Nella liturgia l'orante è contemporaneo sia di Adamo e di Abramo, sia delle generazioni a venire. *Hodie*/oggi: è il termine che riecheggia all'inizio di

molti brani liturgici occidentali e orientali per sottolineare questa dimensione di una contemporaneità di tutti i tempi, siano essi rivissuti o siano essi anticipati.

Analogamente si vive l'esperienza dello spazio (*hio*): la liturgia svela la storia perché toglie i veli che impediscono il passaggio (*phasse*) pasquale, abbatte i confini dello spazio che prima di essere geografico è mentale.

Il detto "Essere nel mondo, ma non essere del mondo" sottolinea che la radicazione del credente non è in un territorio, ma nel "regno dei cieli". Non è un caso se in molte chiese la volta è dipinta in modo da raffigurare il cielo che si apre, stabilendo nello spazio architettonico l'unione tra terra e cielo, finito e infinito, tempo ed eternità.

La pianta delle chiese medievali, il loro orientamento, la disposizione degli spazi interni, le vetrate istoriate e gli affreschi non sono concepiti soltanto in una prospettiva funzionale quale luogo d'incontro comunitario, ma hanno tutti un significato simbolico che esprime una realtà nascosta e pur presente. La musica nella liturgia fa parte integrante di questo universo simbolico e non può essere sradicata da esso senza essere snaturata. In questa prospettiva i diversi luoghi perdono le loro caratteristiche che li differenziano e rendono antagonisti.

C'è un unico luogo in cui si celebra la liturgia: il profondo del cuore, animato e reso fecondo dallo Spirito. La liturgia del cuore ha nell'azione ecclesiale la sua visibilità esterna ed è autentica nella misura in cui riesce a essere segno e anticipazione della liturgia del cielo, nella pienezza del regno di D-i-o.

In tale orizzonte culturale e spirituale è da ricercarsi il senso del canto liturgico e il significato del percorso che si snoda dalle più antiche liturgie neotestamentarie alle celebrazioni odierne. Ciò che anima dall'interno il linguaggio sonoro non è un codice musicale con precise forme e stili ben caratterizzati. Il canto ubbidisce alle

dinamiche della ricerca di D-i-o che si realizza nel contesto dell'azione liturgica secondo un itinerario personale di fede.

Alla fine di questo incontro, mi pare si possa dare una triplice risposta alla domanda: "Oggi, all'inizio del terzo millennio, vale la pena occuparsi ancora di canto gregoriano?". Direi proprio di sì, almeno per tre motivi:

Un

motivo culturale.

Chi è attento alle opere

dello spirito umano, avverte la grandezza dell'arte poetica,

la capacità di comunicare profonde emozioni con linguaggi

che spesso non sono ordinari, a partire dal silenzio illuminato da uno sguardo radioso.

Il canto gregoriano è un itinerario di bellezza e di armonia.

Riassume l'esperienza poetica di decine di generazioni

a partire dall'antico Israel fino alle espressioni

mutuate dalle tante e diverse culture

dove il cristianesimo ha portato

il Vangelo, in cambio

di nuovi linguaggi

per comunicare

in musica.

Un

motivo antropologico.

Molti brani del repertorio gregoriano

sono costruiti secondo particolari tecniche musicali

sperimentate già in tempi remoti nell'area mediterranea,

un fenomeno che si avvicina a ciò che in ambito semitico si chiama *maqam*.

La melodia si muove su particolari circuiti mentali che obbligano a percorrere

determinati itinerari legati alla memoria e alle sue variazioni, il tutto segnato

da alternanza di conosciuto e di ignoto, di presente e di rimosso.

Sotto questo aspetto il cantare, ma anche il solo ascoltare
le melodie gregoriane può costituire un momento forte
di terapia che permette alla mente
di recuperare la verità
di se stessi.

Un

motivo spirituale.

Chi vive la fede cristiana
s'accorge come la Parola di D-i-o
necessiti di una mediazione che vada al di là
della spiegazione filologica e dell'applicazione moraleggiante.
Percepire la voce di D-i-o nella sua Parola è un'azione del cuore
in ascolto di quanto le parole tramandate dalla Bibbia non riescono a esprimere.
La musica è il linguaggio privilegiato del cuore di D-i-o e dell'uomo.
Il canto gregoriano ha la forza di in-cantare,
distogliere il cuore dalle pre-occupazioni
perché si dilati e si orienti a Dio
nell'operare la carità,
nell'adorazione e
nel silenzio.