

## Il linguaggio rituale gregoriano

**Sebastiano Sitta**

Università di Trento

Dipartimento di Lettere e Filosofia

seba.sitta@gmail.com

**Abstract** Although plainchant has always been classified among musical forms, it has some characteristics that make it a complex language. It is known that, during Antiquity, Latin had a sort of melodic pronunciation that depended on prosodic elements such as the position of tonic accents and the syllabic quantity. The fact can be recognized both in the Classical and in the Late Antiquity. So it was a common idea that music and rhetoric were tightly connected. With the advent of Christianity the role of words gained more and more importance, since they were tied to the Word, identified with Christ, that represents an ideal model for the creatural world. Plainchant increases the musical characteristics of the ritual words and expands their semantic role in the phrase. It can be observed that certain forms of musical emphasis correspond to the words that have the highest semantic weight in that context. Thus plainchant is not only a musical form but also a semantic-weighted markup language, that is a complex ritual language in which phonology, semantic and rituality are expressed in an artistic form.

**Keywords:** Plainchant, Markup language, Rite, Latin prosody, Semantic role

1. Sull'argomento specifico del rapporto istituzione-rito nel caso del canto gregoriano mancano del tutto studi organici. Quali introduzioni alla comprensione del canto liturgico si segnalano due testi, APEL 1958 e HILEY 1993, la cui analisi si concentra per la maggior parte sul lato eminentemente musicologico della questione. Resta dunque esclusa la prospettiva *linguistica* del gregoriano, che ne rappresenta il punto ermeneutico fondamentale e il cui approfondimento è oggetto della presente esposizione. Un'analisi esclusivamente storico-critica del canto liturgico sarebbe fortemente riduzionistica, limitandosi a una prospettiva di *carrellata storica* che non permette di comprenderne la natura più specificamente rituale e linguistica. In tale ottica la compenetrazione semiotica tra valori verbali e valori musicali non risulta evidente.

In questo senso i recenti studi di scuola italiana, forse perché meno culturalmente distaccati dalle forme culturali in questione, apportano notevoli incrementi allo studio della materia. Vanno menzionati in quest'area sia RAMPI, LATTANZI 1991 che, soprattutto, TURCO 1991, nel quale si ritrova una più penetrante analisi dell'origine retorica delle forme del canto liturgico. Di impostazione prevalentemente storiografica, oltre che di impianto divulgativo, è invece il breve studio di Giulio Cattin (CATTIN 1991) che tuttavia dedica qualche spazio a un repertorio di testimonianze antiche circa i modi e la ricezione del canto liturgico.

Solamente a titolo di completezza va segnalata anche una serie di lavori di carattere teorico-pratico sulle forme e sulla tecnica del canto gregoriano. Anche in queste opere non mancano accenni, commenti e annotazioni sul rapporto rituale parola-suono e sul parallelismo

linguistico tra queste due componenti. Tuttavia tali considerazioni si svolgono sostanzialmente sempre in astratto e senza la possibilità di un'analisi completa e organica. Tra essi meritano una citazione, benché da annoverarsi tra i più datati, almeno LE GUÉLLO 1924 e LEONE 1924.

Non mancano, comunque, alcune opere più vicine alla nostra prospettiva, sebbene ancora limitate a un procedimento descrittivo piuttosto che a un tentativo di sistematizzazione dell'intera materia: tra queste la più recente è ASENSIO 2003, che già nel titolo mostra l'inscindibile rapporto intessuto tra storia, liturgia e forme del canto liturgico. A questi tre elementi coesivi la pionieristica opera di Ferretti (FERRETTI 1934) aggiunge anche le caratteristiche fonetiche del testo. Un recente articolo di Marco Mazzolini (MAZZOLINI 2010) tenta un approccio olistico alla questione, mostrando come la costruzione retorica dello spazio sonoro configuri il gregoriano quale «canto come allegoresi» (MAZZOLINI 2010: 177).

È possibile concludere che non mancano studi seri sul canto gregoriano, ma che essi risentono dell'ambiente musicologico nel quale sono formulati. Infatti essi si concentrano prevalentemente sugli aspetti storico-tecnici delle forme musicali (fino a confondersi con studi prettamente paleografici) piuttosto che su quel sostrato rituale che è invece la dimensione nella quale il canto liturgico trova la propria chiarificazione a livello semiotico. Questo aspetto deve essere indagato con presupposti e metodo filosofici, insieme all'altra questione fondamentale che è il rapporto tra l'istituzione e il suo linguaggio espressivo, rapporto che nel gregoriano trova un momento di assottigliamento della propria costitutiva asimmetria.

2. Le caratteristiche quantitative della fonologia latina rendevano ciascuna parola un terreno atto a ricevere e far crescere il seme della musica. Nel momento in cui la parola si faceva discorso i germi contenuti all'interno di ciascuna di esse si rendevano manifesti trasformando il momento retorico in un momento musicale o semi-musicale. Ciò va inteso non come puro abbellimento o tecnica retorica sovrastrutturale, ma come estrinsecazione di valori già presenti in potenza nella lingua: «est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior» (CIC., *Or.*, XVIII). Nello stesso luogo abbiamo dimostrazione di quanto ampio fosse il compasso sonoro del buon oratore: «omnis sonorum tum intendens tum remittens persequetur gradus» (*ibidem*). La musicalità intrinseca delle parole trova dunque nel momento oratorio uno spazio di amplificazione, nel quale quell'«accentus [...] anima vocis et seminarium musices» (MART. CAP., *De nuptiis*, III, 268) trova la propria realizzazione nel canto adombrato della retorica.

La coscienza di questa componente musicale è patrimonio comune della cultura latina nelle sue varie epoche. Con maggiore o minore grado, il parallelismo tra quantità sillabica e altezza melodica sembra infatti percepito tanto nella classicità quanto nella tarda antichità. Esso permette di porre il discorso come un canto in scala ridotta, o secondo le parole di Varrone come quell'*imago* del canto vero e proprio rintracciabile nella *pronuntiatio* del testo (cit. in LATTANZI 1992: 109). A tale proposito va segnalato che, nella graduale perdita di consapevolezza quantitativa riscontrabile nei processi fonologici della tarda latinità romana, già nel IV-V sec. la confusione tra sillabe lunghe e brevi si faceva fortemente presente, specialmente nelle zone periferiche dell'impero. La non consapevolezza della quantità sillabica nel parlare comune relegava quel canto adombrato agli artifici della retorica e a un ruolo ancillare e spettacolarizzato del discorso. Esso, alla luce delle testimonianze sinora emerse, va considerato anche come una perdita di musicalità del parlare. Ciò fece sì che a tratti distintivi di carattere fonetico succedessero in alcuni casi modificazioni morfologiche delle parole in questione. Si giungeva, per esempio, a raccomandare l'uso dell'arcaismo *ossum*, al nominativo, in luogo di *ōs*, allo scopo di evitare equivoci tra due parole (“osso” e “bocca”) la cui differenziazione passava unicamente dalla quantità vocalica, non più riconosciuta nell'ambiente nordafricano (AUG., *Doctr. christ.*, IV, x 24).

Alcune tracce della primitiva pronuncia melodica potrebbero essere riscontrate nelle cadenze regionali, specialmente in quei casi per i quali l'isolamento geografico o culturale ha permesso il conservarsi di tracce di una fonologia più antica. È di questo avviso un antico ma valido studio che riscontra il fenomeno nelle isole della laguna veneta: a titolo puramente ipotetico è lecita infatti la domanda «se quella modulazione che odesi nella pronuncia degli *Altinati*, rifuggitisi nell'isola di Burano» non potrebbe essere addirittura «un avanzo dell'antica pronuncia latina» (MAJER 1821: 25). In questo senso si può stabilire una relazione tra l'accentuazione moderna e la quantità antica, secondo il principio che «gli accenti grave ed acuto servivano a denotare la prolazione grave o acuta, con cui proferivansi le sillabe» (*ivi*: 24), ovvero il tono ascendente o discendente delle stesse. Questa deduzione, seguita dalla conclusione che all'accento circonflesso dovesse corrispondere una vocalizzazione ascendente-discendente, deve però essere accompagnata dall'avvertimento che la questione non si pone nei termini di un canto misurato, ma di una naturale accentuazione delle parole. Essa doveva essere certo più presente che nelle lingue moderne, ma sempre nel ristretto ambito delle inflessioni *naturali* del discorso: «che gli antichi parlassero cantando» è infatti «una supposizione così ridicola» da non meritare nemmeno una confutazione (*ivi*: 25).

La retorica annoverava dunque tra i suoi artifici anche l'amplificazione melodica di quanto, nel parlare comune, doveva esprimersi in micro-variazioni foniche. Le modulazioni e le inflessioni vocali, appartenenti sia alle parole isolatamente considerate sia all'articolazione sintattica del discorso e alla punteggiatura, erano pertanto enfatizzate secondo un modello trasfigurativo ben radicato nella cultura analogica dell'antichità. Così le orazioni (anche per ragioni fisiche, vd. *infra*) si costituivano come sequenze di parole che erano frammenti melodici, susseguentisi lungo un filo musicale ascendente e discendente. L'enfasi portava la voce del retore a saltare da un registro all'altro, come informa Dionigi di Alicarnasso, tanto che «nei momenti di maggior calore» essa andava a «coprire [...] addirittura l'intervallo di quinta» (LATTANZI 1992: 109). Il rapporto tra orazione e musica era talmente stretto, e la musica tenuta in tale venerazione, «ut idem musici vates et sapientes iudicarentur» (QUINT., *Inst. orat.*, I, x 9).

3. All'eredità classica la cristianità aggiunge un ruolo ontologico della parola. Come esempio lampante della nuova dignità di essa si è soliti citare l'esordio del Vangelo giovanneo: «In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum» (IO. 1 1). Nell'originale «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος» si avverte con maggior facilità il valore più che di semplice 'parola' che è attribuito al Verbo. Esso, infatti, si fa anche principio informatore dell'universo e attraverso il quale i modelli eterni giungono a manifestazione nel mondo. La realtà creatrice e la realtà 'verbale' non sono, tuttavia, scindibili, così che il Verbo è *contemporaneamente* principio ipostatizzante e modello supremo di Parola. Nella congiunzione di questi due ruoli sta la complessità del discorso cristiano sulla Parola, una complessità non diminuita dal successivo muoversi sulla terra del portatore vivente di tale Verbo, Gesù Cristo. Così avviene che il Verbo sia contemporaneamente un modello ontologico, un modello verbale e una persona che si esprime mediante parole. Tra questi tre elementi si instaura una polarità che, divenuta rituale, si converte anche in linguaggio costitutivo dell'istituzione che di quel modello si propone quale portavoce. Qualsiasi parola diventa, infatti, specchio di quella Parola originaria, fonte di movimento per l'intero universo, della quale riflette almeno in parte la luce. Nella Parola è, dunque, intessuta in questo contesto una rete di relazioni che, snodandosi attraverso le fitte maglie del linguaggio, unisce immanente e trascendente. Relazioni di somiglianza, che «rend[ono] la voce degna di pronunciare la parola di Dio» (MAZZOLINI 2010: 178).

Anche al rapporto parola-suono viene, dalla novità cristiana, un rinnovato approccio esplicativo. Tra la bocca e il suono da essa proferito si stabilisce infatti una unione pari a quella che il Verbo ha stabilito nell'incarnarsi, secondo quanto significato da Agostino: «sicut verbum nostrum fit vox, nec mutatur in vocem; ita *verbum* dei *caro* quidem *factum*

*est, sed absit ut mutaretur in carnem»* (AUG., *Trin.*, XV, XI 20). È solo in virtù di tale parallelismo che l'infinita distanza qualitativa che separa creatura e creatore può essere per un momento accantonata. Ancora una volta, è nella proporzionalità tra mondo creaturale e mondo creatore che si dà la possibilità di una comunicazione tra essi, perché vi è nel primo un'impronta, un sigillo che è punto archimedeo per innalzarsi ove la pura creaturalità, sola, non permetterebbe. Se nel caso giovanneo questa possibilità era come esposta in astratto, qui vi è invece una chiara istruzione del *come* l'uomo possa *dire* all'Eterno e l'Eterno, in quanto «questo verbo, nel suo manifestarsi, ha una certa somiglianza con il Verbo divino che si è fatto carne» (MAZZOLINI 2010: 178).

Questo modo non può darsi che nell'ennesima proporzione tra cielo e terra, ovvero in un *dire* che rispecchi, per quanto possibile, l'ontologia del cosmo, che si snodi secondo i sentieri ipostatici della creazione. Tale muoversi nel mondo in cerca delle tracce divine non può darsi che nel riconoscimento dei presupposti giovannei. Ecco spiegata la dolorosa constatazione dell'impossibilità di parlare la *Göttersprache* (HÖLDERLIN, *Der Archipelagus*) a causa del mutismo di quegli dèi, della loro fuga dal mondo creaturale.

Ulteriore segno del rapporto parola-rito nel contesto cristiano è la Parola *che si fa* rito. Parole puramente umane sarebbero insufficienti alla proclamazione di quella perfezione che il rito nasce per cantare: è necessario ricorrere, rifugiarsi nella Parola. Se la liturgia primitiva consisteva per la maggior parte, sul modello ebraico, nel canto alternato dei salmi, tutta la ritualità successivamente sviluppatasi è, invece, piena di parola biblica. Ove non direttamente ricavate, le lezioni, le orazioni, le parti mobili della messa sono largamente ispirate alla Sacra Scrittura, da essa traggono non solo le parole, ma tutto uno stile declamatorio sapienziale certamente più vicino al mondo giudaico che a quello neotestamentario (non è un caso che la maggior parte dei testi liturgici sia tratta dall'Antico Testamento). Lodare Dio attraverso la sua stessa parola, attraverso le *reportationes* della liturgia celeste che sono contenute nella Bibbia, questo il principio fondativo della ritualità cristiana, secondo un'indicazione salmica: «Non nobis Domine non nobis sed nomini tuo da gloriam» (*Ps.* CSIII 9). Il linguaggio si piega su se stesso, è contemporaneamente umano e divino. È divino nella misura in cui a esso è sotteso un mistero insondabile, è umano per il modo in cui è ricevuto e proclamato (un modo che però deve tendere a farsi più divino possibile).

Questa natura ancipite lo rende ponte, che viene gettato verso il mondo creaturale e da esso è ribadito verso il mondo divino. In questo modo l'umano partecipa di quella liturgia celeste che incessantemente è celebrata dalle schiere angeliche e delle quali ripete financo le parole, come nel caso esemplare del *Sanctus*. Nella visione di Isaia il profeta assiste al canto continuo dei cherubini e dei serafini, i quali «clamabant alter ad alterum, et dicebant: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth» (*Is.* VI 3). Questo inno entra nella liturgia terrena, che lo raccoglie come esempio e lo fa suo, riprendendolo e ripetendolo nel tentativo di inserirsi per un momento nell'infinita e incessabile liturgia celeste. Il linguaggio di questi due riti non ha solamente dei punti di parallelismo, ma è effettivamente unico secondo quanto è possibile al mondo terreno. In esso vi è la necessità di imitare le realtà superiori nella realtà del mistero celebrato.

4. La modalità con la quale il mondo cristiano ha storicamente configurato la necessaria relazione rituale tra terra e cielo è il canto gregoriano. Entro questa categoria si fa abitualmente rientrare una produzione culturale eterogenea, che va dai primi brani di cui abbiamo attestazione scritta (IX-X sec.) sino a tutto il XVI sec. e oltre. Se per 'gregoriano' vogliamo, tuttavia, intendere quel ristretto repertorio caratterizzato da una struttura linguistica omogenea e da uno stretto rapporto parola-canto, allora il campo d'azione si restringe sino a comprendere solamente la sezione più antica del patrimonio canoro pervenutoci. Le caratteristiche primarie del gregoriano sono (a) la *liturgicità*, ovvero l'appartenere dei brani a un momento rituale ben preciso, e (b) la *monodicità*, ovvero l'essere eseguito a una voce senza l'ausilio di strumenti musicali. A parziale correzione va osservato

come si sia recentemente affermata la convinzione che «il cosiddetto gregoriano, soprattutto nelle celebrazioni solenni, [...] fosse ‘secundato’ ossia cantato a due voci» (GOZZI 2013: 234, cfr. anche CATTIN 1995). Tuttavia, poiché la seconda voce, improvvisata o comunque autonomamente preparata da cantori professionisti, era basata sul preesistente modulo melodico, la definizione di ‘monodico’, semplificando, ha comunque un qualche diritto di attagliarsi al gregoriano. In base a queste due caratteristiche alla locuzione ‘canto gregoriano’ si preferisce oggi quella più precisa di ‘canto cristiano liturgico’ (che qui non utilizziamo per brevità).

Vi sono altri elementi che connotano la funzione rituale del gregoriano. Anzitutto esso è un canto sacro, per due motivi. Il primo è che la Parola, dalla quale il gregoriano nasce e sulla quale tutte le sue peculiarità musicali sono basate, è sacra, ossia divinamente ispirata (la parola usata in *II Tim.* III 16 è *theopneustòs*) e, nella liturgia, destinata al divino. Secondariamente perché è inserzione nel Tempo del canto senza tempo delle schiere celesti, ossia quell’*Augenblick* nel quale temporale ed eterno possono venire a contatto (cfr. WARD 2008: 1-35). Nel momento del *Sanctus*, infatti, la recita dell’acclamazione, che avviene con le medesime parole in terra e in cielo, è preceduta dal prefazio «Cum quibus [*scil.* le schiere angeliche che cantano] et nostras voces ut admitti iubeas, deprecamur, supplicis confessione dicentes». Il gregoriano è poi legato a filo doppio all’oratoria e ai suoi artifici, che permettono di comprenderne l’articolazione musicale come conseguenza di quella semantica e, più in generale, linguistica. Infine, si sviluppa proprio a partire dalle parole, ciò stabilendo un continuo tra valori fonico-semantici e valori musicali.

Non è, tuttavia, solamente il canto ad accogliere in sé la parola entrata nell’orbita liturgica della cristianità. All’interno di questa ritualità vi è sia un trattamento melodico differente a seconda del diverso momento liturgico, sia la presenza di quelle che si possono definire delle forme di *tutela*. Esse si inseriscono in un più ampio patrimonio di forme di protezione rituale, comune alla maggior parte delle esperienze mistico-religiose dell’umanità. Nell’ambiente ebraico va ricordato il divieto di entrare nel *Santo dei Santi*, la parte più interna del Tempio, riservata al sommo sacerdote e solo una volta all’anno; la medesima condizione potrebbe valere anche per il *megaron* miceneo. L’apice di questi fenomeni si riscontra nei grandi culti misterici eleusini, orfici, sabazî. Il mondo cristiano, che della classicità e delle sue forme rituali raccolse in una certa misura l’eredità, non fu immune da queste influenze. La Rivelazione si riceve nel segreto secondo quanto significato nel salmo: «Incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi» (*Ps.* L 8). Di carattere anti-profanatorio era anche l’utilizzo di una protezione visiva nel momento culminante del rito. Sopravvissuta nelle liturgie orientali e ortodosse, l’*iconostasi* è un elemento della linguistica rituale che sottrae il momento della consacrazione agli occhi dei non consacrati: i sacerdoti si ritirano in un luogo inaccessibile per compiere il fine effettivo del rito, cioè la reiterazione del sacrificio salvifico mediante la transustanziazione. Anticamente presente anche in Occidente (è ancora visibile nella Basilica marciana e a S. Nicola a Bari), in area gotica fu sostituita dallo *jubé* (con funzione di nascondimento meno marcata), mentre successivamente il medesimo scopo fu raggiunto mediante un rialzo del presbiterio che sottraeva *in toto* il rito alla visione dei fedeli. Dopo il Concilio di Trento l’area della celebrazione fu riabbassata, e il presbiterio fu recintato da balaustre chiuse da un cancello, a ricordare l’inviolabilità del santuario. In seguito a questa modifica, la funzione di tutela dalla visione profana fu imposta mediante il divieto ai fedeli, in alcuni momenti, di fissare lo sguardo sulle azioni del celebrante.

Misure analoghe furono prese per una tutela ‘sonora’ del rito. Il momento fondamentale della liturgia, la consacrazione, fu sottratto non solo alla visione del popolo, ma anche al suo ascolto: la sezione del rito che contiene le formule consacratrici, detta *Canon Missae* (che inizia con le parole «Te igitur clementissime Pater»), era recitata sottovoce, in modo inintelligibile, dal celebrante. Allo stesso trattamento erano sottoposte anche altre parti del rito, quali la preghiera «Aufer a nobis» con la quale il sacerdote chiede di essere reso degno di celebrare il mistero divino, o il «Munda cor meum», di analogo scopo, che precede la recita del Vangelo. Il potere della lingua rituale è tanto efficace che nelle parti in cui la sua potenza si dispiega con maggior vigore è necessario riservarla ai consacrati, ovvero a

persone addestrate nella conoscenza del meccanismo liturgico. È una forma di tutela che è bene adottare allo scopo di evitare ciò che in termini misterici, ma entrati anche nel bagaglio teologico cristiano, è una vera e propria profanazione, ossia l'adottare formule riservate ai consacrati da parte di laici. Anche in questo senso vanno intese le parodie, tanto fortunate in epoca medievale, di momenti liturgici, che spesso passavano proprio dalla deformazione grottesca di testi rituali.

Come le iconostasi proteggono *visivamente* il mistero celebrato dagli occhi profani, così il sacro silenzio protegge *auditivamente* lo stesso mistero dagli orecchi dei non consacrati. Un sacro silenzio che in realtà, fino al XX sec., permeava il rito nella sua interezza, in quanto la cosiddetta 'messa bassa', la forma più comune di messa quotidiana, era celebrata sottovoce tra un sacerdote e un assistente (chierico o laico), mentre il popolo poteva tutt'al più assistere allo svolgersi, silenzioso e sacro, del rito. La cosiddetta 'messa dialogata', già in uso nella prassi, viene normata nel 1922, quando la Congregazione dei Riti «contempla l'opportunità che la comunità dei fedeli risponda insieme e ad alta voce al celebrante con le parti che le sono proprie» (CRESCIMANNO 2009: 81).

Dal punto di vista pratico, il canto serve inoltre a distinguere due ranghi rituali della messa: la messa letta e la messa cantata. Ciò mostra come il canto non sia inteso come un abbellimento o una sovrastruttura della funzione, ma come un elemento strutturale che determina una suddivisione nella liturgia, oltre che un elemento distintivo tra forme differenti del rito.

**5.** Il linguaggio rituale gregoriano si esprime nei termini di una amplificazione declinata su tre fronti.

Un primo tipo di amplificazione è quello *fonico*, che si potrebbe definire anche *fisico*. Una parola non semplicemente *detta*, ma *cantata*, risponde assai meglio all'impellente necessità di riempire la vasta estensione di un tempio con la voce di una sola persona, il celebrante. Dovendo pronunciare a voce chiara molte delle proprie formule, egli doveva ricorrere a un uso di essa tale da permettergli di farla 'correre', in modo da raggiungere l'assemblea dei fedeli, ma senza sforzarla: ciò sia banalmente per uno scopo di salvaguardia del mezzo vocale dall'usura e sia, in termini rituali, per non rivestire la Parola con un'emissione tanto sgradevole da essere indegna di farsene portavoce. È facilmente sperimentabile che una voce che canta ha una proiezione spaziale molto maggiore di una voce che parla. Nel proferire il Verbo, il *verbum* percuote fortemente l'aria e quindi si diffonde nello spazio dei fedeli, e da questo movimento trae il proprio nome, in quanto «verbum dictum eo, quod verberato aere sonat» (ISID., *Or.*, I, IX 1).

Più interessante è un secondo tipo di amplificazione, che si può definire *rituale* e coinvolge clero e laici da un punto di vista *ontologico*. In questo senso, il sacerdote, nell'esercizio del suo ministero, cantando trasfigura la propria persona. Se, infatti, la parola è tratto distintivo dell'uomo, purificandola dalle frequenze irregolari che la ancorano al mondo del rumore è possibile (per analogia) purificare in una qualche misura quell'uomo stesso. In questo modo, il prete che canta la propria preghiera è contemporaneamente un uomo e qualcosa di più che un uomo (un uomo reso degno di farsi tramite rituale fra umano e divino). Egli nell'agire è un *alter Christus* che rinnova il proprio mistero, e la sua voce trasfigurata è degno *medium* del dispiegarsi dell'istituzione-Chiesa nel mondo, che proprio nel rito trova i propri *culmen et fons* (SC 10, cfr. anche GREGUR 2005). In riferimento a quanto già notato circa l'unicità della liturgia celeste e terrena si può aggiungere che l'amplificazione ontologica permette che a ciascun rinnovarsi del rito prendano parte insieme la chiesa militante, purgante e trionfante.

L'ultimo tipo di amplificazione proprio del gregoriano è quello che definiamo *testuale*, e coinvolge la semantica del testo. È la caratteristica più peculiare di questa forma espressiva e prende a riferimento il testo a partire dalla sua unità più piccola, la sillaba, fino a comprendere nelle proprie arcate intere frasi. Non che l'uno avvenga senza l'altro: ciascuna unità è sì rispettata nella sua individualità, ma nell'interagire con gli altri elementi della frase

può acquistare un senso superiore. I piccoli accenti melodici interni alla prosodia delle parole vengono amplificati sino a far germogliare in questo campo il seme della musica, che poi giunge a librarsi sull'orizzonte della Parola. A questo punto il rapporto può essere rinegoziato, la singola parola mette il proprio costituirsi fonico al servizio del significato, e «l'andamento del canto può sacrificare la particolare prosodia di un vocabolo all'evidenza sonora di un superiore ordine di accenti» (MAZZOLINI 2010: 178). Passati dal piano della recitazione a quello del canto, ora sono gli artifici musicali a determinare l'espressione generale del testo, non diversamente da quanto i retori facevano con le proprie orazioni. È necessario che alcune parole, alcune locuzioni ricevano una sottolineatura che ne metta in evidenza il ruolo: a questo scopo il gregoriano si serve di alcuni mezzi di enfasi mediante il quale la musica per così dire parla da sola e chiarifica il testo. Essa è un mezzo ermeneutico, e anzi il testo cantato possiede «una propria speciale esegesi» (*ibid.*).

6. Il primo farsi-musica della parola è legato alla stretta necessità di raggiungere il vasto uditorio dei fedeli. Le formule del celebrante sono cantate sulla stessa nota, detta *tenor* o corda di recita. Dalla nota principale, filo conduttore dell'orazione, la melodia si separa solo in corrispondenza di decisive inflessioni del discorso. Vengono marcati in particolare le pause retoriche, i punti interrogativi, i momenti di inizio e fine del discorso diretto, il momento conclusivo che dalla formula del celebrante conduce al *responsum* dell'intero popolo. Oltre che una propria esegesi il testo ottiene qui anche una rudimentale ma efficace interpretazione 'drammaturgica', specialmente evidente in quelle *lectiones* con un grande concorso di personaggi e comparse.

La forma-recitativo, nella sua semplicità, possiede una decisiva importanza nella prospettiva di quello che sarà poi il vero e proprio repertorio *canoro* gregoriano. I recitativi, dapprima poco meno che improvvisati secondo indicazioni generiche sulla realizzazione melodica delle inflessioni sintattiche, si diversificano e raggruppano in moduli adatti alle situazioni più diverse. A una corda di recita possono corrispondere diverse intonazioni e diverse terminazioni, che ne determinano il carattere più o meno solenne, più o meno grave, più o meno gioioso. Perviene così a sistematizzazione un ampio e variegato repertorio di formule espressive che traducono in un linguaggio unico l'ampio compasso delle situazioni rituali da interpretare. Alcuni moduli di questo repertorio, detti *toni communes*, prendono un proprio spazio all'interno del *Graduale Romanum* come istruttivo esempio o utile promemoria (dato che l'apprendimento di tali inflessioni è tuttora affidato per la maggior parte all'oralità). I *toni communes*, adatti a ogni testo, si propongono come modello universale della preghiera cantata in tutta la cristianità, al di là dei localismi legati alle differenti tradizioni musicali. Essi peraltro non ottengono forma scritta se non in epoca tarda, a significativa dimostrazione della propria universale, uniforme distribuzione nell'orbe cristiano. Una diffusione tale da poter conciliare le dette tradizioni mediante un sostrato comune dal quale sorgerà, successivamente, il corpus del canto liturgico più perfezionato. Vi è inoltre una caratteristica dei recitativi che mette in evidenza il ruolo costitutivo del canto all'interno del rito. La frequente presenza di due forme per ciascun modulo, una normale e una solenne, mostra come non sia il canto di per sé a rendere solenne la liturgia, ma una sua forma particolare. Ciò significa che il canto può considerarsi il linguaggio *standard* di essa, e sono, invece, le differenti formulazioni melodiche a sancirne il grado di solennità.

Mediante la melodizzazione delle formule rituali si ha un'autonomizzazione del linguaggio liturgico. L'innalzamento della parola nel canto, e nei suoi meccanismi articolatori, la sottrae in un certo modo all'arbitrio di chi la pronuncia. Quel linguaggio sancisce da sé inflessioni e cadenze, specialmente in ambito sintattico. Il codice rituale gregoriano regola l'articolazione di se stesso impedendo modificazioni ed errori da parte di chi se ne fa portavoce, garantendo l'intangibilità di quelle parole che nel canto trovano la propria più piena espressione (BAROFFIO 2005). Su questo principio si basa il repertorio gregoriano vero e proprio, che si stende tra il semplice recitativo e i repertori successivi, in cui la musica prevale sulla parola.

Con la normazione del rito romano nacquero nuove esigenze sonore all'interno di quella liturgia che gradualmente si stava liberando dell'eredità della preghiera giudaica (principalmente incentrata sul canto dei salmi) e che veniva acquisendo il proprio definitivo carattere sacrificale. Il canto si fece via via più complesso, veramente *interpretativo* a livello semantico, e non solo *restitutivo* dal punto di vista fonico-sintattico. Come primo passo verso la complessificazione del repertorio fu adottato un sistema di recitativo basato su due *tenores* distinti, collegati tra loro da fioriture melodiche più o meno ampie (e verosimilmente affidate in gran parte all'estro improvvisativo dell'esecutore). Successivamente il principio del *tenor* venne gradualmente a mancare con il costituirsi di un repertorio nel quale la presenza di una nota di recita si faceva sempre meno avvertibile. La nascita delle *scholae cantorum*, che si fa risalire al papato di Silvestro I (prima metà del IV sec.), stabilisce uno iato tra canto come espansione testuale e repertori successivi. Con il nascere di complessi dediti esclusivamente alla pratica e all'esecuzione del repertorio liturgico, gli elementi puramente musicali cominciarono a prevalere, nel linguaggio gregoriano, su quelli testuali. Viene meno quell'adesione al testo che era cifra del repertorio gregoriano propriamente detto, e nascono brani riservati, per la loro complessità musicale, al solo coro; la professionalizzazione conduce addirittura al diffondersi di brani dalle difficoltà esecutive notevoli, veri e propri pezzi di bravura destinati a un solista particolarmente esperto. Ora il suono è assoluto prevaricatore sul testo, fenomeno destinato a ripetersi nel corso della storia della musica occidentale (esemplificato dal titolo di un divertimento teatrale di Casti del 1786: *Prima la musica e poi le parole*). È solo il caso di accennare alla nascita in epoca moderna (a partire dal XV sec.) di canti destinati alla totalità dell'assemblea, ma che non hanno in realtà più alcuna relazione con i principi ispiratori del gregoriano, in quanto legati a forme musicali non più modali, come nella musica antica, ma già chiaramente tonali.

Tra recitativo e canto vi è dunque un'analogia strutturale: la pertinenza testuale. La differenza sta nel punto di vista nel quale la pertinenza viene declinata nella melografia. Nel primo caso siamo di fronte a relazioni di carattere precipuamente sintattico, mentre nel secondo tali relazioni coinvolgono più ampiamente il testo e segnatamente la semantica.

7. Il gregoriano si configura come un linguaggio di marcatura semanticamente ponderato. In base al ruolo semantico ricoperto dalla parola nel contesto della frase, essa può ricevere una particolare enfasi nel momento melografico. Quest'enfasi viene espressa attraverso particolari veicoli musicali, i quali però non contraddicono quanto acquisito a livello di resa dell'articolazione sintattica del canto, ma semmai si pongono come ulteriore espansione di essa. I valori musicali sono, infatti, conformi all'espressione fonica generale della parola (si conformano cioè – e rispecchiano melodicamente – la quantità delle sillabe e la posizione dell'accento). Possiamo notare, in particolare, come venga rispettata la primaria importanza rivestita dalla sillaba tonica della parola, sulla quale generalmente hanno luogo le espansioni enfatiche.

La prima di queste è il *salto sillabico*, ovvero l'emissione di due suoni diversi sulla stessa sillaba (indicata dal neuma detto *pes* o *podatus*). In questo caso vale il principio che maggiore è il salto, maggiore è l'importanza della parola a cui appartiene. Ciò perché a un salto più ampio corrispondono maggiori difficoltà nell'esecuzione, che va quindi rallentata, dando modo alla voce di soffermarsi su quella parola. In questo primo esempio di enfasi è possibile notare il collegamento strettissimo che il linguaggio gregoriano possiede con quello dell'antica oratoria. Non è un caso che il più ampio salto sillabico riscontrabile nel repertorio sia quel già menzionato intervallo di quinta che i greci chiamavano *diapente* e che Dionigi di Alicarnasso indicava come massima estensione della voce del retore. Il più lampante esempio dell'utilizzo di questo artificio è l'introito della messa del giorno di Natale, che vede il salto di quinta applicato alla parola *puer* (parola centrale in quel contesto).

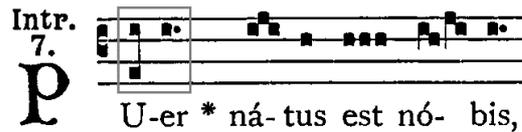


Figura 1. *Introitus* della Messa del Giorno di Natale

Allo stesso modo è sottolineato il nome proprio nell'Ave Maria di modo I, la quale mostra anche come l'enfasi tenda a non violare la disposizione fonica della parola. Basandoci sulla posizione dell'accento tonico nella parola *Maria* possiamo immaginare che la sillaba -ri- avesse un tono leggermente più acuto rispetto alle altre due; ed esattamente in questo modo è resa nel brano gregoriano.



Figura 2. *Ave Maria* di modo I

Una seconda espansione è il *melisma*, che rappresenta la più immediata tra le espressioni enfatiche gregoriane. Una lunga fioritura melodica fa fermare la voce su una sola sillaba, con il risultato che il canto e l'ascolto si soffermano lungamente su di essa, aprendo uno spazio possibile a quella *ruminatio* che è necessaria conseguenza della *pronuntiatio* del testo sacro (MAZZOLINI 2010: 177). Nel melisma l'enfasi si fa non più artificio retorico, ma libero gioco sonoro che, nella misura permessa dalla logica del discorso, offre all'ascolto parole trasfigurate nel suono, spesso ai limiti dell'irriconoscibilità, ma che in questo gioco trovano una reale via di autenticità. Dove davvero la voce diventa esclusivo gioco melodico è nello *jubilus*, che è un particolare caso di melisma iconico.



Figura 3. *Jubilus* da un *Alleluia*

Si tratta di un inatteso prolungarsi, mediante un lunghissimo melisma, del suono finale della parola *alleluia*. Vi si rappresenta il grido d'esultanza del popolo dei fedeli in risposta all'annuncio del Vangelo. Derivato da un'analogia pratica sinagogale, è un linguaggio imitativo, rappresentativo, fortemente drammatico e a tratti eccezionalmente complesso. Giunti all'ultima sillaba della parola, il tempo si ferma e la voce può sfogare la propria letizia in un canto senza parole, puro suono.

L'ultima forma di enfasi che affronteremo brevemente in questa sede è la *ripercussione*. Essa consiste nella ripetizione di un solo suono sulla stessa sillaba (non un solo suono, più lungo). La voce qui si arresta e ricomincia sullo stesso suono, può essere un singhiozzo ma anche una sequenza di espressioni di solenne maestà (fig. 4). Non mancano anche in questo caso elementi iconici, come la sequenza di ben sette suoni consecutivi sulla parola *nimis* (*molto*), che ben si presta all'esplosione dell'espansione.



Figura 4. Esempio di *repercussio*

8. In conclusione è possibile dire che il gregoriano rappresenta un caso di linguaggio rituale complesso, che interpreta senza asimmetrie il proprio contenuto. Per essere più precisi, si può affermare che nel gregoriano il contenuto e la forma tendono a coincidere. In quanto linguaggio privilegiato della ritualità, il gregoriano riduce fino all'eclissi la costitutiva asimmetria tra l'istituzione e il suo modo di espressione. Qui parola e suono sono analoghi e inscindibili, si travasano l'uno nell'altro al punto che non è possibile, nella maggioranza dei casi, separare elementi musicali ed elementi testuali. Essi concorrono al medesimo fine espressivo, che è poi quello della ritualità. Nulla vi è infatti, nella melografia gregoriana, di arbitrario nel rendere suono la parola.

Vi è poi da dire che, se il testo musicato è un'amplificazione dei valori retorici del discorso, allora esso è *amplificazione di un'amplificazione* nei confronti della prosodia antica. È così che, operando una riduzione di scala si notano nei brani artifici dell'antica retorica, mentre operando una *doppia* riduzione di scala è possibile intravedervi caratteristiche fonologiche proprie della tarda latinità. È possibile parlare, in questo caso, di un 'canto-non canto' (LATTANZI 1992), in quanto i valori melodici gregoriani pertengono più alla retorica che alla musica in se stessa, poiché anche lo stile formulare di molti moduli melodici è applicato al testo secondo oratoria, non secondo le leggi della musica. Per questi motivi sembra limitativo ascrivere il gregoriano al novero delle *forme musicali* pure e semplici. Come abbiamo visto, è invece un linguaggio governato da leggi precise, derivate da un'inscindibile interazione parola-suono. Esso trova la propria naturale e necessaria applicazione nell'istituzione-Chiesa e nei suoi riti, che nel gregoriano si rispecchiano l'una negli altri e pervengono simmetricamente a coincidenza.

## Bibliografia

APEL, Willi (1958), *Gregorian Chant*, Indiana University Press, Bloomington.

ASENSIO, Juan Carlos (2003), *El canto gregoriano: Historia, Liturgia, Formas*, Alianza Editorial, Madrid.

BAROFFIO, Giacomo (2005), «Musica e partecipazione nella liturgia», in *Notizie Organistiche*, a. 2005, n. 1.

CATTIN, Giulio (1993), *La monodia nel medioevo*, EDT, Torino.

CATTIN, Giulio (1995), «Secundare e succinere. Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento», in *Musica e Storia*, n. 3 (1995), pp. 41-120.

CRESCIMANNO, Claudio (2009), *La riforma della riforma liturgica. Ipotesi per un "nuovo" rito della messa sulle tracce del pensiero di Joseph Ratzinger*, Fede & Cultura, Verona.

FERRETTI, Paolo Maria (1934), *Estetica gregoriana*, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma.

GOZZI, Marco (2013), «In laude confitentis est praedicatio, in cantico amantis affectio: la preghiera raddoppiata del gregoriano», in *Fogli Campostrini*, n. 1 (2013), vol. 5, pp. 216-240.

GREGUR, Josip (2005), *Culmen et fons: Liturgie als actio der Kirche im Spannungsfeld von Symbol und Metapher*, Don Bosco, München.

HILEY, David (1993), *Western Plainchant: a Handbook*, Oxford University Press, Oxford.

LATTANZI, Massimo (1992), *Il canto gregoriano non è canto: appunti per un paradosso*, in JOPPICH, Godehard, KLÖCKNER, Stefan, a cura di, *Cantando praedicare*, Bosse, Regensburg, pp. 109-119.

LE GUÉLLO, Jean Baptiste (1924), *Il canto gregoriano nella liturgia*, Carrara, Bergamo.

LEONE, Giovanni (1924), *Grammatica di canto gregoriano*, Bardi, Roma

MAJER, Andrea (1821), *Discorso sulla origine progressi e stato attuale della musica italiana*, Tipografia e fonderia della Minerva, Padova.

MAZZOLINI, Marco (2010), «Istituzioni ritmiche e fine del tempo. Modo e neuma nel canto gregoriano e in Olivier Messiaen», in *Doctor Virtualis*, n. 10 (2010), pp. 177-191.

RAMPI, Fulvio, LATTANZI, Massimo (1991), *Manuale di canto gregoriano*, Turris

SC [*Constitutio de Sacra Liturgia Sacrosanctum Concilium*], 4 dicembre 1963.

TURCO, Alberto (1991), *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*, Torre d'Orfeo, Roma.

WARD, Koral (2008), *Augenblick: The Concept of the 'Decisive Moment' in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*, Ashgate Publishing, Aldershot.