

Fonti d'archivio e fonti etnografiche nello studio delle musiche liturgiche e devozionali: la percezione di Roberto Leydi

Ho conosciuto Roberto agli inizi degli anni ottanta del secolo scorso e subito abbiamo collaborato riuscendo a integrare le rispettive competenze. Sin dai primi incontri a Como (Autunno musicale) e a Venezia (La Fenice), mi hanno colpito alcuni aspetti che, coniugati insieme, hanno reso Roberto un *unicum* nel panorama della musicologia accademica italiana. Una sana curiosità lo spingeva a interessarsi di ambiti talora estranei senza lasciarsi sfuggire particolari anche minimi; la passione esuberante gli ha permesso di perseverare nelle ricerche fra tante difficoltà, come quando per studiare una particolare liturgia bizantina greca ha registrato senza interruzione per tutta una giornata; la feconda sintesi tra impegno e distacco; il rispetto per gli altri e le espressioni diverse dal suo sentire. Il tutto ravvivato da un senso concreto di mordace innocente ironia. Per non parlare della libertà interiore con cui sapeva sdrammatizzare situazioni incancrenite da posizioni dogmatiche ritenute assolute e intangibili a destra come a sinistra, nel mondo laico e nell'universo ecclesiale.

Con Roberto è stato possibile visitare ambiti a me fino allora sconosciuti o noti solo superficialmente: dai canti di lavoro delle mondine nelle risaie novaresi alle melodie della settimana santa di Barcellona Pozzo di Gotto, dalle cantilene popolari del *Miserere* al fenomeno straordinario 'neoebraico' di San Nicandro Garganico (Foggia) e al rito del toro a Roccavaldina dove abbiamo trascorso una settimana indimenticabile. Ogni incontro con Roberto riservava quasi sempre una sorpresa sotto il segno della novità: presentava realtà nuove oppure leggeva con occhi nuovi realtà già note sotto altre prospettive.

È sufficiente la sola raccolta delle molteplici redazioni orali polivocali e polifoniche del *Miserere* per comprendere quanto sia stata feconda la ricerca interdisciplinare, voluta fortemente da Roberto, che ha portato a integrare i dati raccolti dalle fonti d'archivio ed etnografiche. Grazie anche allo studio del materiale racimolato con pazienza da Pietro Sassu (Sardegna) e da Pietro Bianchi (Ticino), con Roberto abbiamo esplorato nuovi approcci all'universo liturgico e devozionale.¹ Un solo esempio: l'impronta lasciata dal canto liturgico di tradizione ambrosiana sui canti devozionali in Ticino. Impronta indelebile tracciata dall'intervallo discendente di quarta (Milano) al posto della terza o della quinta proprie del canto di tradizione romano/gregoriana.

Alcune domande poste a Roberto non hanno ricevuto risposta perché allora non si conoscevano paralleli; altre domande non sono riuscito a formularle in modo compiuto. Penso che oggi il dialogo, interrotto con la sua morte, possa essere ripreso con i suoi discepoli, amici, colleghi. Nella memoria del maestro che abbiamo apprezzato e amato. Va ripresa e concretizzata la percezione di Roberto Leydi che vedeva nel dialogo un'opportunità sia per la ricerca gregoriana sia per l'etnomusicologia.

1. Dalla frequentazione con Roberto è nata la proposta di un'indagine sulla presenza liturgica del *Miserere* integrale o di alcuni versi del salmo [Antonelli 1986].

Una prima e fondamentale osservazione condivisa con Roberto è che occorre puntualizzare meglio la portata della scrittura riferita al canto liturgico medievale, quello che chiamiamo canto gregoriano. Lo stesso vale anche, naturalmente, per il canto ambrosiano e altri repertori.

Non è pertinente contrapporre quello che la musicologia è abituata a indicare come repertorio scritto distinguendolo in modo netto dalle tradizioni orali. Non lasciamoci ingannare dalle apparenze. È vero che le melodie liturgiche del passato sono giunte a noi attraverso la trasmissione scritta testimoniata da decine di migliaia di codici e frammenti. Ma spesso si dimentica un fatto centrale in questo scenario: le fonti scritte hanno avuto una funzione molto marginale nella trasmissione del repertorio liturgico. Esso è stato tramandato in forza della tradizione orale da maestro a discepolo cantore impegnato in un tirocinio che durava anni.

Non si conosce ancora il motivo reale per cui a un certo momento, forse verso l'anno 800 [Levy 1987], si è iniziato a redigere libri con musica. Musica fissata con segni molto particolari (i neumi), ma anche molto vaghi, che non permettono di individuare i suoni rappresentati. In poche parole: le melodie trasmesse con i neumi non possono essere lette, sono comprese soltanto da chi già conosce a memoria i singoli pezzi. Ma se conosco a memoria i canti, è in gran parte superfluo scriverli. Alla fissazione grafica delle melodie – non è un'esigenza pratica dei cantori! – contribuiscono probabilmente vari fattori, ad esempio, il desiderio di rendere in qualche modo tangibile la realtà musicale che esiste soltanto nel momento in cui risuona. Quando scompare, lascia traccia nella sola memoria. La rappresentazione grafica del canto non è una concreta realtà sonora, è solo un 'fantasma'. Oggi le fonti scritte sono l'accesso primario, talora unico, al patrimonio musicale liturgico del passato. Le testimonianze devono pertanto essere ricercate e studiate con estrema attenzione e rispetto. Ciò nonostante le stesse fonti sono estremamente precarie e non costituiscono un riferimento assoluto e sicuro. Così almeno risulta dalla storia dei libri liturgici con musica che di fatto non hanno rappresentato il modello cui si conformavano i cantori.² Come già accennato, costoro eseguivano le melodie in forza dell'apprendimento in un contesto attivo di trasmissione orale.

Questa affermazione è facile da confermare con tutta una serie di indizi. Mi limito a segnalare un fenomeno assai frequente che mi ha sempre colpito: la massima parte degli errori nei libri di canto liturgico non è mai stata emendata. Due esempi da codici di area beneventana, riconosciuta eccellente per aver trasmesso le melodie gregoriane con particolare cura e fedeltà, mantenendo tra l'altro il Si quando in quasi tutto il territorio europeo è slittato al Do.

Nel graduale di Benevento, Biblioteca capitolare, ms. 35, dell'undicesimo secolo, al foglio 69r, prima linea dell'introito di Pasqua, il copista del testo ha scritto *suum* invece di *sum* (figura 1, p. 35). Questo errore ha provocato un'altra menda a livello musicale quando sulla seconda sillaba *su-um* è stato inserito il Sol che spetta invece all'*alleluia* successivo.

In un altro graduale della stessa biblioteca (ms. 39, foglio 29v, sempre dell'undicesimo secolo), le note della terza linea avrebbero dovuto essere scritte una terza sotto: le due

2. Curioso è il caso di Comacchio dove i canonici hanno cantato le loro melodie, imparate per tradizione orale, protestando ripetutamente che i libri corali in uso erano pieni di errori, mentre di fatto proponevano la recensione riformata domenicana [Baroffio 2000].



Figura 1.
Graduale, I-BV 35, foglio 69r

Figura 2.
Graduale, I-BV 39, foglio 29v

tristrophae dovevano essere collocate sulla linea del Fa, mentre risultano dei La (figura 2, p. 55). Nessun cantore nei due casi ora ricordati avrebbe cantato la lezione assurda dei codici. Va notato inoltre che anche nessuno è mai intervenuto a emendare i libri.

Chiarita la premessa, è ora di formulare una domanda centrale. Come raccogliere oggi l'eredità di Roberto Leydi? Partiamo dal canto liturgico tradizionale. Tutti ne parlano, ma molti non si rendono conto che il canto gregoriano non esiste più. Nel tempo il repertorio vocale ha subito frequenti modifiche dovute a tre motivi principali:

- un'evoluzione organica propria del repertorio che nel tempo si raffina, smussa le angolosità, evidenzia i caratteri peculiari;
- una contaminazione dovuta all'inevitabile metamorfosi per contatto con altre culture musicali, sia vocali sia strumentali. Ci sfuggono ancora in gran parte i processi di importazione e conseguente modifica delle melodie assorbite in contesti culturali diversi, come nel caso delle relazioni tra Roma e Milano (per esempio in formule di intonazione, cadenze, ecc.);
- un adattamento alle situazioni concrete che emergono dal contesto sociale e culturale. Per analogia si pensi ai vari fenomeni di evoluzione, contaminazione e adattamento in campo alimentare, e alla cucina cinese con il gusto proposto in Cina, in estremo Oriente, in Europa, in Italia.

Quello che oggi eseguiamo e ascoltiamo è una 'caricatura' del canto gregoriano. Quando lo ascoltiamo è come se guardassimo un panorama attraverso una vetrata smerigliata che distorce le immagini. Non abbiamo registrazioni fedeli delle esecuzioni di mille e più anni or sono. Nulla sappiamo sull'emissione vocale, sulla struttura scalare e la presenza (fluida o fissa?) di macro e microintervalli. La pronuncia del latino pone da sola grossi interrogativi sull'esecuzione e sulla percezione delle melodie (si pensi ai fenomeni della liquescenza, della pronuncia come Cesar, Zesar, Kesar).

Grazie alle ricerche dei monaci di Solesmes – in particolare André Mocquereau ed Eugène Cardine – oggi si è aperta una nuova strada nell'esecuzione del canto gregoriano. Il confronto tra i dati semiologici e quanto si ascolta nella liturgia, in concerti e in innumerevoli cd lascia tuttavia assai perplessi. Ci si illude di eseguire correttamente il canto gregoriano solo perché in alcuni, relativamente pochi, casi si sostituisce qualche nota in nome di una autenticità spesso fantasiosa. Nella misura del novantotto per cento le esecuzioni non riflettono il dato delle fonti medievali scritte perché sono condizionate dalla pratica della musica colta occidentale.⁵

Alcuni casi concreti potranno chiarire la situazione.

1. Nel contesto cadenzale acquista particolare importanza la terza superiore rispetto alla tonica o *finalis*. Il fatto è ovvio, ma una distorta grafia fissata nelle edizioni moderne di canto gregoriano ha generato un'interpretazione altrettanto distorta. Nel primo caso la notazione quadrata presenta tre + due note (*torculus + clivis*) con tanto d'episema sulla nota iniziale. La tradizione neumatica propone due + tre note (*pes quassus + pressus maior*) dove la scrittura particolare del *pes* evidenzia la seconda nota che corrisponde alla terza rispetto alla *finalis*.

5. Un tentativo di chiarificazione. Se pronuncio le singole vocali e consonanti b.i.b.l.e sono lontano dal pronunciare una parola inglese («baibel») o francese («bibl»). Cfr. anche i.g.o.t.o / I go to; F.r.a.n.c.e France = «Frans». Così pure il cantare le singole note di una melodia gregoriana non garantisce affatto che si canti il gregoriano.



La prima figura neumatica del secondo esempio è costituita da sei note (*scandicus subbipunctis resupinus*: tre Mi, due Re (tonica), un Fa. Nonostante l'esiguità numerica, è proprio il Fa la nota più importante, come sottolineano sia la grafia di Laon sia quella sangallese con la *virga* episemata.



2. In un neuma breve,⁴ quando è importante la nota iniziale, segue un abbellimento ondulado, oppure, quando un neuma breve è ondulado, è messa in risalto la prima nota. Se ne hanno tre esempi in *Ierusalem surge* (esempio 1) in corrispondenza di *Ierusalem, vide, Deo*. A livello interpretativo spesso la nota iniziale è marcata troppo o è troppo lunga, fino a impedire la percezione che si tratti di un unico neuma, perché di fatto si sentono due unità autonome: la prima nota e quelle successive.

L 10
E 4

CO. II
RBLKS

I

Bar. 5, 5; 4, 36

E- rú-sa- lem * surge, et sta in excélso :

et vi- de iū-cun-di-tá- tem, quae vé-ni- et ti-

bi a De- o tu- o.

Ps. 147*, 12. 13. 14. 15. 17. 18. 19. 20

Esempio 1. *Graduale triplex, Ierusalem surge*, pp. 20-21

4. Il termine 'neuma' è considerato nel senso tecnico di nota/note che afferiscono a una singola sillaba.

3. In un neuma breve, quando è importante la nota finale, questa è preceduta da una linea discendente, oppure, quando un neuma breve è lineare discendente, è messa in risalto l'ultima nota.

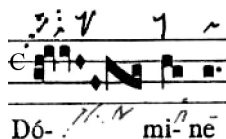
Nei gruppi discendenti di almeno tre note (*climacus*) di norma non si appoggia la prima nota come potrebbe suggerire la prassi 'moderna' condizionata dalle battute e dal tempo forte iniziale cui segue una risonanza articolata nelle note successive. Il canto gregoriano vive in un altro mondo: si crea una tensione che tende alla nota conclusiva del breve disegno melodico nel pieno rispetto delle priorità modali. Basta considerare l'inizio del responsorio graduale *Universi* con i due *climacus* Sol-Fa-Re e Mi-Do-La e sentire la differenza sostanziale quando si canta appoggiando la prima o la terza nota (esempio 2).

Esempio 2. Graduale triplex, *Universi qui expectant*, p. 16

Attenzione ad apparenti contraddizioni: nel *climacus* che conclude la seguente formula, Re-Do-Si, l'episema sulla *virga* indica che è la prima nota a essere evidenziata. In questo preciso contesto non si tratta di una dimenticanza o di un errore, ma dell'applicazione del principio che in cadenza evidenzia la terza rispetto alla finale, quindi il Re sopra il Si.



4. In una formula paragonabile a una ‘scala a libro’ con al vertice due note all’unisono, è evidenziata la prima (quella d’arrivo dello *scandicus*), mentre la seconda (quella di partenza del *climacus*) è leggera. Di frequente si sentono solisti e cori che ribattono con forza la seconda nota, ingannati dalla posizione iniziale nella figura del *climacus*.



5. Da evitare è l’inciampo ‘mensuralistico’ nelle scansioni binarie di quattro note ascendenti in cui la terza è la più ‘leggera’. Lo *scandicus* quilismatico Sol-La-Si-Do tende esplicitamente, anche grazie alla presenza del *quilisma*-Si, alla nota finale Do [Albarosa 2014].

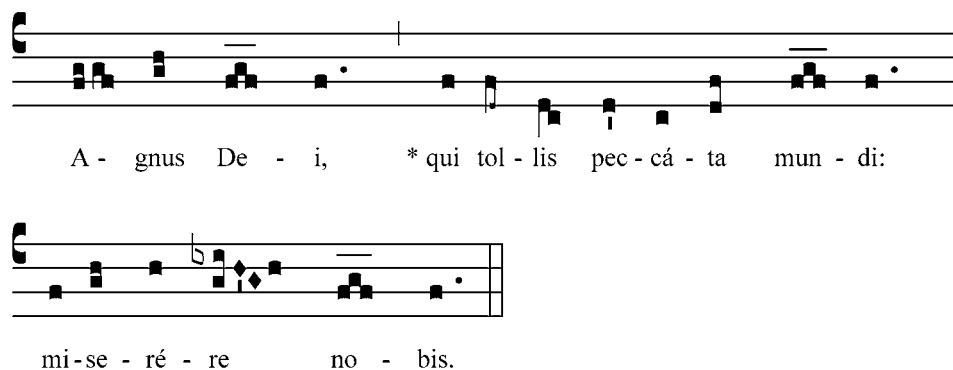


6. L’enfasi sulla nota acuta, appoggiata in tante esecuzioni, sembra sconosciuta alla tradizione cantoriale delle fonti medievali. Nell’introito *Gaudeamus omnes*, una splendida composizione di tipo *maqam*, il nucleo centrale che sorregge la struttura delle singole variazioni è il gruppo Sol-La-Do-La. La nota cardine è il Sol iniziale che purtroppo è spesso messo in ombra dal Do acuto. In fonti tardive, dopo il quattordicesimo secolo, si trova anche la lezione ‘degenerata’ Sol-La-Do-Do-La con la reiterazione del suono acuto.



7. Un'unica formula melodica va eseguita secondo le esigenze del contesto in cui è collocata.

L'esempio riguarda la figura di tre note in cui il suono centrale è il più acuto (*torculus*). Occorre calibrare bene la dilatazione dei tre identici *torculus* episemati. Ogni figura si trova alla fine di una precisa articolazione del periodo. L'esecuzione deve facilitare la comprensione dell'enunciato. Ne discende che le tre figure non sono cantate nello stesso modo, ma che la prima volta è meno dilatata della seconda e la terza è quella più allargata in modo da far percepire la conclusione della frase.



8. La trasmissione scritta delle melodie gregoriane senza l'appoggio di una testimonianza sonora di mille e più anni or sono, lascia ancora vari punti irrisolti. Qualche esempio:

a) la *tristropa*

La figura è rappresentata da tre strofe, suoni leggeri, collocati sul Fa e sul Do. Non è chiara quale successione di suoni si volesse rappresentare graficamente. Il confronto delle fonti gregoriane con quelle di altri repertori paralleli (romano, ambrosiano, beneventano) in cui sono presenti i medesimi casi, pone di fronte a questa situazione: alla *tristropa* gregoriana corrisponde un piccolo gruppo ornamentale, ad esempio Si-Do e vari ampliamenti intorno al Do.

Nell'Italia settentrionale un paio di testimoni rendono la *tristropa* Do-Do-Do dell'introito natalizio con lo *scandicus* Si-Do-Re. Marie-Noël Colette [1992] anni fa ha scritto di due differenti modalità di abbellire il canto liturgico medievale: il gregoriano avrebbe preferito una linea orizzontale (la *tristropa*), altri repertori la linea verticale, come avviene anche nel caso del messale di Azzano (Asti) che qui si produce (figura 3).

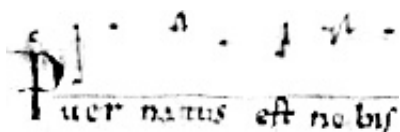
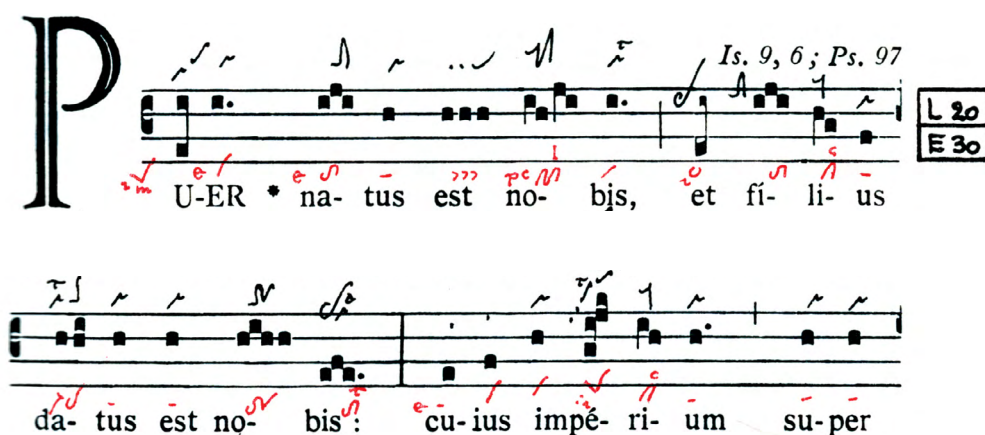


Figura 3. *Puer natus*, messale di Azzano

Esempio 3. *Puer natus*, in *Graduale triplex*, p. 47

b) la corda di recita

La ripercussione di un suono su una serie di sillabe contigue è un fenomeno assai diffuso. È alla base dell'impianto della cantillazione e della salmodia, ma si trova anche all'interno di altre tipologie. Nell'antica tradizione locale di Benevento, la corda di recita si snoda attraverso una catena di *pes*, ad esempio, Sol-La (figura 4). Traccia di questa prassi si trova eccezionalmente nel tratto gregoriano di secondo modo della prima domenica di quaresima: *Qui habitat [...] et refugium meum Deus meus [...]* (Re-Mi). Nel repertorio romano la recita avviene con i *torculus* Si-Do-La (figura 5). Che cosa significa la serie di due o tre note? Non penso che volessero indicare due o tre suoni eseguiti con la medesima intensità o durata. Probabilmente la nota fondamentale era chiara e predominante; ma le altre? Si voleva indicare un tremolio, un suono slabbrato, un alone sonoro oggi sconosciuto?



Figura 4. I-BV ms. 38, foglio 53r

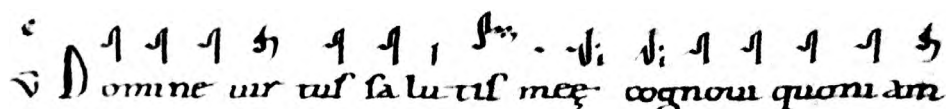


Figura 5. CH-CObodmer, ms.74, foglio 73v

Proprio qui si apre un nuovo e importante dialogo con le fonti etnografiche. Dopo aver esaminato alcuni snodi del linguaggio melodico gregoriano, è ora di chiederci se esistono nelle tradizioni orali italiane (e/o mediterranee) fenomeni vocali identici o simili. Ci potrebbero essere suggestioni interpretative che andrebbero segnalate e con cui confrontarsi per recuperare meglio il patrimonio del passato. D'altra parte è anche vero che i cori di tradizione orale, pur lontani dalla scrittura, sono contaminati o rischiano di esserlo a causa della globalizzazione acustica cui è difficile sottrarsi. In altre parole: che cosa può suggerire la tradizione orale al recupero vocale delle tradizioni scritte? E ancora: quali suggestioni della cultura scritta possono aiutare il recupero di quelle orali e la loro purificazione da una dilagante e sfigurante contaminazione?

Qui azzardo una provocazione. Non si potrebbe suggerire a qualche coro di modificare certi stilemi esecutivi – forse banali e ‘moderni’ – secondo la prospettiva del canto gregoriano? Basterebbe concretamente prendere come riferimento gli esempi appena ricordati: l'intervallo di terza in cadenza, l'importanza in certe figurazioni melodiche della nota finale e non di quella iniziale. Roberto, sono sicuro, si sarebbe divertito un mondo.

Testi citati

ALBAROSA Nino, 2014, *Segni sviluppati e consuetudine esecutiva*, in Robert KLUGSEDER ed., 2014, *Cantare amantis est. Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Karl Praßl*, Purkersdorf, Hollinek, pp. 25-27.

ANTONELLI Cristiana, 1986, *Il salmo «Miserere» nella tradizione liturgico-musicale della chiesa d'occidente*, tesi di magistero, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra.

BAROFFIO Giacomo, 2000, *I corali del duomo di Comacchio. Libri liturgici domenicali*, in Nora CLERICI BAGOZZI e Aniello ZAMBONI eds., *I tesori nascosti delle chiese di Comacchio*, Catalogo della mostra (Comacchio, Palazzo Vescovile 10 giugno - 5 novembre 2000), Ferrara, Corbo, pp. 124-128.

COLETTE Marie-Noël, 1992, *Indications rythmiques dans les neumes et direction mélodique*, in «Revue de musicologie», 78/2, pp. 201-236.

LEVY Kenneth, 1987, *On the Origin of Neumes*, in «Early Music History», 7, pp. 59-90.