

CESARINO RUINI
Bologna

GUIDO D'AREZZO E IL DIROZZAMENTO DEGLI «STUPIDI CANTORI»

Una delle conquiste più sofisticate e innovative della politica culturale di Carlo Magno, frutto della costante ricerca da parte del sovrano di una unità liturgica intesa come garanzia dell'unità dell'impero, fu l'invenzione della scrittura musicale. In sintonia con le direttive imperiali, i monaci del secolo IX dovettero escogitare un sistema efficace per preservare dalla corruzione dell'oralità i circa 3000 brani necessari alle celebrazioni dell'intero anno liturgico e trasmetterli in forma stabile sia alle regioni più remote dell'Impero sia alle generazioni successive. La notazione neumatica, messa a punto nei monasteri dell'Europa centro-occidentale, con molta probabilità trae origine dai segni diacritici della scrittura latina, piegati alla nuova finalità della rappresentazione grafica dei suoni.¹ In effetti si tratta di un sistema di segni che solo approssimativamente descrivono il movimento ascendente o discendente della melodia ma sono ricchi di sfumature espressive e come tali forniscono un validissimo aiuto alla memoria, senza con ciò sostituirla del tutto.²

¹ Il procedimento è illustrato nei tratti fondamentali da E. CARDINE, *Semiologia gregoriana*, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1968, pp. 4-5: «I primi scrittori delle melodie gregoriane utilizzarono dei segni già usati nei testi letterari, conservando essenzialmente il loro significato originale o modificandolo in un senso analogo. L'accento acuto e grave dei grammatici era già per sua natura adatto a distinguere le note alte dalle note basse: *virga* e *tractulus*. I segni di abbreviazione furono usati, a causa della finezza del loro disegno, per rappresentare i suoni leggermente ripercossi: *strophæ* e *trigon*. I segni di contrazione furono attribuiti ai suoni particolarmente legati a quelli vicini: *oriscus*. Il punto interrogativo fu scelto per raffigurare un fenomeno vocale affine alla modulazione ascendente della frase interrogativa: *quilisma*. Alla base del sistema si trova l'intenzione di tradurre una melodia mediante il gesto e di fissare il gesto per mezzo del segno grafico. Infatti, il neuma è un gesto "inchiostrato" sulla pergamena».

² Entrando un po' nel dettaglio di questo procedimento, adotto, con qualche adattamento, l'esemplificazione fornita da G. MELE, *Su "Ut queant laxis". Il paradigma pedagogico e l'enigma dell'inno saffico per san Giovanni*, questa rivista, VI, 2016, pp. 173-210: 179. **Punto.** Nella grafia musicale gli corrisponde il neuma *punctum*, che può anche assumere la forma di un punto allungato: *tractulus*. Rappresenta di norma un solo suono su una sillaba (neuma monosonico), tendente al grave. Successivamente, il *punctum* nella "notazione quadrata nera" – impostasi definitivamente nel tardo secolo XIII – fu tracciato con la forma del *punctum quadratum*. **Accento acuto.** Tratto obliquo ascendente da destra a sinistra: </>; nella grafia musicale gli corrisponde il neuma *virga*, che significa "verga,

Circa duecento anni dopo che tali sperimentazioni grafico-musicali erano state elaborate nella rete di monasteri tra la Senna e il Reno, il monaco italiano Guido d'Arezzo (ca. 1000 – dopo 1033) denuncia una situazione in cui l'uniformità del canto liturgico è ben lungi dall'essere stata raggiunta. Così si esprime nel *Prologus in Antiphonarium*, uno dei suoi scritti divenuti un caposaldo della teoria musicale:

Oggi come oggi non esistono uomini più stupidi dei cantori. In qualsiasi attività sono certamente più numerose le cose che impariamo con la nostra esperienza di quelle che abbiamo appreso da un maestro. Ad esempio, i fanciulli, letto il solo Salterio, sanno leggere tutti gli altri libri [...]. Invece, i miserabili cantori e i loro discepoli possono pure cantare ogni giorno per cent'anni, ma non riusciranno mai a intonare la più semplice antifona da soli, senza maestro, perdendo nel cantare tanto tempo quanto sarebbe loro sufficiente per conoscere l'intera letteratura sacra e profana.³

bastone". Rappresenta di norma un solo suono su una sillaba (neuma *monosonico*), tendente all'acuto: nella "notazione quadrata nera" un punto quadrato con una coda discendente a destra. In altri contesti (forse in una fase più arcaica) l'**accento grave**, tratto obliquo discendente da sinistra a destra, <\, venne impiegato per indicare due suoni su una sola sillaba (*clivis*), uno acuto seguito da uno grave, per cui il suo opposto, l'**accento acuto**, rappresenta il *pes*, un suono grave seguito da uno acuto. Ma con i neumi plurisonici il quadro si complica e occorre tenere conto dell'influenza di altri fattori, come la **chironomia**, cioè la riproduzione grafica, sulla pagina, del gesto della mano (*cheiros* in greco) del direttore di coro: è opinione di alcuni studiosi che la chironomia sarebbe all'origine stessa della notazione neumatica. Dall'articolo citato di Mele riprendo, per metterne in rilievo l'incisiva valenza didattica, l'osservazione che «potrebbe apparire superfluo, ma è invece necessario verificare la precisa coscienza da parte dei discenti della forma grafica dei due accenti principali; di solito in italiano, quando si scrive a mano, non si distingue tra **accento grave** e **acuto**».

³ «Temporibus nostris, super omnes homines fatui sunt cantores! In omni enim arte valde plura sunt, quae nostro sensu cognoscimus: quam ea, quae a magistro didicimus. Perlecto enim solo psalterio, omnium librorum lectiones cognoscunt pueruli. Et agriculturae scientiam: subito intelligunt rustici. Qui enim unam vineam putare, unam arbusculam inserere, unum asinum onerare cognoverit: – sicut in uno facit – in omnibus similiter, – aut etiam melius facere – non dubitabit. Miserabiles autem cantores cantorumque discipuli!... Etiam si per centum annos cotidie cantent, numquam per se – sine magistro – unam, vel saltem parvulam – cantabunt antiphonam! Tantum tempus in cantando perdentes, in quanto et divinam, et saecularem scripturam potuissent plene cognoscere»: *Prologus in Antiphonarium*, 1-27, in GUIDO D'AREZZO, *Le opere: Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*, Introduzione, traduzione e commento a cura di A. Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 («La tradizione musicale», 10. «Le regole della musica», 1), pp. 116-117.

Chi, del resto, non lamenta essere tanto gravi gli errori e tanto pernicioso la discordanza nella santa chiesa, che spesso, quando celebriamo l'ufficio divino, sembriamo più combattere fra noi che lodare Iddio? A malapena se ne trova uno concorde con un altro, non il discepolo con il maestro, non il discepolo con il compagno. Ne consegue che esistono non già uno o almeno pochi Antifonari, ma tanti quanti sono i maestri nelle singole chiese, al punto che, anziché l'Antifonario di Gregorio, volgarmente si dice l'Antifonario di Leone o di Alberto o di chiunque altro. Dal momento che è assai difficile impararne uno solo, non c'è dubbio che «districarsi» fra molti è impossibile.⁴

I neumi in campo aperto costituivano senz'altro un valido ausilio per la memoria, ma chiaramente non sostituivano l'apprendimento dal vivo dalla voce di un maestro e quindi la trasmissione del repertorio rimaneva soggetta alle alterazioni connesse con la tradizione orale. Proprio per rimediare a questo stato di cose, Guido propone di adottare il rigo musicale, cioè una griglia di linee nella quale collocare i neumi (Fig. 1).⁵



FIGURA 1: rigo guidoniano

In modo tale che, oltre a delineare in modo approssimativo il movimento della melodia, indicassero in modo univoco l'altezza delle note.⁶

⁴ «Illud quoque quis non defleat, quod tam gravis est in sancta ecclesia error, tamque periculosa discordia, ut quando divinum celebramus officium saepe non deum laudare, sed inter nos certare videamur. Vix denique unus concordat alteri, non magistro discipulus, nec discipulus condiscipulo. Unde factum est, ut non iam unum aut saltem pauca, sed tam multa sint antiphonaria, quam multi sunt per singulas ecclesias magistri. Vulgoque iam dicitur antiphonarium non Gregorii, sed Leonis aut Alberti, aut cuiuscumque alterius. Cumque unum discere sit valde difficile, de multis non est dubium, quin sit impossibile», ivi, 30-34, pp. 118-119.

⁵ Il sistema ideato da Guido prevedeva una griglia che, sfruttando parte della rigatura a secco tracciata sulla pergamena per accogliere la scrittura verbale del testo, segnava con precisione gli intervalli musicali tra una nota e l'altra mediante la coloratura di due di tali linee e l'indicazione dell'altezza prescritta mediante le chiavi (C per la linea del Do, colorata in giallo; F per la linea del Fa, colorata in rosso).

⁶ Riporto quanto già scritto altra volta (C. RUINI, *Teaching Medieval Music Today: New Approaches to Paleography and Music History*, questa rivista, VI, 2016, pp. 69-76: 70): « In fact, the staff was not an “invention” in the true sense of the word. The contribution of Guido consisted in perfecting and systematizing a practice that was already under way towards the end of the 10th century, in the writing of Southern France and Southern

Ma proprio questa novità tecnica, che rivoluzionava la tradizione e la prassi pedagogica della musica (la trasmissione di un canto poteva avvenire ora senza il rischio di alterazioni accidentali, e per apprenderla ed eseguirla non era più indispensabile la presenza di un maestro), dovette procurare a Guido incomprendimenti e disagi personali. L'adozione del suo metodo, infatti, comportava un forte ridimensionamento dello status privilegiato dei cantori, quali custodi e arbitri indiscussi della tradizione: i contrasti sorti per questi motivi nell'abbazia di Pomposa, dov'egli aveva compiuto la propria formazione monastica, fecero sì che se ne allontanasse e trovasse ospitalità presso Teodaldo di Canossa, vescovo di Arezzo (questi era zio di Matilde di Canossa e fu uno dei precursori del movimento ecclesiastico che sfociò poi nella Riforma gregoriana).⁷

Di queste tribolate peripezie Guido ci fornisce un appassionato resoconto nella *Lettera a Michele*, indirizzata a un confratello pomposiano degli anni giovanili. Qui racconta come, per istruire nelle melodie ecclesiastiche i fanciulli cantori della cattedrale di Arezzo, egli abbia messo a punto un metodo che consente di intonare a prima vista un canto scritto su rigo, senza l'aiuto di qualcuno che lo ripeta a viva voce. La lettera è anche passata nella storia come *Epistola de ignoto cantu* (Lettera in cui si tratta dei canti che non si conoscono).

In sostanza, circa mille anni fa, Guido nella sua attività di maestro di canto aveva inventato il solfeggio. Lo stratagemma di cui si servì per rendere sicura da parte del giovane cantore l'intonazione esatta dei suoni della scala e degli intervalli consisteva nell'impiego di un inno a San Giovanni Battista, che gli allievi dovevano conoscere alla perfezione.

Guido spiega al confratello Michele:

Se dunque desideri imprimerti nella memoria un suono o un neuma così bene, da riuscire a richiamarlo immediatamente ovunque tu voglia, in qualsiasi canto noto o sconosciuto, intonandolo subito senza esitazione, devi individuare quel suono o quel neuma all'inizio di una melodia che ti sia notissima; e, per qualsiasi suono che tu debba

Italy (Aquitanian and Beneventan notation). Already a few decades before Guido, the monastic scribes of these regions used to carefully arrange the neumes over the text words, so that they could reproduce, with some degree of approximation, the interval distances of the melodic line – hence the current definition of ‘imperfect diastematic notation’, because without the staff and the keys, the pitches remain uncertain. In other words, it would be possible to trace staves on these pages simply by connecting the notes of the same pitch to each other (provided that we know their pitch from other sources)».

⁷ Sul tema delle connessioni dell'attività di Guido d'Arezzo con i movimenti di riforma della chiesa del secolo XI ho sviluppato qualche approfondimento nella relazione *Riforma della Chiesa e canto gregoriano*, presentata al Convegno internazionale *Teodaldo e Guido Monaco: Riforma e Cultura ad Arezzo nel secolo XI*, a cura di Pierluigi Licciardello e Cecilia Luzzi, promosso ad Arezzo nei giorni 13 e 14 novembre 2023, dalla Fondazione Guido s'Arezzo – Centro studi Guidoniani e dall'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze (atti in corso di pubblicazione).

memorizzare, tieni pronta una melodia di questo genere che incominci proprio con quel suono. Come è, ad esempio, questo canto [*Ut queant laxis*] di cui mi servo per istruire i fanciulli, siano principianti o esperti. Vedi bene come questa melodia nelle sue sei sezioni abbia inizio con sei suoni differenti? Così, se uno avrà imparato l'inizio di ciascuna sezione, dopo essersi esercitato tanto da saper subito intonare senza esitazione qualsiasi sezione desideri, potrà intonare facilmente quegli stessi sei suoni ovunque li veda, secondo le loro proprietà.⁸

Questo inno liturgico per San Giovanni Battista ha la singolare peculiarità che ciascuna delle sue sei frasi melodiche inizia su un grado più all'acuto della precedente, da Do a La; di conseguenza l'altezza dei singoli suoni, legata alle sillabe con cui iniziano le sei frasi melodiche (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La; cfr. Fig. 2) restava stabilmente impressa nella memoria e poteva essere ricordata con facilità.

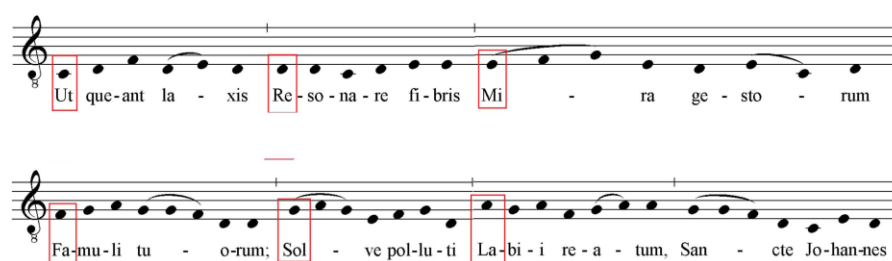


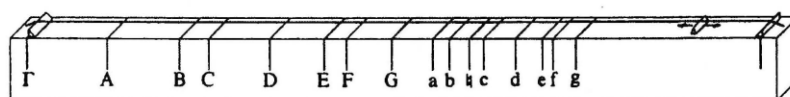
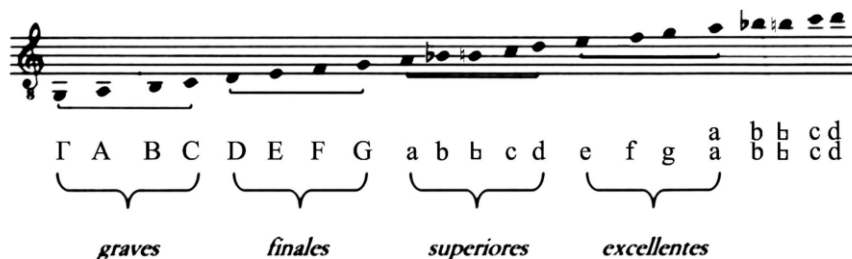
FIGURA 2: *Ut queant laxis*

In tal modo, il tirocinio decennale, in precedenza necessario per la formazione di un provetto cantore ecclesiastico, veniva ridotto a pochi mesi, giacché bastava un modico esercizio per studiare gli intervalli e acquistare familiarità con il contorno intervallare dei singoli suoni; dopo di che chiunque avrebbe potuto eseguire a prima vista una melodia scritta mai udita prima, o trascrivere in note una melodia ascoltata.

⁸ «Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriae commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum et indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicuius notissimae symphoniae notare, et pro unaquaque voce memoriae retinenda huiusmodi symphoniam in promptu habere, quae ab eadem voce incipiat: utpote sit haec symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor: [*Ut queant laxis*]. Vides itaque, ut haec symphonia senis particulis suis a sex diversis incipiat vocibus? Si quis itaque uniuscuiusque particulae caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcumque particulam voluerit, indubitanter incipiat, easdem sex voces ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit»: Epistola ad Michaellem, 54-59, in GUIDO D'AREZZO, *Le opere cit.*, pp. 134-137.

C	D	F	DE	D	D	D	C	D	E	E
<u>Ut</u>	que-	ant	la-	xis	<u>re-</u>	so-	na-	re	fi-	bris,
EFG	E	D	EC	D	F	G	a	GGF	D	D
<u>mi-</u>	ra	ge-	sto-	rum	<u>fa-</u>	mu-	li	tu-	o-	rum;
GaG	E	F	G	D	a	G	a	F	Ga	a
<u>sol-</u>	ve	pol-	lu-	ti	<u>la-</u>	bi-	i	re-	a-	tum,
GGF	D	C	E	D						
San-	cte	Io-	han-	nes.						

Notazione di Guido d'Arezzo



Monocordo

FIGURA 3: *Ut queant* alfabetica

Occorre però precisare – e può risultare proficuo da un punto di vista didattico più generale – che Guido, pur potendosi servire del rigo musicale per esemplificare questa melodia, nella lettera la riporta impiegando la notazione alfabetica (Fig. 3),⁹ in ossequio a una tradizione risalente alla teoria musicale della

⁹Nella Figura 3, dove *Ut queant laxis* è trascritto con la notazione alfabetica, fornisco anche uno schema dell'intera serie di 21 suoni ascendenti, contraddistinti da lettere dell'alfabeto latino, che Guido utilizza, una serie che derivava da un adattamento della

Grecia classica, che nel Medioevo veniva correntemente tenuta in vigore nel compilare i trattati di musica e tuttora sopravvive nei paesi di lingua inglese e tedesca per designare la tonalità di composizione di un'opera, talché la Sinfonia n. 41 di Mozart (la *Jupiter*), o *Let it be* dei Beatles, che sono in Do maggiore, vengono classificate “in C major” (“C-Dur” per i tedeschi). La stessa notazione alfabetica è oggi correntemente applicata negli spartiti semplificati per principianti nonché nei metodi per tastiere elettroniche preimpostate.

Ma prima di tutto e al di sopra di questi spunti di tattica didattica, dalle vicende dell'invenzione della notazione neumatica da parte dei monaci carolingi e dal decisivo perfezionamento del suo utilizzo per mano di Guido d'Arezzo emerge come, in entrambi i casi, questi personaggi abbiano agito alla ricerca di soluzioni ai problemi posti dalle istanze culturali o ideologiche della loro epoca: i primi per creare un sistema di diffusione uniforme di quel canto liturgico che il loro sovrano riteneva indispensabile per rafforzare la coesione politica dell'impero, il secondo per contribuire con la propria opera alla moralizzazione della vita ecclesiastica, che qualche decennio più tardi sarebbe divenuta un cavallo di battaglia di papa Gregorio VII nella lotta per le investiture.

Possiamo essere certi che né i cantori franchi né il maestro aretino non conoscevano le teorie psicologiche di Lev S. Vygotskij e Jerome Bruner: tuttavia non si può negare che nelle loro elaborazioni possiamo riconoscere linee operative coerenti con i concetti pedagogici della ‘zona di sviluppo prossimale’ di Vygotskij o dello *scaffolding* di Bruner. Rientrano infatti nei principi messi a punto da questi giganti della psicologia del Novecento e propugnati oggi in Italia da pedagogisti come Franco Frabboni e Benedetto Vertecchi, tanto il metodo applicato da Guido d'Arezzo, che puntava a sviluppare la creatività dell'allievo partendo dal suo patrimonio di conoscenze già acquisito in precedenza, quanto le soluzioni escogitate dagli inventori della notazione neumatica: il nuovo si crea come rielaborazione o amplificazione di qualcosa che è dato, nella

serie continua di lettere dalla *A* alla *P*, entrata in uso nei trattati di teoria musicali della Grecia classica e giunta al Medioevo tramite il *De institutione musica* di Boezio (475-526). A differenza del sistema greco, Guido ripete la serie di lettere da *A* (*La*) a *G* (*Sol*) – prima maiuscole, poi minuscole e, per le ultime cinque, raddoppiate – e aggiunge inoltre lettera greca *Γ* per il *Sol grave*, al fine di mettere in evidenza la struttura ripetitiva della serie dei suoni, che dopo i primi sette replicano la successione di toni e semitoni costitutiva dell'ottava. Sotto a questo schema è abbozzato un monocordo, cioè uno strumento didattico formato da un parallelepipedo vuoto di legno, aperto alle estremità, sul quale veniva tesa una corda, tenuta in tensione tramite un ponticello scorrevole: lo spostamento del ponticello in corrispondenza delle lettere indicanti le note riportate sul fianco forniva l'esatta intonazione dei suoni. Nel percorso formativo delineato dal monaco aretino il discente doveva imparare a intonare con sicurezza i suoni esercitandosi col monocordo.

consapevolezza che la maestria artistica è frutto non già di spontaneità e istinto ma di disciplina e controllo.

È una lezione della storia che non andrebbe mai sottovalutata, soprattutto se si considera che nel solco della tradizione dei canti liturgici della chiesa latina si sono sviluppate forme artistiche e tecniche compositive che non hanno eguali in nessun'altra civiltà musicale a livello planetario. Se, in campo architettonico, costruzioni come la piramide Maya di Kukulcán in Messico, o il mausoleo del Tāj Mahal in India, possono reggere il confronto con il nostro Colosseo o la basilica di San Pietro in Vaticano, nulla invece esiste al di fuori del mondo occidentale di paragonabile alle complesse architetture musicali della Nona sinfonia di Beethoven, dell'*Aida* di Verdi, del *Messiah* di Händel o della Messa in Si minore di Bach.

Tale situazione è dovuta principalmente a due fattori tra loro correlati: da un lato, la creazione di un repertorio musicale (il gregoriano) diffuso in modo capillare nelle contrade del Sacro romano impero; dall'altro, l'introduzione della scrittura musicale che, inventata per garantire la propagazione uniforme di tale repertorio e conservarne inalterata la fisionomia, si è poi avverata come strumento principe di creazioni artistiche sempre più complesse e veicolo della loro circolazione, oltre che ausilio insostituibile e formidabile della memoria.

cesarino.ruini@unibo.it