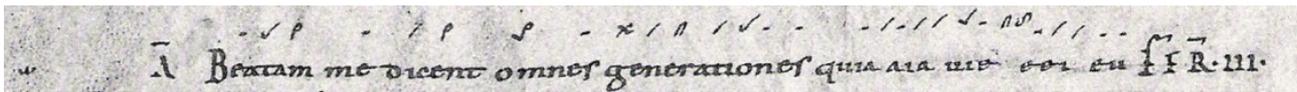


4. LA RETORICA AL SERVIZIO DELL'ESEGESI

Le domande che ci si pongono a questo punto sono:

- c'era bisogno di scomodare grammatici, retori antichi per produrre una notazione, un sistema di scrittura che ci dà semplicemente una informazione melodica, per giunta indeterminata, non esatta della posizione dei suoni, e un generico orientamento del ritmo verbale tutto da scoprire? La *virga* e il *tractulus* non ci dicono “quanto acuto” o “quanto grave” sono i suoni da essi rappresentati né possono definirsi davvero gli elementi ordinatori del ritmo verbale, essendo ritmicamente “neutri”.
- E ancora: c'era proprio bisogno di richiamare alla memoria dei monaci queste semplici melodie dell'Ufficio? Le conoscevano perfettamente: la tradizione orale, come è noto, ha preceduto di parecchi decenni la scrittura e i monaci si esercitavano quotidianamente alla memorizzazione del repertorio per ben dieci anni prima di far parte dell'organico del coro. Non solo, ma conoscevano a memoria pure il testo: in “*Beatam me dicent*” l'amanuense tralascia di scrivere per intero il testo della parte finale dell'antifona ben sapendo che i suoi confratelli avrebbero cantato senza difficoltà ...*quia ancillam humilem respexit deus*” (H 30).



Ritorna la domanda di prima, riformulata in modo più chiaro: perché dunque il monaco Hartker, dall'anno 980 all'anno 1011, data della sua morte, si sottopose ad un impegno così gravoso e prolungato nel tempo, quale quello di scrivere e notare il suo Antifonario, dal momento che musica e testo erano perfettamente noti ai cantori?

Allora diventa verosimile l'ipotesi che il lavoro di Hartker (tracciare i neumi sopra il testo) sia stato concepito per ragioni non esclusivamente musicali.

Alcuni dei primissimi antifonari, quelli che contenevano solo i testi dei canti senza la notazione musicale, avevano le stesse caratteristiche fisiche degli Evangelari. Erano codici “purpurei”, codici “aurei”, codici di pergamena imbevuta di porpora e scritti con inchiostro d'oro. Porpora e oro erano simboli dell'imperatore, della “*summa potestas*”. Con il declino dell'impero, i cristiani scelsero di riferirli a **Cristo**, il loro Re; perciò con porpora e oro si scrivevano gli Evangelari, che contenevano la Parola di Dio, cioè Cristo, e con porpora e oro si scrivono i primissimi antifonari. Sarebbe stato disdicevole applicare questo trattamento così prezioso e particolarissimo a un semplice libro di melodie. Se il canto gregoriano, nella sua duplice veste di repertorio di canti della Messa e dell'Ufficio, altro non è che proclamazione entusiasta di una fede unitaria, allora la scrittura di un codice, di questo codice che quel canto contiene, rappresenta ben più di una semplice raccolta di formule melodiche.

Ecco dunque la risposta: i neumi non trasmettono musica, ma sono il frutto di una incessante “*ruminatio*” della Parola di Dio, sono i segni della “*lectio divina*”, attraverso i quali si rende **visibile e udibile** l’amplificazione sonora di un testo sacro. Quei segni rivestono un grande valore simbolico per i monaci, sono “cibo dell’anima”. Gli occhi scorgono, ma è l’orecchio che raccoglie e trattiene ciò che la bocca rumina incessantemente. Il vero organo di questa lettura non è l’occhio ma l’udito. Grazie ad esso si interiorizzano parole che dalla bocca, dall’orecchio, dall’anima sono a lungo “rimasticate” proprio come cibo. Ecco perché i monaci chiamano “*ruminatio*” l’atto decisivo della lettura. Essa non dà accesso al “sapere”, ma ricerca il “sapore”, è meditazione spirituale contemplativa, o è preghiera o non è nulla, e si conclude con la “*compunctio cordis*”, cioè con le lacrime. San Girolamo, a proposito della lettura della Sacra Scrittura, dice che “compito del monaco non è leggere ma piangere”.

Il formato ridotto del manoscritto dimostra che colui che annotò i canti dell’Ufficio, il monaco Hartker, considerava quest’opera come qualcosa che lo riguardava personalmente e della quale egli stesso si riteneva responsabile in quanto destinatario e insieme annunciatore della tradizione esegetica dei Padri. Si trattava del primo manoscritto dedicato ai canti dell’Ufficio, quindi molto vicino ad una tradizione orale ormai consolidata ma priva di un archetipo di riferimento a cui l’autore potesse attingere. Tutti gli amanuensi tenevano sul proprio tavolo l’originale e la copia su cui lavoravano: Hartker aveva soltanto il suo codice, nel quale trasferire testo e musica, richiamati unicamente dal serbatoio della sua memoria.

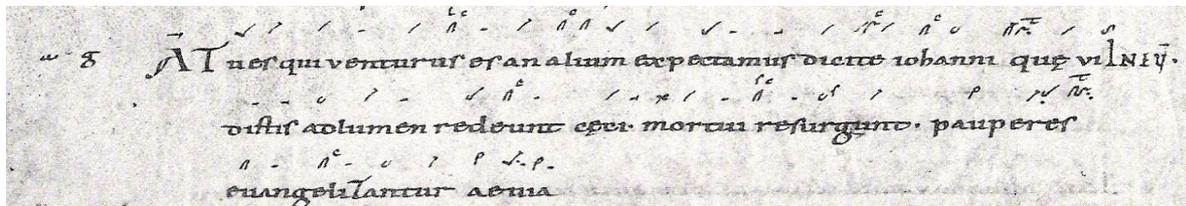
In questa veste Hartker avrà chiesto allo Spirito il dono della fedeltà a quella tradizione non tanto nella trascrizione dei segni convenzionali della notazione quanto nell’utilizzo delle aggiunte personali. L’autore del nostro codice non poteva attribuire a se stesso l’invenzione della notazione manoscritta sangallese: essa era già perfettamente sviluppata a quel tempo (il Cantatorium 359 di San Gallo risale ai primi decenni del X secolo e il codice di Einsiedeln 121 precede quello di Hartker di alcuni anni). L’unica iniziativa che un amanuense poteva attuare all’interno del sistema di notazione sangallese, da tempo fissato per il numero di suoni e la loro direzione, era rappresentata dall’uso di **lettere aggiuntive**, dall’aggiunta di **episemi** alla virga o al tractulus e dall’utilizzo di **segni liquescenti**.

A questa possibilità ricorre il monaco Hartker, il quale, oltrepassando il dato melodico, si serve dei segni aggiuntivi là dove sono necessari a dare ordine e senso al testo sacro. Il codice sarà esaminato alla ricerca di quei passi nei quali si possono riscontrare le preziose aggiunte personali dell’autore. Gli esempi riportati nel corso del lavoro hanno lo scopo di chiarire il significato formale e retorico di tali segni, e di indicare alcune possibili tracce esegetiche nel solco della tradizione dei Padri.

Ecco i segni aggiuntivi più frequentemente impiegati:

virga/tractulus con episema: ↗ - tenete: T exspectate: X
celeriter: c statim: H cephalicus (virga liquescente): ρ

Ma allora anche la nozione di neuma deve essere riformulata, ampliata e chiarita se per neuma intendiamo un insieme di segni, e non il semplice accento grammaticale, che doveva svelare il senso profondo del testo. Se prendiamo un frammento di una pagina qualsiasi dell'antifonario, noi ci accorgiamo che i neumi fondamentali della notazione sangallese (virga e tractulus, i neumi-accenti) sono contornati da lettere, segni aggiuntivi o arricciamenti del tratto grafico (liquescenza), che costituiscono un tutt'uno con i neumi-base a cui si uniscono per precisarne il significato (H 30).



Questi segni aggiuntivi, impiegati in un contesto di tradizione manoscritta ormai consolidata da almeno un secolo in area sangallese, non sono elementi accessori, come può sembrare a prima vista, ma sono la parte sostanziale della notazione e ne determinano l'importanza e il valore.

Alla luce di tali segni il canto gregoriano non è più una generica declamazione, ma diventa una declamazione “**ordinata**” del testo, una declamazione che è in grado di definire in modo sicuro il ritmo verbale, individuare le mete accentuative delle singole parole o di entità verbali più ampie (accento verbale e fraseologico), mettere in evidenza le parole-chiave che danno senso e significato ai vari incisi, orientando la tensione dell'intera frase verso il suo nucleo espressivo.

Prendiamo ad esempio il salmo 129 e proviamo a cantare il primo versetto secondo un modulo salmodico tra quelli previsti dall'octoechos. Nella salmodia viene realizzato **il primo approccio di declamazione** nel pieno rispetto del ritmo sillabico che è la base del ritmo verbale, indeterminato, essenzialmente libero e flessibile, come il ritmo del discorso.

Nella salmodia tutto è molto semplice: la declamazione prevede soltanto una pausa a metà del versetto, in corrispondenza dell'asterisco, che divide appunto ogni versetto salmodico in due stichi: in tale declamazione ogni parola è scandita secondo il proprio ritmo verbale nella piena osservanza della struttura della parola e del proprio arco sonoro in un gioco di tensione e distensione. Questo non è ancora canto gregoriano: è semplice declamazione subordinata al ritmo verbale. Così come non è canto gregoriano leggere soltanto il testo enfatizzandolo dalla prima parola all'ultima: non si fa retorica in questo modo, si alza semplicemente la voce.

Quando si passa dalla salmodia al repertorio notato (antifone e responsori) **la dimensione retorica** suggerisce ciò che è necessario fare di quel testo, come ordinarlo in distinte unità verbali, su quali parole fermare il flusso della declamazione, su quale corda e con quale intensità proclamare quell'inciso. Tutto ciò si realizza attraverso la mediazione di una notazione non più neutrale, ma "personalizzata", arricchita cioè di segni aggiuntivi che definiscono di volta in volta il valore agogico delle singole sillabe nello specifico contesto, conferendo alle parole un ordine e una direzione del ritmo creata e condizionata dal loro senso, dal loro significato.

La retorica non è tutto, ma è strumento indispensabile per accedere ad una dimensione più alta, quella **esegetica**.

Ps 129, 1

H 96 Anti-
phona.

De profundis clamavi ad te Domine.

I segni aggiuntivi, quindi, sanno cogliere il senso pieno e profondo del testo, orientando l'attenzione del monaco cantore verso le parole centrali di ciascun brano. E' il caso di "*de profundis*", contrassegnato da una grande segno liquescente sulla sillaba tonica al posto della semplice virga: nel solco della tradizione generazioni di monaci, attraverso la *ruminatio* del testo, hanno ritenuto *de profundis* la parola centrale della frase. Infatti i Padri della Chiesa, nel commentare questo versetto, concordemente presentano la figura di Giona, il quale gridò dalle profondità degli abissi, ma né i flutti né il grande corpo della balena poterono arrestare la sua preghiera. Giona è la figura di Cristo, che, inghiottito dalla morte, dagli inferi è venuto per riscattarci dal peccato e donarci la speranza della redenzione (5).

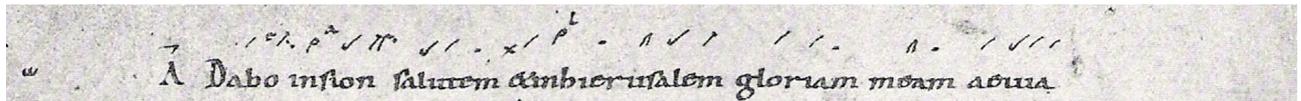
E' importante infine che la dimensione verbale e quella retorica siano completate dalla **dimensione musicale**: è un testo che deve essere cantato. La notazione esige per sua natura il canto, anzi solo attraverso il canto si raggiunge la pienezza di significato e si manifesta la sua carica profetica. Il fine ultimo della notazione non è la comprensione del testo nel suo aspetto esegetico, ma il suo farsi continuamente "suono" in **quella forma** e in **quel momento** nella Liturgia.

Funzione dei segni aggiuntivi (6)

Nell'antifonario di Hartker il testo delle antifone non presentava alcun segno di punteggiatura ed era scritto tutto di seguito senza segni di interpunzione.

Era necessario quindi, in primo luogo, chiarire i dati formali di un testo, definire la struttura grammaticale e logica di un periodo; ed ecco che queste aggiunte o episemi avevano la funzione ritmica di segnalare un momento di articolazione della frase, suddividendola in tanti piccoli incisi o segmenti per rendere il testo perfettamente comprensibile (gli episemi avevano la stessa funzione delle attuali virgole oggi in uso). Gli antichi non si preoccupavano solo di ristabilire l'esatta lezione dei testi, emendandoli da interpolazioni, errori o aggiunte ma anche di corredarli della giusta punteggiatura. Il valore di un codice antico era determinato dal fatto che fosse un codice emendato e distinto (le *distinctiones* erano i segni della punteggiatura) (7).

In questa prima fase, nella quale il notatore cerca di riordinare il testo dal punto di vista logico-formale, l'episema o la lettera aggiuntiva ha anche lo scopo di dividere l'antifona in due parti ben distinte quasi fossero due stichi di un versetto salmodico.



“Dabo in sion salutem **x** et in hierusalem gloriam meam alleluia”.

“Darò in Sion la salvezza ; e in Gerusalemme la mia gloria alleluia”.

La lettera **x** (expectate) corrisponde al nostro segno di punteggiatura (;) e rimanda al gesto retorico fondamentale dell'oratore, il quale, isolando fra un movimento e l'altro della mano segmenti di testo, scandisce con gli appoggi della voce unità sintattiche di senso compiuto. Nello stesso tempo si palesa quell'elemento fondamentale e caratteristico della poetica ebraica che è il **parallelismo**, il quale consiste essenzialmente nella ripetizione di un concetto con termini analoghi, antitetici o di sviluppo. La prima forma è la più comune ed è quella rappresentata dalla nostra antifona: si ripete con parole diverse il medesimo concetto, ma perché ciò appaia chiaro anche nella forma poetica è necessario, secondo Hartker, operare una evidente distinzione delle due entità verbali: ecco la funzione della **x**.

Tale modalità di espressione diventa uno strumento retorico particolarmente adatto a favorire la persuasione: il parallelismo, come il chiasmo o l'allitterazione, secondo Agostino, presentano una verità da far entrare nel profondo dell'animo.

Ps. 117, 15-16

2 Ant.
VIII a

H 151

D Exte- ra Dómi-ni * fe- cit virtú- tem : déxte- ra Dómi-
ni ex- altá- vit me. E u o u a e.

Un altro esempio di parallelismo testuale e melodico è *Dextera Domini*.

In questo caso rileviamo sì una forma di parallelismo tipico della poetica ebraica, ma anche una simmetria compositiva, elemento pure importante della retorica latina: i retori hanno insistito molto sulla simmetria compositiva, cioè sulla capacità di accostare le parole del testo in modo da formare un ritmo regolare e simmetrico che distendeva lo spirito del lettore e lo convinceva della bontà del contenuto. Così un elemento formale, legato all'armonia delle parole, portava ad avvertire l'armonia dello spirito; in sostanza, visto che la retorica era l'arte della persuasione, questa nasceva e prendeva corpo dall'ordine spirituale impresso dalle parole (e dalla melodia: *compositio* è un termine rimasto nel linguaggio musicale). Questa armonia compositiva viene ulteriormente rafforzata dall'aggiunta dell'episema su entrambe le parole *dextera*, poiché, secondo la credenza ebraica, proprio la mano destra è la sede della forza, la mano che sola guida a salvezza.

Secondo la tradizione patristica è Cristo **la destra del Signore**: il genitivo "*Domini*" non è elemento secondario, ma merita un segno di punteggiatura (episema su sillaba finale). La cesura così prodotta richiede che tutta la parola *dextera* sia declamata con calma. Essa è icona del Cristo, che opera meraviglie (*fecit virtutem*) e porta a resurrezione (il versetto 17 recita: *non moriar, sed vivam*). La melodia del primo stico, invece di piegarsi al grave sulla sillaba *virtutem*, rimane sullo stesso grado, mantenendo la tensione necessaria per la ripresa di *dextera*, ripetizione indispensabile affinché non sia vanificato lo schema della simmetria compositiva.

Un'ultima osservazione che dimostra la finezza del notatore sangallese. La liquescenza su *exsultavit me* trattiene la declamazione su sillaba finale per rendere più udibile il monosillabo *me* evitando che sia risucchiato in un'unica parola dall'accento del verbo che lo precede nella forma di uno pseudoparossitono.

La *compositio verborum* degli antichi, che, come si è detto, aveva lo scopo di colpire in modo efficace l'attenzione o la memoria dell'ascoltatore, è stata soppiantata dall'analisi logica della scuola moderna, che ha perduto così il senso del ritmo che scaturiva dalla intelligente e armoniosa disposizione delle parole del testo. Oggi, gli specialisti riescono a cogliere questa elegante combinazione ritmica di

parole nelle clausole finali. Ma queste sono soltanto un elemento dell'armoniosità del periodo degli antichi compilatori. La *numerositas*, cioè il ritmo che scaturiva da un sapiente accostamento delle parole con la conseguente modulazione della voce, abbracciava tutte le parti della frase ed era percepibile dall'orecchio di chi leggeva come dall'orecchio di chi ascoltava. Oggi noi leggiamo mentalmente secondo moduli logici; gli antichi, invece, leggevano secondo un ritmo che accompagnava l'ordine stesso delle parole, ordine pensato per persuadere della bontà del messaggio contenuto nel testo.

Talvolta anche i segni di interpunzione adottati dall'Edizione critica Vaticana (i quattro tipi di stanghette verticali) sono l'espressione del nostro schema mentale di lettura e non riproducono le *distinctiones* degli antichi amanuensi.

Ps 44, 3

I g 4

H 44

D iffú-sa est grá-ti- a * in lábi- is tu- is, prop-
 tér-e- a bene-dí-xit te De- us in æ- térn- um.

La Vaticana pone il quarto di stanghetta secondo gli schemi logici moderni dopo il soggetto *gratia*, legandolo al proprio predicato verbale *diffusa est*. Hartker, invece, anticipa la cesura sulla copula *est* (episema e lettera *x*), operando una distinzione non su base logico-grammaticale, ma per ragioni esegetiche, mantenendo compiuto ed integro l'inciso verbale *gratia in labiis tuis*, poiché questa è l'immagine che siamo invitati a contemplare: **la grazia del Padre effusa sulle labbra del Figlio**. L'episema su *est* si propone come modello dell'episema su *propterea*, parola ricalcata due gradi più al grave sulla stessa cellula melodica di *diffusa est*. I due episemi, similmente ai nostri due punti, interrompono l'arco di frase, definito da una notazione che esigerebbe continuità, per il motivo che Hartker intende sottolineare i due incisi seguenti: nella prima semifrase *gratia in labiis tuis* e nella seconda *benedixit te*. Le due immagini si sovrappongono secondo uno schema simmetrico molto raffinato: la bellezza e la grazia del Figlio sono "segno" dell'elezione del Padre, della sua benedizione. E' una benedizione regale e sacerdotale quella di cui si parla nell'antifona come conferma un versetto dello stesso salmo: *Dilexisti iustitiam et odisti iniquitatem; propterea unxit te Deus Deus tuus oleo laetitiae* (Ps 44,8).

Una seconda funzione rappresentata dall'episema, cioè dai segni aggiuntivi o dall'uso della grafia liquescente, è quella di segnalare un forte accento verbale in genere collocato sulla sillaba tonica della parola interessata. Il frammento del codice riportato a pag. 3 del presente capitolo ci offre qualche esempio: *Tu es, ad lumen, pauperes*. Osservo soltanto che il medesimo segno ↗ su *lumen* e *resurgunt* assume rispettivamente un diverso significato: l'episema in corrispondenza di una sillaba del testo poteva significare o la opportunità di ordinare grammaticalmente il periodo (*resurgunt*) oppure la segnalazione di un particolarissimo significato testuale (*lumen, pauperes*).

Gv 4,13

Ad Bened.
Ant. VIII a

H 158

-quam * quam e-go dé-de-ro, qui bí-be-rit ex

e- a, non sí-ti-et unquam. E u o u a e.

L'esempio riportato qui sopra, oltre che segnalare con tutta evidenza il forte accento di *Aquam*, ci offre lo spunto per rivelare un altro aspetto della sapienza compositiva di questi maestri cantori. Anche qui la *compositio verborum*, volta a ricercare un particolare ordine delle parole, è determinante per il raggiungimento del fine ultimo dell'arte retorica: la persuasione. Il testo letterale di Giovanni, più lungo e articolato, recita: *Qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum*.

Il testo della nostra antifona è costruito ad arte secondo la tecnica della centonizzazione: quindi è più breve per incidere maggiormente nello spirito di chi ascolta (la *brevitas* di Agostino è un principio interiore che vuole la lettura spedita senza le remore che ritardano la presa immediata; questo principio continua la strada incominciata dalla *narratio* evangelica, dove ogni parola e addirittura ogni numero rimanda a un significato simbolico preciso). Inoltre, mediante un anacoluto, la frase è costruita senza i nessi sintattici tipici del periodare moderno. Proprio per questo risulta estremamente efficace. In questo testo l'attenzione doveva essere concentrata da subito sulla parola più importante: **aquam**, sulla quale il nostro Hartker, attraverso un gesto retorico di grande energia (episema su sillaba tonica), concentra un' enfasi di particolare intensità. I due "*celeriter*" che seguono sembrano accrescere la forza espressiva di tale accento che, dirigendosi sul *pes corsivo* di *ego* si placa nella forma dattilica di *dederò* in una progressiva diminuzione di energia.

Per quale motivo il nostro amanuense ci invita a riflettere su *aquam*?

Sappiamo che acqua è sinonimo di purificazione, è elemento che disseta, ma soprattutto è simbolo dello Spirito Santo, è la grazia della Spirito Santo, anzi in questo caso è uno dei nomi “propri” dello Spirito. Giovanni, in un altro passo del suo vangelo, dice: “*Amen, amen dico vobis nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu Sancto, non potest introire in regnum Dei*” (Gv 3,5). Nelle antichissime catechesi di Gerusalemme si dice che “l’acqua è il costitutivo di tutte le cose e genera la vita. Unica nell’aspetto, essa ha una molteplice virtù operativa. Così anche lo Spirito Santo: pur essendo uno solo, con un unico e indivisibile aspetto, tuttavia conferisce a ciascuno la grazia secondo come spira”.

Ma nell’esempio ritroviamo, come accennavo poc’anzi, un altro elemento decisivo che deriva dall’arte retorica antica. Il tono della voce insieme con la scelta del grado melodico (il più acuto nella nostra antifona) conferiva massimo supporto all’eloquenza; era un modo decisivo per scuotere potentemente gli animi e indurre alla persuasione. Gli antichi davano grande importanza agli effetti che la modulazione della voce provocava nell’animo degli ascoltatori. I grammatici e i retori educavano gli allievi a variare la modulazione della voce a seconda delle sfumature degli affetti e di tutti i moti dell’animo. Così un oratore efficace, attraverso un tono di voce elevato o un tono di voce dimesso, era in grado di stabilire con l’ascoltatore un rapporto di empatia e trascinarlo con la potenza della sua arte retorica. L’impianto melodico era scelto con cura, era unico e irripetibile per quel tipo di testo in quel particolare momento del discorso.

Così è impossibile immaginare per noi una melodia diversa da quella concepita per quel testo in quel momento della liturgia. E’ vero che il canto gregoriano è costituito da strutture formulari, ma il compilatore sceglieva sempre la formula “su misura” per quello specifico testo. Se noi dovessimo adattare a questa antifona una formula di primo modo, simile a quella riportata a pag. 22 del presente capitolo, faremmo indubbiamente una operazione sbagliata, a tal punto da comprometterne l’esegesi.

Un altro brano decisivo per comprendere la logica della notazione, nella quale gli strumenti della retorica sono piegati a servizio dell’esegesi è l’antifona notissima: *Lumen ad revelationem gentium* dal Cantico di Simeone, che conclude la Compieta.

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of two staves. The top staff is labeled '4 Ant. VIII a' and 'Lc 2,32'. The bottom staff is labeled 'R 120'. The lyrics are: 'Lumen * ad reve-la-ti-ó-nem génti-um, et gló-ri-am ple-bis tu-æ Isra-el. E u o u a e.' The notation uses square neumes on a four-line staff with a C-clef. There are various musical markings such as slurs and accents.

In questa antifona troviamo ancora una particolare densità di accentuazione sulla prima parola della frase ma rileviamo anche una chiara disposizione simmetrica del testo: pur con sostegni grafici differenti *gloriam* si richiama a *lumen*. Diversamente dall'antifona *Aquam*, dove questa parola raccoglie in modo esclusivo su di sé l'accento fraseologico, diventando la prima ed unica meta accentuativa e di significato, qui tra *lumen* e *gloriam* si stabilisce un evidente parallelismo melodico ed espressivo. Collocate sullo stesso grado melodico acuto, entrambe le parole sono messe rispettivamente in rilievo da un episema su sillaba tonica (*lumen*) e da una liquescenza su sillaba finale (*gloriam*), artificio retorico certamente più raffinato attraverso il quale la parola è come trattenuta dalla liquescenza per impedire che "scivoli", per così dire, sul contesto verbale successivo senza lasciare una traccia espressiva evidente. Senza avere la pretesa di stabilire una gerarchia tra i due termini, è chiaro che *lumen* e *gloriam* sono fortemente intrecciati e sono la spiegazione, l'esegesi del termine greco "*soterion*" citato poco prima dall'evangelista Luca: "perché i miei occhi hanno visto la tua *salvezza*...: **luce** per illuminare le genti e **gloria** del tuo popolo Israele".

Il Messia dunque sarà causa di salvezza per tutti, sia per i pagani che per Israele. Sarà luce per gli uni e gloria per gli altri. Cristo, dice Agostino, è chiamato luce divina non solo in senso figurato ma in *senso proprio*; perciò rivela alle genti non solo la grandezza del Signore, ma pure le illumina affinché possano aderire al suo vangelo. Poiché questa salvezza viene da Israele (Gv 4,22), ecco che la venuta del Messia costituisce motivo di gloria per il popolo eletto.

La novità della notazione di Hartker è che egli ha potuto riversare le qualità dell'arte oratoria (la declamazione innanzitutto, ma anche l'espressione del volto, il gesto dell'oratore, il tono della voce) in una pagina "*scritta*", dove in genere si trovano esclusivamente i pregi estetici dello stile letterario, ma dalla quale non sempre emergono tutti gli stati d'animo che sono in continuo movimento.

I suoni che sono nella voce rimandano agli affetti che sono nell'anima: il coinvolgimento emotivo del notatore al momento della scrittura è fondamentale, anche se tale coinvolgimento, in Hartker, non era dettato da un atteggiamento devozionale privato ma era legato a uno dei principi fondamentali del monachesimo, la piena coscienza di collaborare al bene collettivo nel solco della tradizione dei Padri.

Il tipo di oratoria di Hartker è il frutto di una precisa e chiara strategia comunicativa, i cui effetti sono già pianificati nel processo di composizione del brano. Sembra che Hartker abbia voluto assegnare ad ogni *incipit* un'espressione, un gesto, un tono di voce specifici e ben riconoscibili, che rimandano immediatamente al senso e al significato. Lo stile oratorio di Hartker è la testimonianza scritta della sua fede e del suo amore per le Sacre Scritture: la forma e il contenuto sono strettamente interdipendenti. Agostino dice che "la forma trascina il contenuto" e in qualche modo lo condiziona. L'eloquenza e la sapienza percorrono insieme la strada della verità; anzi il fine dell'eloquenza è la sapienza, che si identifica con l'amore per Cristo.

Dunque l'atteggiamento di Hartker mentre trascrive i testi sacri è quello di un oratore sapiente e appassionato, perché educato dalla pratica della *lectio divina* alla memoria della Parola, ma anche coinvolto emotivamente nella fedele trasmissione della stessa, in modo che il lettore o ascoltatore attento sia indotto a preparare il suo animo all'incontro con Cristo: l'ascoltatore sarà trascinato al timore di Dio o alla misericordia, alla gioia o al pianto, alla giustizia o alla carità, se tutte queste emozioni sono visibilmente impresse a fuoco nella memoria, nel gesto e nella voce dello stesso amanuense.

Una terza funzione dei segni aggiuntivi riguarda il fraseggio nel senso più profondo del termine: in questa fase il notatore ci conduce per mano verso la comprensione piena del testo sacro. E' la fase più difficile e più delicata anche per noi che dobbiamo decifrare il comportamento del notatore con umiltà e rispetto senza attribuire significati che esulano dalle sue intenzioni.

Qui il significato di declamazione assume una speciale connotazione. Quando parliamo di "**declamazione ordinata**" del testo non ci riferiamo soltanto ad una suddivisione logico-grammaticale delle varie entità verbali, necessaria tuttavia per la comprensione, oppure alle caratteristiche fonetiche delle singole parole del testo, elemento pure importante per la definizione del ritmo verbale. Ci riferiamo a un tipo di declamazione che, contraddicendo talvolta le esigenze di una buona declamazione nel rispetto della materialità del testo e delle proprie caratteristiche fonetiche, intende raggiungere un obiettivo molto più profondo: **il testo nel suo significato, il testo nella sua esegesi**. Tale significato si realizza attraverso l'individuazione di un "fraseggio", cioè nella identificazione di mete accentuative corrispondenti a parole o espressioni ritenute centrali nel testo sacro. E' proprio la notazione manoscritta con tutta la sua ricchezza espressiva a guidarci verso una declamazione "ordinata" del testo, raggiungendo l'obiettivo di una approfondita comprensione delle intenzioni del nostro amanuense.

Egli ci offre una interpretazione del testo disciplinata dall'interpretazione che ne hanno dato Israele, Gesù di Nazareth e la Chiesa. Egli non fa nulla di personale o arbitrario: compie l'esperienza di ascolto e ri-ascolto della Parola così come l'aveva compiuta la comunità dei discepoli di Gesù. Si tratta di un riascoltare con fedeltà, quindi di un'attività memoriale ma anche di un'attività ermeneutica: l'azione di Hartker non è un semplice lavoro di trascrizione, non è una ricerca d'archivio, ma **una ricerca di quanto la memoria deve selezionare di significativo** per l'esistenza dell'uomo. La verità non è immediatamente **nel** testo ma emerge e si manifesta in un gioco di domande e risposte tra il testo e l'interlocutore. In altri termini, è un'attribuzione di significato quella che compiono il nostro amanuense e la sua comunità nell'esperienza quotidiana dell'*Opus Dei*. Noi cantiamo dei testi che sono il risultato di un lavoro memoriale compiuto da una comunità, la cui *auctoritas* disciplina la nostra fede nell'Evento di un Dio che salva. Ma si tratta anche di un'azione ermeneutica che risulta dalla sinergia tra quanto viene ricordato e quanto appartiene all'esperienza viva e presente della stessa comunità. E' su questo terreno

che, con la luce dello Spirito, può germogliare l'*ananghéllein*, l'annuncio: il testo è diventato Parola per me.

Questa esperienza, è bene ripeterlo, si realizza nella liturgia, luogo privilegiato dove la parola esige la voce, impedendo che il testo sia trattenuto all'interno dell'astratta sfera semantica. ***La parola sacra vuole essere proclamata e quindi ascoltata, non semplicemente letta***. Quale sarebbe altrimenti lo scopo dell'annuncio?

E' importante che la parola sacra, nella sua configurazione completa di realtà fisica e spirituale, acquisti corpo, voce e suono, si innalzi, si dispieghi, diventi gesto, percorra lo spazio e giunga all'ascoltatore, così che l'accolga e la faccia propria. Cristo non ha detto: "Chi ha occhi legga", ma "*Chi ha orecchi intenda* (ascolti)".

L'attuale educazione libresco ha un po' alterato le nostre abitudini: siamo portati a leggere anche quando si dovrebbe ascoltare. La fede può anche accendersi alla lettura di un testo, ***ma la parola di Dio acquista potenza ed efficacia solo quando viene ascoltata*** nella sua forma sonora di proclamazione solenne nella Liturgia: così la Parola crea, risana, educa, fa' risorgere, perdona, salva, persuade, conduce all'incontro con Lui, diventa esperienza di vita.

Nella Liturgia la Parola è alimento e forza vitale pronta per essere ricevuta dall'uomo credente: essa ha la forza di germinare la vita, perché è l'incontro con Colui che è la vita: la si riceve "non come la mente assimila un concetto, ma come la terra accoglie un seme" (R. Guardini). **Dio stesso, la parola eterna non si è manifestata illuminando il pensiero o affidandosi a un libro: il Verbo si è fatto uomo, si è incarnato.**

Infine, ciò che viene annunciato nella Liturgia, attraverso la mediazione dei testi eucologici, dei canti e di tutto il linguaggio con cui la Chiesa celebra il suo Signore, ha un valore altamente catechetico poiché riflette una ricchezza teologica che penetra e si radica profondamente nella fede comunitaria, realizzando il classico assioma ***lex orandi, lex credendi*** (ciò che viene pregato nella liturgia indica ciò che si deve credere).

Ecco, l'**episema**, le **lettere aggiuntive** o la **grafia liquescente** vuol dire tutto questo. Sì, anche la **grafia liquescente** è dovuta, come gli **episemi**, all'iniziativa intelligente del notatore: **il segno liquescente è una scelta intenzionale**.

Purtroppo gli studi su questo argomento sono "congelati" ad un articolo di J. B. Gieschl che risale a vent'anni fa, nel quale l'autore afferma delle tesi che sono state accettate passivamente senza essere mai passate al vaglio di una attenta riflessione critica. In quel contributo si parla di ambivalenza di segni liquescenti, di liquescenze

condizionate dal procedimento melodico, di liquescenze diminutive con suono aggiunto, il tutto ricondotto quasi esclusivamente all'aspetto fonetico-vocale. Riporto una delle affermazioni più oscure : "Tale suono aggiunto di una liquescenza aumentativa si esegue con sonorità ridotta, smorzata, come se si trattasse di una liquescenza diminutiva di un neuma che ha un suono in più" (8).

Il primo studioso a rendersi conto che era necessaria una revisione sull'argomento è stato Fulvio Rampi, il quale, in un suo recente articolo sulla liquescenza, afferma che nella composizione gregoriana il significato del testo non è reso dalla sua materialità, anche se questo è il primo passo, ma è rivelato attraverso un percorso di tipo retorico che è la chiave interpretativa per raggiungere il vero senso del canto gregoriano, cioè l'esegesi del testo.

Quindi il significato del testo, di "quel testo", non si realizza attraverso una "buona e corretta" declamazione genericamente intesa, ma attraverso l'individuazione di un fraseggio che riveli le mete accentuative del discorso e che conduca al suo significato esegetico. Il fenomeno della liquescenza risponde a pieno titolo a questa esigenza: non si riferisce soltanto alla qualità fonetica della parola ma ne svela la natura espressiva. La liquescenza è la sublimazione del ritmo sillabico, dove l'esigenza materiale di ordine fonetico può essere "utilizzata" o "trascurata" in funzione di una sottolineatura particolare del testo, qualificando in tal modo l'uso della liquescenza e garantendone la matrice ritmico-espressiva (9).

Liquescenze espresse o inesprese collocate secondo una logica apparentemente contraddittoria rappresentano un presupposto retorico per giungere all'esegesi. Graficamente si traducono nell'arricciamento del tratto grafico del neuma nella sua parte conclusiva, in corrispondenza dell'articolazione sillabica. Ebbene, in molti casi, il notatore tralascia volutamente di tracciare la liquescenza per non travisare il senso autentico del testo.

Ps 110, 9

2 Ant.
vii a

H 52

Edempti-ónem * mi-sit Dóminus pópu-lo su- o: man-
dávit in æ-tér- num testamén-tum su- um. E u o u a e.

E' l'antifona che si canta al Magnificat dei secondi Vesperi di Natale

A causa del carattere musicale dell'accento latino, il movimento oratorio del **primo**

inciso “*redemptionem misit Dominus*” inizia dal grave, si eleva progressivamente sino alla sillaba accentata di “*redemptionem*”, poi gradatamente ridiscende sulla sillaba finale di “*Dominus*” nella fase della sua distensione. E’ una semplice linea oratoria “ad arco” al cui vertice sta la sillaba d’accento di “*redemptionem*”. Se l’inciso verbale terminasse a “*Dominus*”, “*redemptionem*” sarebbe la parola che porta l’accento fraseologico. Ma l’assenza di liquescenza su “*redemptionem*”, totalmente priva di ogni sottolineatura enfatica, e la “*x*” collocata al termine dell’inciso cambia radicalmente la logica della frase. Non è una “*x*” che chiude un arco di frase (faccio notare che *Dominus* è un’aggiunta del compilatore), ma crea tensione e sospensione del discorso, la cui conclusione viene rimandata a “*populo suo*”, dotato di epistema su sillaba tonica e, quindi, vero punto di mira del fraseggio di questo primo inciso.

Non è un popolo qualsiasi, è il popolo eletto, è il **su**o popolo. Il *celeriter* stabilisce uno stretto legame con “*suo*” e quindi richiede una declamazione stringente. In questo testo, sapientemente amministrato dal punto di vista retorico, si avverte l’amorosa iniziativa del Padre nei confronti **del popolo** di Israele, iniziativa di salvezza sempre immutabile nella sua fedeltà.

Quindi non “*Redemptionem misit Dominus populo suo*” ma

“*Redemptionem misit Dominus’ populo suo*”.

Il **secondo inciso** non è meno interessante del primo: infatti viene adombrata una liberazione più grande di quella di Israele dalla schiavitù di Egitto.

Fissiamo l’attenzione sulla parola “*testamentum*”. Il termine greco della versione della LXX *diathéke* traduce sia alleanza che testamento.

Dove c’è testamento, è necessario che sia avvenuta la morte del testatore. In filigrana si può scorgere quindi, come documenta la scelta della Vulgata, la figura di Cristo, che con la sua incarnazione e la sua morte redentrice, regala l’eredità promessa al suo popolo.

E’ possibile stabilire un parallelismo, una simmetria incrociata tra le due entità verbali che concludono i due emistichi (*populo* e *testamentum*) e tra la prima e l’ultima parola del brano (*redemptionem* e *testamentum*). Quindi *populo suo* si richiama a *testamentum suum*: l’alleanza che Dio ha stipulato con il popolo eletto non viene mai meno; e il termine iniziale “*redemptionem*”, trattato in modo quasi anonimo, velato, ordinario, si carica di significato e prorompe con tutta la sua forza enfatica nella parola “*testamentum*”, dilatata da due liquescenze intense e ravvicinate.

Quella redenzione che Dio inviò (*misit*) al suo popolo, che per gli Ebrei era la liberazione dall’Egitto e l’eredità della terra promessa, **si compie in modo totale e definitivo** con la venuta di Cristo che libera tutta l’umanità e le concede in eredità (*testamentum*) la vita eterna con Dio: il verbo *mandavit*, più pregnante di *misit*, segnala non più l’invio di un messo o la consegna di una promessa, ma l’affidamento all’uomo del Figlio Unigenito, Cristo, il testamento di Dio.

Secondo lo schema biblico figura-compimento, la liberazione dalla schiavitù del popolo eletto è figura della redenzione di tutta l'umanità. Agostino afferma che la mancata conoscenza del linguaggio tipologico o traslato delle Scritture porta alla incomprensione del messaggio; le locuzioni bibliche così come le profezie sono da cogliere secondo la loro vera accezione, cioè nel trasferimento di significato. Noi abbiamo perduto il senso dell'efficacia del simbolo, una delle dimensioni più radicate nell'uomo dell'epoca antica e medioevale.

Per gli antichi il simbolo orientava lo spirito là dove il linguaggio comune non riusciva a penetrare direttamente. E' opportuno ribadire che per la tradizione esegetica antica e il mondo monastico tutta la Sacra Scrittura parlava del Cristo e il Cristo bisognava avvertire nell'Antico oltre che nel Nuovo Testamento.

Testamentum non è dunque una semplice alleanza ma è Cristo stesso.

A.VIII g

Ps 74, 1

H 97

E T invo-cá-bimus * nomen tu-um, Dómi-ne.

Si tratta di un frammento del primo versetto del salmo 74:

Confitebimur tibi Deus, confitebimur et invocabimus nomen tuum : * *narrabimus mirabilia tua.*

Non è la confessione-penitenza, ma la celebrazione della lode e della gloria del nome di Dio, quello di *Padre*, che gli uomini conosceranno attraverso la rivelazione di Gesù. La dilatazione della sillaba *invocare* è interessante, dal punto di vista retorico, poiché si tratta di una preposizione (*in*) che cambia sostanzialmente il significato del verbo: una cosa è *vocare* = chiamare e un'altra è *invocare*, che è un verbo che descrive il

tipico atteggiamento dell'uomo che rivolge a Dio la propria supplica.

Il notatore interviene volutamente proprio su questa sillaba con il tracciato liquescente, ancora più forte, dal punto di vista retorico, di uno scontato *pes* quadrato su sillaba tonica; così come non sarebbe la stessa cosa se avesse trascritto su quella sillaba una semplice *clivis*, omettendo il segno liquescente.

La scelta della liquescenza collocata in posizione elevata è posta al servizio della semantica. Solo con il segno liquescente, che provoca la dilatazione della sillaba interessata posta sulla sommità melodica, si riesce a percepire la necessità dell'invocazione contenuta nel concetto: **l'invocazione del nome di Dio è necessaria per la salvezza**, nulla conta senza la confessione del nome di Dio: "Chiunque invocherà il nome del Signore sarà salvato" (Ioe 2,32, ripreso da At 2,21 e Rm 10,13). Questa frase in Gioele precede il raduno di tutte le popolazioni nella valle di Giosafat nell'attesa del giudizio di Dio.

A questa immagine si sovrappone l'altra immagine apocalittica di Giovanni (Ap 1,7): "Ecco, viene sulle nubi e ognuno lo vedrà; anche quelli che lo trafissero e tutte le nazioni della terra si batteranno per lui il petto". La vera lode di Dio e la proclamazione della grandezza del suo nome include il riconoscimento dei peccati e quindi la salvezza.

E' ciò che suggerisce anche il notatore di Einsiedeln quando, all'incipit dell'Introito della prima domenica di Quaresima, traccia una grande liquescenza sulla prima sillaba di *invocabit*, a conferma che l'invocazione dell'uomo a Dio, riconosciuto unico liberatore, assicura l'intervento in prima persona di Dio stesso e della sua potenza salvifica: "*Invocabit me, et ego exaudiam eum*" (GT, 71).

Ant.
VIII a

H 81

E C-ce complé-ta sunt * ómni- a quæ dicta sunt per

Ange-lum de Vírgi-ne Ma-rí- a. E u o u a e.

Quest'antifona, che si canta alla Feria VI della quarta settimana di Avvento, è probabilmente una parafrasi di Mt 1,22 e Lc 1,45, che bene esprime la fedeltà di Dio al suo piano di salvezza e alle sue promesse, le quali ora, nella pienezza dei tempi, trovano la loro realizzazione nella disponibilità della Vergine Maria.

E' lo stesso incipit dell'antifona precedente, con la differenza che qui la liquescenza su *completa*, ha lo scopo di intensificare il successivo accento verbale: anche in questo caso il concetto del compimento è ben evidenziato. Tuttavia la liquescenza su sillaba pretonica di *completa* ha lo scopo di rimandare l'accentuazione oltre la parola stessa

verso una meta accentuativa più importante. Inoltre l'utilizzo di un'altra liquescenza sulla copula *sunt* non chiude l'arco di frase, come sarebbe logico per la nostra mentalità di lettori impigriti, ma, mantenendo forte la carica di tensione sul monosillabo *sunt*, consente di spostare il punto focale dell'accentuazione su “*omnia*”, dove si conclude il primo arco di frase configurato dalla *x* (*expectate*) sulla sillaba finale. Questo punto rappresenta il primo chiaro segno di interpunzione e lì dovrebbe essere collocato il quarto di stanghetta della Vaticana.

La liquescenza sulla sillaba finale di *Angelum* (anche qui la posizione del quarto di stanghetta è inopportuna) crea quella tensione utile per aprire a *virgine Maria*, oggetto del compimento della profezia.

Se dovessimo tradurre graficamente il valore agogico delle parole del brano, scriveremmo:

Ecco si sono compiute tutte le parole, / dette dall'Angelo sulla Vergine Maria.

La sottolineatura grafica della sillaba pretonica con il segno liquescente, ove sussistano i presupposti fonetici (*completa*), è una delle possibilità di evidenziare la particolare qualità di un accento. Lo stesso fenomeno si verifica quando il notatore, in assenza di complessità fonetica, aggiunge l'episema su sillaba pretonica: in questo modo conferisce un'espressività ancora maggiore rispetto all'utilizzo di un eventuale episema tonico, poiché, anche in questo caso, “provoca” la sillaba d'accento per sottolinearne l'importanza. Il risultato retorico è particolarmente efficace.

H 71

I-rá-bi- le mysté-ri- um * decla-rá-tur hó-di- e :
 innovántur na- tú-ræ : De- us homo factus est : id quod fu- it
 permánsit, et quod non e-rat assúmpsit : non commixti- ó-
 nem passus, neque di-vi-si- ó-nem. E u o u a e.

Oltre alla *brevitas*, principio essenziale nello stringere l'argomentazione, un'altra caratteristica dell'arte oratoria è la *varietas*: se un discorso si dilunga su uno stesso stile non può fare molta presa sull'uditorio, ma se passa da uno all'altro stile la declamazione appare molto più gradita. E siamo ai tre stili dell'eloquenza: lo stile semplice, lo stile moderato e lo stile solenne. Compito di tutti e tre i generi è la persuasione. Non si deve pensare che un oratore raggiunga il suo scopo solo con lo stile solenne: lo stesso risultato si può ottenere con la finezza dello stile dimesso. Questi stili sono rintracciabili nella nostra antifona attraverso uno stretto e indovinato rapporto tra testo e procedimento melodico, tra ritmo verbale che attiene alla *compositio verborum* e il *melos* realizzato con la declamazione modulata delle sillabe: non a caso il testo proviene dai Sermoni di S. Leone Magno, profondo e raffinato autore di orazioni, sermoni, prefazi e commentari della Sacra Scrittura.

Il tono moderato, sebbene molto intenso, del primo inciso verbale (*mirabile mysterium*) conduce verso un'affermazione pronunciata in tono solenne: quell'*hodie*, che è risuonato durante tutto il periodo dell'Avvento, che è cantato nella festività del Natale, viene ora confermato nell'ottava di Natale: è dunque la prima elevazione melodica, il punto di arrivo di questa prima frase, sottolineata da un ritardando enfatico (le tre sillabe di *hodie* sono tutte a valori larghi), che trova fondamento nella ricorrenza liturgica.

Ma il *pes quassus*, tracciato sulla sillaba finale di "*hodie*" ci avverte che il senso della frase è rimandato oltre: si procede verso "*innovantur naturae*", dove il tractulus con episema, il primo punto fermo dell'inciso, apre ad un enunciato di grande rilievo:

Deus homo factus est. E' questo il *mirabile mysterium* enunciato all'inizio, ma ciò che è singolare è che la frase centrale "*Deus homo factus est*" è priva di qualsiasi segno aggiuntivo, non presenta alcuna enfasi particolare, è quasi un sussurro pronunciato in stile dimesso ma ben preparato dalla frase precedente: anche questa è una modalità che muove efficacemente alla persuasione.

Segue poi una spiegazione teologica, dove si mescolano lo stile moderato (*id quod fuit permansit*) e lo stile solenne, cattedratico (e un po' petulante) del maestro che vuole inculcare nella mente del discepolo un concetto che non dovrà dimenticare (*non commixtionem passus...*). Con la prima **spiegazione** l'autore vuole far capire che Cristo "ciò che era rimase" (mantenne la sua divinità): osserviamo l'indugiare del notatore sulle sillabe della parola, il cui valore fonetico si coniuga con il valore espressivo. Anche qui è un indugiare al servizio della semantica: non c'è alcun dubbio che Cristo, diventando uomo, **conservò** la sua natura divina (*permansit*). Allo stesso modo (ed è la seconda spiegazione) Egli non è il risultato di una confusa mescolanza di divino e di umano; né c'è divisione di persone ma una sola persona in due nature: Egli è in una unica persona vero uomo e vero Dio.

E' possibile vedere in questa antifona un piccolo saggio della teologia del primitivo pensiero cristiano, che, già con Ireneo (II secolo), affermava la bontà di tutto il creato contro le teorie degli gnostici i quali, considerando la materia corruttibile, non riuscivano ad accettare la dottrina dell'incarnazione del Figlio di Dio. Qui si ribadisce che Dio si è fatto uomo, vero uomo in carne e ossa. La materia, quindi, è buona perché viene dalle mani di Dio e Dio stesso l'ha assunta facendosi uomo.

Riporto un altro esempio significativo dell'impiego dell'episema quando esso, strumento retorico di rara eleganza, ha lo scopo di evidenziare una delle due parti di una parola composta, più che l'accento tonico della stessa. Non si tratta di uno spostamento dell'accentuazione quasi a segnalare l'accento secondario, ma di una sottolineatura, attraverso un forte rallentamento della declamazione sulla sillaba interessata, del senso della radice semantica più significativa del termine.

Il brano è un centone ben riuscito che deriva dal capitolo 10 del I libro dei Re che narra della magnificenza del re Salomone, venerato da tutti i sovrani della terra per le sue ricchezze e la sua sapienza: *Magnificatus est ergo rex Salomon super omnes reges terrae divitiis et sapientia. Et universa terra desiderabat vultum Salomonis ut audiret sapientiam eius...*(1 Re 23-24).

#43

EX pa-cí-fi-cus * magni-fi-cá-tus est,
 cu-jus vultum de-sí-de-rat u-ni-vér-sa
 ter-ra. E u o u a e.

L'antifona, collocata al Magnificat dei Vespri di Natale, non parla di un re magnificato per le sue ricchezze o la sua sapienza, ma presenta un re pacifico, un re che porta pace, un re mansueto che cavalca un puledro di asina (Mt 21,5), che non spezza una canna incrinata, che non spegne un lucignolo fumigante (Is 42,2-3); per questo è magnificato, è reso grande (come dice l'etimologia della parola composta *magnus facere*), è glorificato.

La **x** in questo caso separa i due termini proprio per stabilire tra essi una dipendenza, una relazione: il re è glorificato (l'episema è collocato sull'accento di "*magnus*", è reso **grande**) poiché è pacifico, cioè portatore di pace.

In questo *rex pacificus*, che rimanda al *princeps pacis* dell'Introito della Messa dell'aurora di Natale *Lux fulgebit* (GT 44), non è azzardato vedere l'immagine babilonese dell'araldo del gran Re. Secondo la prassi giudiziaria orientale, dopo che il Re aveva emanato una condanna a morte, il suo araldo, munito di bastone e lanterna, percorreva tutte le città del regno per proclamare a gran voce la notizia e verificare se ci fosse qualcuno che potesse testimoniare a favore del condannato. Al termine del suo viaggio, se nessuno si era presentato a difesa del poveretto, si recava nella casa di quest'ultimo, dove spegneva la lanterna e spezzava il bastone per dire simbolicamente che il giudizio di condanna era inappellabile.

In Isaia, al cap. 42, l'immagine dell'araldo è rovesciata: il Servo **non** griderà sulle piazze, **non** spezzerà il bastone, **non** spegnerà la lucerna: il giudizio che verrà a proclamare con fermezza su tutta la terra non è un giudizio di condanna, ma di salvezza. Non solo, ma prenderà il posto del condannato, sarà un re piagato e crocifisso e così si presenterà ai discepoli dopo la resurrezione donando loro la pace. E al volto di questo re condannato a morte (il volto di Salomone ne è una prefigurazione) guarderà tutta la terra: *cujus vultum desiderat universa terra*.

Sia pure in maniera ancora velata e misteriosa, questo brano della liturgia del Natale ci apre alla visione di un Messia che, per giungere alla gloria (*magnificatus*), dovrà passare attraverso il giudizio e la morte: questo **principe della pace** o questo **messia disarmato è il servo sofferente**, descritto da Isaia nel terzo Canto del servo (Is 53), che, in San Paolo (Fil 2, 8-9), si fa obbediente fino alla morte e alla morte di croce: *Christus factus est oboediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exsultavit illum...* Credo non sia troppo audace rintracciare una concordanza, pur nella differenza dello stile, tra l'antifona appena descritta e il Graduale della Domenica delle Palme (GT 148), collegando idealmente il termine *pacificus a mortem autem crucis* e l'enunciato *magnificatus est* alla locuzione *propter quod et Deus exsultavit illum*, seguendo lo schema abbassamento/glorificazione tanto caro alla chiesa primitiva: l'umiliazione di Gesù fino alla morte porta alla sua glorificazione da parte del Padre e alla proclamazione universale della sua signoria.

Is 52,1-2

Ad Magnif.
Ant. VIII G

H 30

E - le - vá - re, e - levá - re, * consúrge Je - rú - sa - lem :
solve vincla col - li tu - i, captí - va fí - li - a Si - on.

I capitoli 51 e 52 di Isaia sono dominati da un bellissimo dialogo tra Dio e

Gerusalemme, in cui risuona l'invito reciproco, quasi una preghiera insistente, a svegliarsi dal sonno. Dapprima è Gerusalemme a rivolgersi a Dio per chiedergli di non ritardare oltre il suo intervento: "Svegliati, svegliati, rivestiti di forza, o braccio del Signore!" (Is 51,9). Poi è il Signore a sollecitare la risposta di fede del suo popolo disperato: "svegliati, svegliati, alzati, Gerusalemme, sciogli il giogo del tuo collo" (Is 51,17). L'invito pressante è strutturato su tre piani melodici progressivamente più acuti nei quali si può cogliere lo schema della *gradatio*, il *climax* dei greci. Sono tre unità verbo-melodiche ben definite, sempre più intense dal punto di vista dell'eloquenza, i cui membri restano come sospesi nella declamazione finché non si arrivi alla clausola finale (*captiva filia Sion*). Anche questa è una modalità della retorica estremamente efficace e capace di piegare gli animi alla persuasione.

Il **primo inciso verbo-melodico** comprende le parole "*elevare elevare*" con due elementi singolari che si illuminano a vicenda: il ritmo verbale, trattenuto sulla prima sillaba da un episema in corrispondenza della preposizione *e-levare* ("*ex-levare*") che

modifica radicalmente il senso del verbo e attribuisce alla parola un significato più denso del semplice “levare” come fosse un destarsi e quindi un alzarsi **dal** letto, non si conclude sull’ultima sillaba del primo verbo, collocata all’interno di una salita melodica, ma è orientato dall’oriscus *ſ* sulla sillaba d’accento del secondo “*elevare*”, quasi fosse unica locuzione verbale, che ben traduce l’invito pressante di Dio al suo popolo.

Il **secondo inciso** riguarda le parole *consurge Ierusalem*, collocate su un grado più alto della scala rispetto al primo inciso: è un invito reiterato a risorgere, tutta Gerusalemme deve risorgere.

Il **terzo inciso**, alle parole *solve vincla colli tui*, tocca le corde più acute della scala (abbastanza singolare per una modalità di tetrardus plagale) e raggiunge una forte accentuazione su “*colli tui*”. Perché su “*colli*” e non su “*solve*” o “*vincla*”, che del resto sono prive di liquescenza o di altro segno aggiuntivo? Perché il collo, appesantito dal giogo, è il simbolo della sottomissione e della schiavitù. Ciò prelude ad una accentuazione ancora più forte su “*captiva*” (ridotta in schiavitù), dove la grande forza dell’accento viene trasmessa anche sulla sillaba finale con conseguente interruzione del flusso ritmico della frase. Tale relazione è ulteriormente rafforzata dall’aggiunta di “*c*” sulla parola successiva: il *celeriter* si comprende se ci riferiamo proprio alla declamazione dilatata della locuzione precedente che “ferma” e invita a raccogliere il significato di *captiva*.

La dilatazione e il prolungamento della sillaba d’accento e della sillaba finale (*captiva*) intendono sottolineare il peso della deportazione e della schiavitù di Israele e in particolare dell’esilio babilonese. In questo terzo esilio, dopo l’esilio in Egitto e quello in Assiria, si verifica qualcosa di profondamente diverso rispetto ai due casi precedenti: si tratta di una sofferenza immotivata, senza ragione, del tutto gratuita; è una oppressione senza misura che nasconde un mistero che sarà appunto rivelato nel terzo Canto del Servo di Isaia: le sofferenze di Israele tra i pagani hanno un significato espiatorio dei peccati del mondo.

E’ chiaro che, dietro la figura collettiva di Israele, è presente la figura del Messia che **volontariamente** si offre alla sofferenza, alla schiavitù, alla morte per la giustificazione delle genti: la libera obbedienza del Servo al sacrificio muove finalmente Dio ad intervenire per riscattare il suo popolo.

H33 4 Ant. *if*

D O-mi-nus vé-ni- et,* occúrri- te il-li, di-céntes : Ma-

Questa
è una
delle

numerose formule di intonazione utilizzate per le antifone

dell'ufficio. E' una tipica formula di primo modo ed essendo introduttiva, è una formula destinata ad introdurre il canto, non può certamente stare al centro del brano o concluderlo.

Abbiamo sovente affermato che la melodia ha una relazione inscindibile con il testo, nel senso che ogni inciso, ogni frase ha il suo disegno melodico speciale in un fecondo rapporto di dipendenza con l'accentuazione grammaticale delle singole parole.

Tuttavia, l'insieme della composizione è anche il risultato di un certo numero di formule musicali prese qua e là dal "deposito formulare" e sapientemente cucite insieme. La centonizzazione musicale gregoriana è un'operazione assai più frequente di quanto non sembri e richiede una grande conoscenza del repertorio, del linguaggio musicale, non disgiunto da un gusto finissimo per i delicati interventi di cucitura tra un centone e l'altro. Questo fa sì che si possano applicare ad una stessa melodia parole differenti non in modo meccanico ma con una grande sapienza compositiva.

La formula in questione si muove dal grave e attraverso una progressione melodica ascendente raggiunge una sommità, una meta accentuativa, dove viene collocata la parola privilegiata. In pratica questa parola "speciale" è messa in rilievo dall'oratore mediante un tono di voce più elevato rispetto alle parole che precedono e seguono.

E' ciò che viene definita la **prima significativa elevazione della voce** nella proclamazione solenne di un testo.

Nel caso di "ecce veniet"

"*desideratus*" l'accento fraseologico, la meta accentuativa viene volutamente ritardata e fatta precedere da un breve recitativo sulla corda di Re e compare soltanto su "*desideratus*", cioè **colui che è desiderato da tutte le genti**. Era possibile una intonazione conforme al modello precedente solo se si fosse voluto mettere in risalto il termine "*veniet*". Ma qui, più che la venuta in sé, il compositore vuole sottolineare l'attesa piena di desiderio del Salvatore da parte di tutte le genti.

Il testo originale di Aggeo 2,8 recita "*movebo omnes gentes et veniet desideratus cunctis gentibus et implebo domum istam gloria*". E' lo stesso Gerolamo che forza la versione ebraica di questo passo in cui il profeta annuncia che Dio "scuoterà tutte le nazioni e affluiranno le ricchezze di tutte le genti" a Gerusalemme per lo splendore del tempio che il popolo d'Israele è impegnato a ricostruire dopo l'esilio in Babilonia.

Le ricchezze che affluiscono per il tempio che risorge è il segno dell'approssimarsi dell'era messianica e per Girolamo diventano "l'atteso" "il desiderato", **il Messia**. Credo che Gerolamo, per questa geniale trovata allegorica, così come i nostri compilatori, nel collocare questa antifona nella IV domenica d'Avvento, avessero ben presente l'etimo della parola *desideratus*=*de sidera*, dalle stelle: secondo gli antichi la soddisfazione di un grande desiderio può venire soltanto dalle stelle e *desideratus* è colui che scende dalle stelle e appaga definitivamente la brama di

attesa di tutte le genti (11).

Angelo Corno

NOTE

Le abbreviazioni contenute in questo contributo si riferiscono ai seguenti manoscritti e alle seguenti edizioni di canto:

AM Antiphonale Monasticum (Solesmes, 1934)*

C S. Gallo, Stiftsbibl. 359 (Paléographie Musicale II/2)

E Einsiedeln, Stiftsbibl. 121 (Pal. Mus. I/4)

H Antifonario di Hartker, S. Gallo Stiftsbibl 390-391 (Pal. Mus II/1)

GT Graduale Triplex (Solesmes, 1979)

* E' la pubblicazione da cui sono stati ricavati i brani corredati della notazione quadrata e dei neumi sangallesi del codice di Hartker trascritti dall'autore.

- (1) Questo paragrafo rappresenta sostanzialmente la versione italiana della prima parte dell'Introduzione redatta dai monaci di Solesmes in lingua francese premessa all'edizione anastatica dell'Antifonario di Hartker pubblicata dalla Pal. Mus. II/1.
- (2) Anàmnese: 5° La liturgia delle ore, 109 e segg., ed. Marietti.
- (3) Anàmnese: 5° La liturgia delle ore, 113 e segg., ed. Marietti
- (4) Introduzione al codice sangallese 339 (Pal. Mus. I/1, 1889).
- (5) I Padri commentano il Salterio della Tradizione, pag 691 e segg., ed. Gribaudi.
- (6) Il primo studioso a chiarire la funzione retorica dei segni aggiuntivi della notazione sangallese fu il prof. Godehard Joppich, il quale accettò nel 1990 di tenere ai "Cantori Gregoriani" un seminario di studi sull'aspetto retorico del canto gregoriano.
- (7) I riferimenti alla retorica antica rivisitata dal messaggio cristiano sono attinti dall'opera agostiniana "De doctrina christiana", Città Nuova, vol.VIII.
- (8) Johannes Berchmans Goeschl: "Il fenomeno semiologico ed estetico delle note liquescenti" dagli Atti del Convegno Internazionale di Canto Gregoriano, Arezzo, 1983.
- (9) Fulvio Rampi: "La liquescenza" in Polifonie III 1-2003, Arezzo.
- (10) Quest'ultimo esempio e buona parte del commento deriva da "Il canto gregoriano non è canto: appunti per un paradosso" di Massimo Lattanzi, a cui devo altri spunti nella prima parte del 4° capitolo del presente contributo.
- (11) Gran parte di questo contributo è stato impiegato per il seminario di approfondimento tenuto dall'autore a Rovigo nell'ambito dell'8° Corso di Canto Gregoriano "Il suono della Parola" (12-17 luglio 2004).