

Biblioteca dei Simboli

Iscriviti alla newsletter su www.etadellacquario.it per essere sempre aggiornato su novità, promozioni ed eventi. Riceverai in omaggio un racconto in eBook tratto dal nostro catalogo.

L'Editore si dichiara disponibile a riconoscere eventuali diritti relativi a immagini di cui non sia stato possibile rintracciare gli autori.

© 2020 Edizioni L'Età dell'Acquario
L'Età dell'Acquario è un marchio di Lindau s.r.l.

Lindau s.r.l.
corso Re Umberto 37 – 10128 Torino

Prima edizione: novembre 2020
ISBN 978-88-3336-233-5

Giovanni Francesco Carpeoro

SUMMA SYMBOLICA

Istituzioni di studi simbolici e tradizionali

PARTE TERZA

VOLUME SECONDO

La Pragmatica dei Simboli

 Edizioni
L'Età dell'Acquario



Introduzione

Prosegue la terza parte di *Summa Symbolica*, che si occupa di trattare i simboli nella loro utilizzazione più pragmatica in categorie precise che fanno parte di aspetti diversi della nostra esistenza con il secondo volume.

Si parte col primo capitolo, *Le note musicali*, che sviluppa in chiave simbolica l'intera storia della musica nelle sue connotazioni tanto tecniche, che artistiche, che esoteriche.

Poi si passa al secondo capitolo, *Simboli sociali e politici*, dove vengono proposti e analizzati i simboli utilizzati nella vita di tutti i giorni e nei suoi contesti di socialità, ad esempio i cd *status symbol*, nonché tutti gli schemi simbolici e i loghi della politica e dei partiti o movimenti che ne sono compresi.

Quindi, nel terzo capitolo, *I marchi del commercio e la comunicazione pubblicitaria*, una analitica e documentata trattazione dell'intero linguaggio della promozione e della pubblicità in chiave storica e simbologica.

Successivamente, nel quarto capitolo, *La nuova frontiera dei simboli: l'informatica*, analisi del vero linguaggio innovativo dei nostri anni, quello di computer e affini.

Infine, nel quinto capitolo, *Simboli dell'altro mondo*, il mondo della suggestione della presenza degli alieni e del linguaggio che ne è derivato.

Altri cinque capitoli, dunque, per delineare uno spaccato preciso e a volte sorprendente della presenza dei simboli nei più disparati settori della nostra vita, sia dal punto di vista degli aspetti materiali che da quello della prospettiva più spirituale. (*gfc*)

SUMMA SYMBOLICA



Capitolo I

Le note musicali

Introduzione

Lo storico Polibio racconta come di tutti i popoli dell'Arcadia i Cineti, che non coltivavano la musica, erano considerati ferocissimi ed egli attribuisce la loro ferocia all'indifferenza che nutrivano nei confronti di tale arte. Allo stesso modo, anche Polibio attribuiva alla musica il potere di rendere morigerati i costumi. Molto tempo prima Platone aveva riconosciuto in quest'arte una irresistibile influenza sulle forme di governo e non temeva di affermare come non si potesse cambiare alcunché delle regole musicali senza effettuare un analogo cambiamento nella costituzione dello Stato.

La corrente filosofica cui quest'idea appartiene si fa risalire a Damone, lo stesso che aveva dato lezioni di musica a Socrate, essendone a sua volta notevolmente influenzato nei suoi studi e nelle sue meditazioni. Egli non perde occasione, nelle sue opere, di far riferimento alla musica, dimostrandone gli effetti. All'inizio del suo libro sulle leggi, assicura che nella musica sono affermate tutte le regole dell'educazione.

«Il galantuomo – disse – è il vero eccellente musico, dacché egli rende un'armonia perfetta, non già con la lira o qualsivoglia strumento, ma con la sua stessa vita».

Questo filosofo si guarda bene, al contrario di quanto già ai suoi tempi il volgo affermava, dall'identificare la perfezione musicale nella facoltà ch'essa possiede di commuovere dolcemente la nostra anima; afferma, al contrario, che nulla è più lontano di ciò dalla sua vera essenza.

La bellezza della musica consiste, secondo lui, nella bellezza della virtù che ispira. E pensa che sia possibile riconoscere le inclinazioni degli uomini dalle specie di musiche che essi amano, dalle quali vengono soddisfatti, esigendo inoltre una buona formazione del loro gusto su questa scienza, introducendola nella educazione dei giovani come sistema ben stabilito e ordinato. «Uno stato governato da buone leggi – dice – non abbandonerà mai al capriccio dei poeti e dei musicisti ciò che riguarda le basi dell'educazione musicale; regolerà anzi queste cose secondo le pratiche in uso tra gli Egizi, ove la gioventù è abituata a seguire ciò che vi è di più perfetto, tanto nella melodia quanto nella misura e nella forma del genere».

Il sistema musicale che Platone prende in considerazione nel brano citato era quindi originario dell'Egitto, fu diffuso in Grecia da Orfeo e, riguardo alla parte pratica, fu in seguito sviluppato da Pitagora, il quale spiega la parte teorica piuttosto apertamente, celando solo il principio fondamentale della dottrina, la conoscenza della quale egli vuole riservata ai soli iniziati, ad esempio coloro che avevano legami con sette iniziatiche; poiché gli stessi Maestri egizi non trasmettevano i principi basilari della scienza, se non dopo numerose prove e solenni giuramenti di tacerli e di non rivelarli che a uomini degni.

Ecco dunque la causa del silenzio che Pitagora esigeva dai suoi discepoli, e l'origine del velo misterioso di cui egli stesso, a sua volta, obbligava a ricoprire i loro insegnamenti.

Il sistema musicale che oggi possediamo ci deriva dai Greci e dai Romani ed è, quanto al suo principio costitutivo, il medesimo degli antichi Egizi; non è variato se non in alcuni aspetti esteriori che lo definiscono e che noi possiamo facilmente chiarire. Si tratta dello stesso sistema che Timeo di Locri considerava come istituito dagli dèi allo scopo di rendere più perfetta l'anima umana e nel quale egli scorgeva una musica celeste che, diretta dalla filosofia, avrebbe potuto facilmente abituare, persuadere, costringere la sfera sensibile dell'anima a obbedire a quella intellettuale, addolcire la sua irascibilità, calmare la sua brama esagerata e impedire a entrambe di attaccare la ragione, o di restare inattive quando essa le richiama.

Secondo quanto Platone aggiunge, nel passo citato, i sacerdoti egizi avevano tracciato dei modelli di melodia e d'armonia e li avevano fatti incidere su tavole esposte ai visitatori del tempio. A nessuno era consentito cambiare alcunché di tali modelli e le leggi che li governavano risalivano già allora a un'epoca remotissima. Platone, riferendosi a questo lungo intervallo di tempo, quasi prevedendo i dubbi che avrebbero colto la posterità, si premurò di specificare: «Quando dico diecimila anni non è per iperbole; tale espressione va presa alla lettera. Perciò siamo portati a considerare tale istituzione come un capolavoro di legislazione e di politica».

L'antichità di questo sistema musicale ne conferma l'universalità. Tale lo ritroviamo, con appena lievi modifiche, ripreso in tutti i luoghi della Terra ove ebbero o hanno tuttora sede le nazioni civilizzate: l'Arabia, la Persia, l'intera India, la Cina e altre. Gli Arabi, secondo quanto essi stessi ammettono, posseggono un sistema musicale di derivazione persiana. Quello persiano deriva dagli Indù e per quanto ciò non sia affatto a prima vista evidente è tuttavia dimostrato dal numero

e dalla somiglianza dei toni musicali che entrambi ammettono. Gli uni e gli altri attribuiscono un profondo significato al loro sistema, che è fondamentalmente lo stesso dei Greci e degli Egizi, e differisce dal nostro non altrimenti che per aspetti esteriori, modificatosi in conformità con le varie epoche storiche e le loro leggi.

Per quanto riguarda la teoria musicale cinese, anch'essa è fondamentalmente quella degli Egizi e, di conseguenza, la stessa dei Greci, malgrado le pur notevoli differenze che al primo colpo d'occhio si rilevano nelle loro fisionomie. È possibile che i Greci e i Cinesi abbiano formato un sistema musicale pressoché identico pur senza avere contatti fra di loro, ma traendo le loro teorie da una fonte comune in quanto universale.

Le note musicali sono simboli sonori, come i numeri sono simboli visivi. Consideriamo, ad esempio, i simboli della musica, cioè le sette note. Era del tutto ovvio che, nel momento in cui si fosse dovuto provvedere a dare sistematicità al mondo dei suoni, si sarebbe palesato necessario realizzare un sistema simbolico. Gli antichi non conoscevano una notazione musicale propriamente detta, limitandosi a indicare i suoni della scala diatonica con le prime lettere dell'alfabeto. Anticamente si usava una notazione di origine greca che utilizzava le lettere dell'alfabeto. Tale notazione è ancora in uso nei paesi di lingua inglese: A = La; B = Si; C = Do; D = Re; E = Mi; F = Fa; G = Sol.

La notazione letterale è tuttora in uso anche nei paesi di lingua tedesca, con un'unica differenza: la nota Si viene indicata con la lettera H (mentre B corrisponde al Si bemolle).

Poi vi è anche una notazione sopra gli articoli delle dita delle mani, probabilmente proveniente dal metodo degli antichi bardi, il cosiddetto «linguaggio degli alberi», così genialmente identificato prima da Frazer e poi da Graves.

All'arcidiacono della cattedrale di Forlì Ugolino da Orvie-

to (XV secolo) è attribuito, per l'appunto, un sistema di notazione definito «delle note sopra gli articoli delle dita delle mani», di cui egli, «glorioso musico» e «uomo famoso assai», sarebbe appunto il codificatore.

Nel Medioevo, a causa della crescente difficoltà nel memorizzare melodie sempre più lunghe e articolate, nacque l'esigenza di «notare» sopra il testo da cantare alcuni segni (detti «neumi») che aiutassero i cantori a ricordare la direzione (ascendente o discendente) della linea melodica. Addirittura, come genialmente scoperto da Schneider, la collocazione dei manufatti scultorei all'interno delle navate delle cattedrali gotiche costituiva un codice per i frati che dovevano cantare i canti gregoriani. Da questi embrionali aiuti mnemonici nacque a poco a poco la moderna notazione, le cui tappe storiche fondamentali sono l'introduzione del tetragramma (attribuita a Guido d'Arezzo durante la sua permanenza presso l'abbazia di Pomposa) e la scrittura delle durate (inventata da Francone da Colonia), ottenuta proporzionalmente, cioè non indicando la durata effettiva della nota, ma la durata di essa in proporzione alle altre dello stesso brano.

Oggi le note hanno l'aspetto di un cerchietto vuoto o pieno, su cui si innestano un gambo (piccola asticella segnata sotto o sopra la nota) e le eventuali code, utilizzate per segnare i valori più piccoli (cioè le durate più brevi). Gli attuali nomi delle note in uso nei paesi latini risalgono al XII secolo e la definizione del loro criterio e del loro nome è attribuita a Guido d'Arezzo: Guido Monaco, conosciuto anche come Guido d'Arezzo o Guido Aretino, è considerato l'ideatore della notazione musicale e del tetragramma.

Nacque fra il 990 e il 1000. Il luogo della sua nascita è incerto: Arezzo, Ferrara, Pomposa, Talla sono alcuni tra i centri che se ne contendono i natali. Morì intorno al 1050. Fu monaco

benedettino e curò l'insegnamento della musica nell'abbazia di Pomposa. Appassionato inventore di un sistema moderno che facilitasse la lettura e il canto, aveva ideato un metodo completamente nuovo per insegnarla, suscitando invidie ma trovando protezione presso il vescovo di Arezzo, Tedaldo (o Teodaldo), a cui dedicò uno dei suoi scritti, il *Micrologo*.

Ad Arezzo, fra il 1025 e il 1035, insegnò la musica e il canto presso la cattedrale. Ebbe modo di proseguire gli studi e giunse alla definizione della notazione musicale. Questa invenzione rivoluzionò il modo di insegnare, di comporre e tramandare la musica. A Guido si deve quindi l'invenzione di un sistema mnemonico (manoguidoniana) per aiutare l'esatta intonazione dei gradi della scala (esacordo). Per aiutare i cantori, Guido aveva usato le sillabe iniziali dei versi dell'inno dei canti gregoriani a San Giovanni Battista e le aveva usate per comporre la scala musicale.

Inno a San Giovanni

*Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solœ polluti,
Labi reatum
Sancte Johannes.*

(«Affinché i tuoi servi / possano cantare con voci libere / le meraviglie / delle tue azioni, / cancella il peccato, / o santo Giovanni, / dalle loro labbra indegne».)

Egli espose tali innovazioni scrivendo anche testi a supporto, come la epistola *Ad Michaelem de ignoto cantu* e il *Prolo-*

gus in Antiphonarium. Sua è l'invenzione delle rispettive posizioni delle note sulle righe e negli spazi. Fissato così l'intervallo esatto tra le varie note, curò anche il sistema di scrittura di tali note codificandole poi in un quadrato o rombo. Nel XVI secolo la settima nota ricevette il suo nome definitivo (Si, dalle iniziali di *Sancte Johannes* dello stesso inno) e nel XVII secolo in Italia la nota Ut venne battezzata con il nome attuale, Do, da una proposta del musicologo Giovanni Battista Doni: formalmente la sillaba venne considerata difficile da pronunciare e sostituita da quella iniziale di «Dominus», «il Signore», ma probabilmente non ci si sbaglia a pensare che il cognome del musicologo abbia giocato una parte importante. In Francia questa modifica non venne fatta, e ancora oggi si usa il nome Ut per la prima nota.

In linea di principio, la musica può essere composta da note di frequenza arbitraria. Per ragioni storiche e psicoacustiche, si è consolidato l'uso di dodici note per ottava, specialmente nella musica occidentale. Queste note a frequenza fissa sono in relazione matematica fra loro e sono calcolate a partire da una nota fondamentale, la cui frequenza è stabilita per convenzione. La musica e il canto teorizzati da Guido d'Arezzo sono in realtà l'unico linguaggio comune dell'umanità, senza necessità di traduzioni per tutti i popoli del mondo. Cosa si può chiedere d'altro a dei simboli?

Si può presumere che le primissime forme di musica siano nate soprattutto dal ritmo: magari per imitare battendo le mani o i piedi il cuore che batte, il ritmo cadenzato dei piedi in corsa, o del galoppo; o magari alterando, per gioco e per noia, le fonazioni spontanee durante un lavoro faticoso e monotono, come per esempio il pestare il grano raccolto per farne farina, o il chinarsi per raccogliere piante e semi. Per questi motivi, e per la relativa facilità di costruzione, è

molto probabile che i primi strumenti musicali siano stati strumenti a percussione, presumibilmente qualche variante di tamburo.

Tra gli strumenti più antichi ritrovati vi è infatti il tamburo a fessura, un cilindro cavo, con una fessura longitudinale lungo la superficie esterna, che veniva suonato percuotendolo con le bacchette sulla fessura stessa. Le versioni più antiche e primitive ritrovate consistono in un tronco cavo, privo di fessura ma appoggiato trasversalmente sopra una buca nel terreno, che forse veniva suonato percuotendolo con i piedi.

Musica nell'antico Egitto

Tra le prime civiltà di cui si hanno testimonianze musicali c'è quella egizia, dove la musica aveva un ruolo molto importante: la leggenda vuole che sia stato il dio Thot a donarla agli uomini. Tra gli strumenti utilizzati dagli Egizi, si trovano i crotali, il sistro, legato ad Hathor, la tromba, utilizzata in guerra e sacra a osiride, i tamburi, il liuto e il flauto, sacro ad Amon. Altro strumento musicale assai presente e caratteristico della civiltà egizia è l'arpa arcuata, con un'ampia cassa armonica. Nell'antico Egitto, la musica aveva sia funzioni religiose (veniva infatti utilizzata nelle cerimonie sacre), sia di divertimento e svago. Strumenti più sofisticati dovettero attendere più a lungo.

I primi ad apparire dopo le percussioni furono gli strumenti a fiato (flauto, corno) e a corde (lira e cetra), di cui esistono testimonianze greche, egizie e mesopotamiche anteriori al XI secolo a.C. Queste civiltà conoscevano già i principali intervalli fra i suoni (quinte, quarte, ottave), che erano usate come base per alcuni sistemi di scale.

Da uno studio di Sachs sull'accordatura delle arpe è emerso che gli Egizi utilizzavano una scala pentafonica discendente e che conoscevano la scala eptafonica.

Musica nel vicino Oriente

Gli scavi del cimitero reale di Ur, città sumerica, dove furono rinvenute alcune lire e arpe, e l'iconografia musicale con cui è riccamente decorata l'architettura della prima Mesopotamia storica lasciano intendere che la musica era probabilmente molto importante nelle forme rituali tipiche della civiltà sumera. Esempari di bassorilievo del Louvre, provenienti da Lagash, mostrano ad esempio strumenti cordofoni simili all'arpa. Nei testi sacri dell'ebraismo si accenna per la prima volta alla musica (in un riferimento che sembra alludere a un'epoca attorno al 3200-3300 a.C.), quando si parla di Iubal o Jubal, figlio di Lamec e di Ada, del quale viene detto che «fu il padre di tutti quelli che suonano la cetra (o chitarra, ebraico *kinnor*) e il flauto (ebraico *ugab*)» (*Gen 4,21*).

Fra i testi urriti trovati a Ugarit ci sono i più antichi esempi di scrittura musicale, risalenti al 1400 a.C. ca. In questi frammenti sono stati trovati i nomi di quattro compositori, Tapšihuni, Puḥiya(na), Urḥiya, Ammiya.

Musica nell'antica Grecia, Pitagora e Platone

Nell'antica Grecia la musica occupava un ruolo di grande rilievo nella vita sociale e religiosa. Per i Greci la musica era un'arte che comprendeva, oltre alla musica stessa, anche la poesia, la danza, la medicina e le pratiche magiche. L'im-

portanza della musica nel mondo greco è testimoniata da numerosi miti che la riguardano. Uno è quello di Orfeo, l'inventore della musica, che riuscì a convincere gli dèi dell'Ade a restituire alla luce la scomparsa sposa Euridice. Durante il periodo arcaico (dalle origini al VI secolo a.C.) la musica era praticata solamente da professionisti: gli aedi e i rapsodi.

Questi declamavano i miti accompagnandosi con uno strumento musicale e tramandavano la musica oralmente. In seguito, nel periodo classico (dal VI al IV secolo a.C.) la musica entrò a far parte del sistema educativo e così venne divulgata. A questo periodo risalgono pochissime fonti di scrittura musicale che erano soltanto di aiuto ai professionisti, perciò la musica veniva ancora tramandata oralmente.

Sempre nel periodo classico si sviluppò la tragedia. I soggetti della tragedia erano presi dai miti letterari e consistevano in dialoghi tra due o tre personaggi alternati da canti corali. Gli attori erano tutti uomini, indossavano maschere e recitavano con l'accompagnamento della musica. La struttura architettonica del teatro era costituita da una gradinata a semicerchio per il pubblico, di fronte c'era il palco dove si esibivano gli attori e tra gradinata e palco c'era l'orchestra dove si trovava il coro.

I Greci usavano diversi strumenti. I più comuni erano la lira o cetra e l'*Aulos*.

La lira era uno strumento a corde che venivano pizzicate da un plettro ed era sacra al dio Apollo.

L'*Aulos* era uno strumento a fiato ad ancia, sacro al dio Dioniso. Erano in uso anche strumenti a percussione tra cui i tamburi e i cimbali, meglio noti come piatti.

I Greci accostarono la musica alla matematica e al movimento degli astri.

Pitagora, accostando la musica al movimento dei pianeti,

capi che anch'essa era governata da precise leggi matematiche. Portò la sua intuizione sul monocordo e scoprì che se una corda produceva un suono di una certa altezza, per ottenere un suono all'ottava superiore bisognava far vibrare metà della corda; per ottenere la quinta bastava far vibrare i due terzi della corda, e via di seguito. Alla base del sistema musicale greco c'era il tetracordo formato da quattro suoni discendenti compresi in un intervallo di quarta giusta. I due suoni estremi erano fissi, invece i due intermedi erano mobili.

I tetracordi si distinguevano in diatonico, cromatico e enarmonico. L'unione di due tetracordi formava un modo che poteva essere dorico, frigio o lidio. A seconda del tipo di unione i modi potevano essere a loro volta congiunti o disgiunti. Se a un modo dorico disgiunto si aggiungeva un tetracordo congiunto all'acuto, un altro tetracordo congiunto al grave e sotto quest'ultimo una nota si otteneva il sistema *tèleion*, ovvero «perfetto», dell'estensione di due ottave. Il ritmo musicale si basava su quello poetico.

Nella poesia greca la metrica scaturiva dalla durata delle sillabe: brevi o lunghe, lo stesso valeva in musica. La breve equivale all'odierna croma e la lunga all'odierna semimini-ma. Il ritmo si aveva dall'unione di due o più note o sillabe, ordinate in schemi ritmici chiamati piedi. In poesia la combinazione di vari piedi formava il verso e la combinazione di più versi formava la strofa.

Alla musica i Greci attribuirono una funzione educativa perché la ritenevano in grado di arricchire l'animo delle persone. Secondo Platone doveva servire per arricchire l'animo umano, come la ginnastica serviva per irrobustire il fisico. Questo discorso si amplia con la dottrina dell'*ethos* per la quale ogni modo ha un suo *ethos* specifico e può incidere positivamente o negativamente sull'animo delle persone. Per Platone i

modi di specie dorica o frigia incidono positivamente, invece quelli di specie lidia possono turbare l'equilibrio razionale. Aristotele accettò la classificazione in *ethos* ma ritenne che tutti i modi potevano andare a beneficio dell'animo.

Fino a questo momento la teoria musicale era conosciuta esclusivamente dal punto di vista matematico.

In seguito Aristosseno di Taranto comprese l'importanza dell'udito nella percezione dei suoni.

Musica nell'antica Cina

La musica cinese era già decisamente evoluta durante la dinastia Zhou (1122 a.C.-256 a.C.), con un ruolo importante nei cerimoniali; alla musica era attribuita una profonda valenza educativa e filosofica. Documenti attestanti la scrittura della musica in Cina sembrano risalire al VI-VII secolo a.C.

La musica nella Roma antica sotto l'influsso del modello greco

Nel periodo ellenistico si assiste a una sostanziale crisi di quelli che sono stati i fondamenti della *musikè* greca, accompagnata dalla crisi del genere tragico. Ci si imbatte in vere e proprie performance di attori che mettono in scena, dal loro bagaglio, pezzi di repertorio.

Il primo è segnato dalla modesta presenza, a Roma, della musica di origini etrusche o italiche, abbinata anche a spettacoli indigeni quali l'atellana e il fescennino. Risale a questa prima fase la diffusione di strumenti di metallo di impiego militare: la buccina di forma circolare, il *lituus*, a caneggio diritto con il padiglione ripiegato all'indietro, la

tuba di bronzo a canna diritta. Il dopo fu caratterizzato dal fatto che i Romani conquistarono la Grecia e portarono, in grande quantità, musicisti, intellettuali, artisti e filosofi greci a Roma. L'intero sistema culturale romano sarà condizionato da quello greco, anche dal punto di vista musicale, con delle differenze essenziali.

Dal punto di vista drammatico ci saranno tragedie e commedie modellate su quelle greche, ma con la differenza che verranno chiamate diversamente: *coturnae*, quelle greche, perché gli attori greci stavano in coturni (calzari), monodiche e corali di carattere rituale, essenziali nelle solennità pubbliche quali i rioni, nelle feste religiose, nei giochi; palliate quelle romane perché i Romani indossavano un abito, il pallio. La musica romana ereditò dal mondo greco il sistema musicale, gli usi, le forme e la teoria. Rispetto alla semplice raffinatezza della musica greca, eseguita con pochi strumenti per accompagnare il canto, la musica dei Romani fu indubbiamente più vivace e coloristica, mescolata con elementi di origine italica ed eseguita con grandi complessi in cui doveva essere massiccia la presenza degli strumenti a fiato: tibia, buccina, *lituus*, tuba.

Si faceva anche uso dell'organo idraulico e di numerosi (e rumorosi) strumenti a percussione. Si può pertanto desumere che la musica a Roma fosse assai popolare e che accompagnasse sempre molti spettacoli, tra cui la pantomima e gli spettacoli dei gladiatori.

Mentre per i Greci la musica era una componente fondamentale dell'educazione, i Romani ne avevano un'opinione molto inferiore, associandola a feste e divertimenti piuttosto che alla formazione dell'essere umano.

Il canto del cristianesimo in Occidente e la musica sacra

La diffusione del cristianesimo, e quindi del canto cristiano, ha avuto un ruolo decisivo nella storia della musica occidentale. La musica corale ha origine dal canto cristiano dei primi secoli. Nelle Sacre Scritture si legge che il canto era una pratica comune anche nei riti della religione ebraica: lo stesso Cristo, insieme ai suoi discepoli, viene ritratto come «cantore»: «E dopo aver cantato l'inno, uscirono verso il monte degli Ulivi» (*Mc 14, 22-26*).

Si può fare un parallelo tra la funzione della musica nei riti delle prime comunità cristiane e la funzione dell'arte decorativa, sintetica e stilizzata, degli inizi della vita ufficiale del cristianesimo (dopo il 313). In entrambi i casi gli argomenti di fede sono l'argomento di espressioni artistiche non verbali che potevano essere facilmente ricordate anche da una congregazione non letterata e di umili origini.

Questo modo di «cantare le idee» continuerà nei secoli a contribuire alla partecipazione del fedele all'azione sacra, anche dopo che la lingua latina aveva da tempo cessato di essere comprensibile. Col tempo alla funzione ieratica (associata al salmodiare del celebrante), didascalica e partecipativa della musica si aggiunse anche una funzione decorativa tesa a solennizzare gli eventi religiosi attraverso le caratteristiche e il volume sonoro, al quale è possibile ascrivere parte del successo di uno strumento quale l'organo, la cui sonorità profonda induce nell'ascoltatore una sensazione di presagio (l'effetto degli ultrasuoni prodotti dall'organo è documentato anche da alcuni studi scientifici).

Poiché la notazione musicale non emergerà che nel corso del XII secolo, il canto cristiano dei primi secoli ci è completamente ignoto e ciò che se ne sa deriva in gran parte da sup-

posizioni. La sua presumibile derivazione dal rito ebraico fa ritenere che la liturgia dei primi secoli fosse basata sull'intonazione di forme melodiche tradizionali costruite attraverso variazioni molto piccole (di ampiezza inferiore a un semitono e perciò dette microtoni) e in cui il ritmo era derivato dal ritmo verbale della liturgia (questo procedimento è anche detto cantillazione).

Inoltre si può supporre che la condizione di clandestinità in cui la religione cristiana era praticata favorisse il sorgere di molte varianti del rito e quindi dell'accompagnamento musicale di riferimento. La situazione cambiò nel 380 quando l'editto di Tessalonica impose la religione cristiana come unica religione dell'impero. A partire dal V secolo, il cristianesimo iniziò a darsi una struttura che imponeva l'unificazione della liturgia e, quindi, anche della musica che ne faceva parte integrante.

Si può ipotizzare che la forma iniziale della musica liturgica fosse monodica (cioè affidata a un solista, dalla parola greca che significa «una voce sola») e basata su variazioni d'intonazione attorno a una nota fondamentale (detta «corda di recita»), variazione che era dettata dalla prosodia (o enfasi) delle parole del testo sacro, nello stile musicale detto «sillabico».

A questo stile, che dominava la maggior parte della messa, si sovrappose col tempo un secondo stile, riservato inizialmente ai momenti di maggiore enfasi quale l'offertorio, in cui un solista intonava il testo facendo variare liberamente l'intonazione all'interno di una stessa sillaba in uno stile detto melismatico. La trasmissione della musica avveniva a questo punto per tradizione orale e attraverso scuole di canto, la cui presenza presso i maggiori centri di culto è attestata fino dal IV secolo.

Oltre alla scuola di provenienza, è probabile che anche l'improvvisazione e l'abilità del singolo cantore determinassero in larga parte la musica d'uso liturgico.

Il canto gregoriano e la nascita del canone

Agli inizi del VI secolo esistevano in Occidente diverse aree liturgiche europee, ognuna con un proprio rito consolidato (tra i principali, ricordiamo il rito vetero-romano, il rito ambrosiano a Milano, il rito visigotico-mozarabico in Spagna, il rito celtico nelle isole britanniche, il rito gallicano in Francia, il rito aquileiese nell'Italia orientale, il rito beneventano nell'Italia meridionale). La tradizione vuole che alla fine di questo secolo, sotto il papato di Gregorio I (590-604), si sia avuta la spinta decisiva all'unificazione dei riti e della musica a essi soggiacente. In realtà si ha motivo di credere che l'unificazione avvenisse quasi due secoli più tardi, a opera di Carlo Magno e sotto l'impulso dell'unificazione politica che portò alla nascita del Sacro Romano Impero.

L'attribuzione a papa Gregorio I sarebbe stata introdotta per superare le resistenze al cambiamento dei diversi ambienti ecclesiastici, costretti a rinunciare alle proprie tradizioni. Il prodotto dell'unificazione di due dei riti principali, quello vetero-romano e quello gallicano, fu codificato nel cosiddetto «antifonario gregoriano», che conteneva tutti i canti ammessi nella liturgia unificata. Questa unificazione classificò i brani di musica sacra in uso secondo un sistema di modi, ispirati – almeno nei nomi – ai modi della tradizione greca (dorico, ipodorico, frigio, ipofrigio, lidio, ipolidio, misolidio, ipomisolidio).

La riforma gregoriana sostituì lo studio dei testi alla tra-

smissione orale delle scuole di canto delle origini, sacrificando, oltre alle particolarità regionali (alcune delle quali, specialmente quelle di derivazione mozarabica, particolarmente ricche) e all'intonazione microtonale (che esisteva ancora nel rito vetero-romano), anche il ruolo dell'improvvisazione.

Allo stesso tempo si creò la necessità di «annotare» i testi scritti in modo da aiutare i cantori a eseguire le musiche sempre nello stesso modo, con una linea melodica che indicava la sua direzione, ascensionale o discensionale. Questa esigenza fece nascere segni particolari (i neumi, pare nati dai gesti del direttore del coro) che, annotati tra le righe dei codici, rappresentavano l'andamento della melodia, come già detto (ma lasciando liberi intonazione e ritmo). La scrittura neumatica divenne così la prima forma di «notazione» – da cui poi la «nota» musicale moderna.

La riforma gregoriana non impedì che, nel corso degli anni, le melodie monodiche di base fossero arricchite tramite amplificazioni in senso orizzontale, aggiungendo ornamenti alla linea melodica, e in senso verticale, aggiungendo altre voci al canto del celebrante. L'amplificazione orizzontale prese la forma di interpolazione di testi e melismi nella melodia gregoriana (tropi) o di composizioni originali a partire da particolari momenti della liturgia, in genere l'alleluja (sequenze). L'amplificazione verticale, che costituiva l'inizio della polifonia (dal greco: «molte voci») prese dapprima la forma di una raddoppio (diafonia) della voce monodica (*vox principalis*), con una seconda voce (*vox organalis*) ad andamento parallelo e a distanza fissa (in genere una quarta o una quinta), secondo il procedimento detto «organum parallelo».

La *vox organalis* (o *duplum*), inizialmente posta al di sotto della *vox principalis*, sarebbe divenuta più acuta negli sviluppi che seguirono. Il trattato *Musica Enchiriadis* della metà

del IX secolo dà conto dell'*organum* parallelo e di alcune sue variazioni che contemplano eccezioni del moto parallelo delle voci. Il discostarsi dalla regola del moto parallelo delle voci era destinato a produrre tecniche polifoniche più complesse: tale fu, attorno al 1100, la tecnica del discanto, dove alle voci, che conservano sempre distanze considerate consonanti (cioè quarta, quinta, ottava e unisono), è consentito un movimento più libero, che alterna tra il moto parallelo e il moto contrario.

Nello stesso periodo emerge una tecnica detta «eterofonia», probabilmente derivata dal canto popolare, che consente al *duplum* di eseguire melismi mentre la *vox principalis* intona, con valori di durata assai prolungati, la melodia originale. Questa pratica è documentata in alcuni codici italiani del XII e XIII secolo (ad esempio il trattato dell'*organum vaticano*) e da documenti coevi provenienti dalla chiesa di San Marziale a Limoges (sud della Francia). A questo stile sarà dato il nome di *organum melismatico*. Non furono le uniche alterazioni della prescrizione monodica gregoriana: nello stesso periodo e luoghi dell'*organum melismatico* si trovano esempi dell'uso di una voce di bordone (un'unica nota bassa che viene prolungata anche per tutta la composizione), composizioni multi-testuali dette «tropi simultanei» in cui le voci cantano testi diversi, anticipando quello che più tardi sarà il mottetto e perfino accenni di scrittura a tre voci.

Bisogna infine ricordare che in Inghilterra nacque un tipo di polifonia molto diversa da quella del continente, che ammetteva, enfatizzandoli, gli intervalli di terza e sesta, considerati dissonanti sul continente. Questa tendenza, espressa in composizioni a due (*gymel*) e tre voci (*falso bordone*), avrebbe in seguito influenzato la musica fiamminga e si sarebbe poi diffusa in tutta l'Europa, diventando la base della musica

occidentale (che si basa sulle triadi e gli intervalli di terza). E qui bisogna ricollegarsi a Guido D'Arezzo. La scrittura neumatica lasciava molto all'immaginazione del lettore e, proprio per questo, era inadatta alla trascrizione di composizioni di maggiore complessità, che mettevano a dura prova la memoria dei cantori.

Fu appunto nell'opera di Guido d'Arezzo (992 ca-1050 ca) che si affermò il primo sistema di scrittura diastematica, una scrittura, cioè, che permetteva di indicare le diverse altezze delle note da intonare. Guido chiamava il suo sistema «tetragramma» perché inseriva dei segni (che sarebbero poi diventati le moderne note) in una griglia costituita (spesso) da quattro righe parallele. Fu l'inizio dell'uso delle note in cui la scrittura delle durate era ottenuta proporzionalmente (la durata di una nota era indicata in proporzione alle altre).

Alle note, che erano posizionate negli spazi e sulle linee, Guido assegnò, come già visto, nomi corrispondenti alle sillabe iniziali dei primi sei versetti di un inno (*Inno a San Giovanni*) dedicato appunto San Giovanni Battista, come memorandum per gli allievi:

*Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solœ polluti,
Labi reatum
Sancte Johannes.*

(«Affinché i tuoi servi / possano cantare con voci libere / le meraviglie / delle tue azioni, / cancella il peccato, / o santo Giovanni, /dalle loro labbra indegne».)

La vera innovazione di Guido fu che le prime sillabe dell'*Inno* non servirono solo per dare un nome alle note ma anche a darne l'intonazione relativa. In questo modo un cantore poteva intonare a prima vista un canto mai udito prima semplicemente facendo riferimento alla sillaba dell'*Inno*, con la stessa intonazione della prima nota cui il canto iniziava per averne un'immediata idea della tonica. A questo procedimento di memorizzazione Guido diede il nome di «solmizzazione». Negli anni che seguirono il tetragramma di Guido d'Arezzo, in origine dotato di un numero variabile di linee, si sarebbe stabilizzato su cinque linee (assumendo il nome di pentagramma) e la nota Ut avrebbe mutato il suo nome in Do ponendo le basi della notazione musicale moderna. Fu così che si costituì un metodo fisso e unico per la composizione che prese il nome di canone.

La musica popolare antica e i trovatori

Dal punto di vista della sua conservazione la musica fu doppiamente svantaggiata.

Essa da una parte soffrì, fino all'invenzione del torchio a stampa, della sorte comune a tutto il materiale che doveva essere tramandato in forma scritta, cioè della rarità del materiale, dei mezzi e delle capacità di tramandarlo. A ciò si aggiunse la mancanza di una notazione che permettesse di scrivere la musica in maniera univoca (cui si giungerà compiutamente solo attorno al 1500). A queste circostanze pratiche si aggiungevano pregiudizi di carattere culturale (risalenti addirittura alla concezione greca) che individuavano nella pratica musicale una parte nobile, collegata alla parola, e una artigianale, collegata al suono strumentale. La secon-