

Il chantre nelle celebrazioni liturgiche¹

Marcel Pérès

Alla fine del XX secolo, è sorprendente constatare che l'espressione «musica sacra», che si applica alla musica cristiana antica e a quella di altre religioni, dia sostanza a centinaia di festival e permetta di vendere milioni di dischi. Tuttavia, la musica cattolica contemporanea è estranea a questo movimento.

La musica religiosa extraeuropea suscita un interesse crescente tra le popolazioni occidentali, mentre sarebbe vano cercare concerti che programmino canti liturgici, selezionati dai nostri comitati di pastorale liturgica, che suscitano l'entusiasmo del pubblico iraniano, tibetano o magrebino.

Eppure questo secolo è stato inaugurato da un papa, San Pio X, che ha proclamato che il popolo di Dio doveva pregare sulla bellezza. Questa affermazione coronava gli sforzi molto importanti dei musicisti, dei liturgisti e dei musicologi cattolici che, dalla seconda metà del XIX secolo facevano del loro meglio per dotare la liturgia di una musica degna ed esemplare. Alla fine del XX secolo, bisogna constatare che tutti questi sforzi non hanno dato i risultati sperati. Naturalmente, ciò può essere spiegato con la rivoluzione culturale che ha seguito l'ultimo concilio o con argomenti sociologici, evocando la massiccia scristianizzazione delle popolazioni, o ancora l'evoluzione del gusto e un diverso atteggiamento nei confronti del sacro. Tutti questi elementi devono essere presi in considerazione, ma nel quadro di questo breve studio vorremmo riesaminare, da una prospettiva diversa da quella abitualmente utilizzata, ciò che è accaduto nel secolo scorso per cercare di comprendere in modo diverso l'attuale scomparsa della riforma voluta da Pio X ed espressa nel suo motu proprio del 1903². Dal punto di vista musicale, diverse trasformazioni radicali hanno allora trasformato la lirica della liturgia, cioè tutto ciò che costituisce la materia estetica di uno svolgimento liturgico. La più radicale di queste trasformazioni è stata la progressiva soppressione dei cantori e quindi di tutto ciò di cui erano depositari.

La funzione di cantore è oggi completamente scomparsa dall'immaginario liturgico. Da oltre un secolo, tutto è stato fatto per eliminarla e sostituirla con i cori parrocchiali e poi, dopo l'ultimo

¹ Atto IV. Poissy. 7-9 ottobre 1998.

² PIO X, Motu proprio *Tra le sollicitudine*, 1903.

concilio, con l'ideologia del canto del popolo di Dio. I cantori sono passati in secondo piano, relegati nel dimenticatoio della storia. Pochissimi cattolici sanno che sono esistiti e che alcuni hanno continuato a esercitare la loro funzione in alcune parrocchie rurali fino alla metà del XX secolo. Oggi si parla piuttosto di animatore per designare colui la cui funzione consiste soprattutto nel guidare l'assemblea nel canto.

Tuttavia, i cantori sono sempre stati attori essenziali della celebrazione liturgica. Fin dai primi secoli, questi ultimi, che all'inizio erano chiamati salmisti o lettori, assumevano il ruolo di proclamare, attraverso il canto, le parole della preghiera collettiva. La prima funzione del cantore era quella di mantenere viva una memoria, la memoria del canto e del suono della preghiera degli antenati. Avevano la responsabilità di rendere viva la celebrazione di un atto memorabile. Molto più che un repertorio, i cantori erano i custodi e i testimoni di un sapere liturgico³.

In questo articolo, ci proponiamo di gettare alcune basi per comprendere come la Chiesa si sia allontanata da questi attori liturgici e, soprattutto, cosa abbia perso facendoli scomparire. L'attuale disagio che si osserva nella liturgia potrebbe forse cominciare a dissiparsi se la riflessione contemporanea integrasse un'altra visione del passato liturgico.

Una rapida analisi della bibliografia relativa al canto gregoriano nel XIX secolo ci rivela la natura del problema. Se troviamo centinaia di articoli e libri dedicati al restauro del canto gregoriano, abbiamo invece pochissimi studi dedicati alle tradizioni di canto in uso tra i cattolici in quel periodo. Come studio recente sui cantori, abbiamo solo la tesi – non pubblicata – di Jacques Cheyronnaud, discussa nel 1984. Si tratta di uno studio etnografico sugli ultimi cantori del nord-ovest della Francia intitolato: « *Il leggio della chiesa e i suoi cantori nel villaggio (XIX-XX secolo) – Approche d'un service public musical*⁴ ». Jean-Yves Hameline ha scritto alcuni articoli in cui viene affrontato questo tema, ma è evidente che l'argomento non interessa a molti⁵.

Nella maggior parte dei commentatori del XIX secolo, il riferimento ai cantori è sempre

³ Sui primi cantori, si consultino nel *Dizionario di archeologia cristiana* le fonti fornite da Dom Leclercq nell'articolo «Cantori». Vedi anche: Michel ANDRIEU, «Les Ordres mineurs dans l'ancien rite romain», in *Revue des sciences religieuses* (1925). Solange CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, Parigi: Gallimard, 1960.

⁴ Jacques CHEYRONNAUD, *Le Lutrin d'église et ses chantres au village (XIX^e - XX^e siècles) – Approche d'un service public musical*. Tesi di dottorato di terzo ciclo in etnologia, Parigi, 1984. École des Hautes Études en Sciences Sociales – Centre d'ethnologie française.

⁵ Jean-Yves HAMELINE, « Le Son de l'histoire. Chant et musique dans la restauration catholique », in *La Maison-Dieu* 131 (1977), p. 5-47.

denigratorio, come se incarnassero tutto ciò da cui la Chiesa voleva allora distinguersi. Gli autori deridono il loro modo di cantare e se ne indignano. Sono spesso paragonati ad animali che muggiscono o urlano. Sono accusati di martellare pesantemente il canto gregoriano, di cantare in registri troppo gravi e inaccessibili al parrochiano medio. In breve, si rimprovera loro di non avere alcun senso artistico. Ecco perché uno dei temi preferiti dell'epoca sarà quello di dimostrare che il canto gregoriano, a condizione di essere riformato, può essere un oggetto musicale e occupare il suo posto nel concerto delle arti, come affermerà Dom Moquereau nella sua prima conferenza all'Istituto cattolico nel 1896⁶.

Gli scritti dei riformatori del XIX secolo devono essere ricollocati nel loro contesto di formulazione. Oggi non possiamo più aderire acriticamente al loro rifiuto delle tradizioni cantoriali allora viventi, anche se queste riflettevano solo qualche barlume dello splendore di un tempo e presentavano, in molti casi, segni di decadenza.

Il discorso degli autori del XIX secolo veicola idee che vanno ben oltre una semplice riflessione storica sull'estetica. Erano in gioco questioni fondamentali, poiché per la Chiesa era importante non perdere le opportunità necessarie alla sua ristrutturazione per affrontare l'evoluzione della società. Sembrava necessario cancellare i comportamenti estetici troppo connotati dal XVII e XVIII secolo, perché la Chiesa, per sopravvivere, doveva sollecitare un altro immaginario che non le permettesse più di essere identificata con paradigmi socioculturali diventati, per forza di cose, obsoleti. Fu necessario definire un'"arte cattolica" che proiettasse le coscienze in tempi diversi da quelli che erano stati nefasti per la Chiesa: il XVIII secolo, fine di una società e di strutture ecclesiastiche che non seppero adattarsi per sopravvivere; e il XVII secolo, troppo connotato, soprattutto in Francia, dal gallicanesimo, in opposizione al movimento ultramontano che stava diventando preponderante. Al fine di costruire un nuovo ambiente ecclesiale, i cattolici scelsero di prendere come esempio due figure emblematiche che potessero dissociarli da un passato recente dal quale volevano distinguersi. Si trattava di Palestrina e San Gregorio.

Palestrina, la cui carriera raggiunse l'apice subito dopo il Concilio di Trento, poteva essere considerato il modello del musicista romano della Controriforma. La sua polifonia, resa accessibile grazie alle trascrizioni in notazione moderna, presentava tre vantaggi:

- innanzitutto il suo stile era completamente diverso dalle tradizioni del falso bordone e del canto sul libro ancora vive tra i cantori;

⁶ Cfr. la sezione «L'arte gregoriana» in *Transversalité* 63, Rivista dell'Istituto Cattolico di Parigi (luglio-settembre 1997), pagg. 183-226.

- in secondo luogo, questa musica, assimilata al Rinascimento, permetteva di cancellare le ultime tracce delle polifonie colte dell'epoca barocca;

- infine, era radicalmente diversa dalla musica operistica contemporanea, alla quale molti cattolici erano restii ad aderire, poiché ricordava troppo il mondo profano.

San Gregorio fu messo in primo piano perché il suo canto – di cui si propose di ritrovare il sapore antico originale – permetteva di esplorare modi nuovi, ma in rottura con le tradizioni viventi dell' . Questo canto detto «gregoriano» proiettava le coscienze in una sorta di periodo senza tempo, definito l'età d'oro del canto gregoriano, e distoglieva così l'attenzione dal vero canto gregoriano medievale, documentato dalle fonti e dai teorici dal XII al XVI secolo, periodo che fu perentoriamente definito «decadente».

Le conseguenze di queste scelte fanno sì che, purtroppo oggi, a più di centocinquanta anni dai primi studi dedicati all'archeologia del canto delle Chiese latine, non disponiamo ancora di una vera e propria storia del canto gregoriano che tenga conto della realtà di tutti i secoli.

Eppure, quanti tesori racchiudono i repertori, monodici o polifonici, e i modi di cantare di tutti questi secoli! Essi costituiscono una catena continua in cui si può vedere all'opera la vera tradizione cattolica. Per tradizione non intendiamo la ripetizione meccanica di forme musicali e liturgiche, ma un flusso continuo in cui ogni elemento nuovo suscitato dal genio di un'epoca non appare mai come una rottura con l'eredità degli antichi, ma come una valorizzazione o, per parafrasare i Greci, una spiegazione della tradizione.

Questi repertori non erano percepiti solo come una raccolta di melodie, ma prima di tutto come un suono, un modo di emettere la voce proprio della funzione sacra. È da questa tradizione che i cattolici sono stati tagliati fuori in seguito alle riforme dell'inizio del XX secolo. Ecco perché ci sembra che qualsiasi riflessione contemporanea sulla liturgia e sulla sua musica dovrebbe basarsi innanzitutto su un nuovo approccio alla storia del canto liturgico, al fine di riscoprire meglio le ricchezze del passato e il legame con tutta la tradizione.

Oggi molti parametri sono cambiati nella nostra valutazione dei fatti storici. La riflessione contemporanea sull'estetica liturgica dovrebbe tenere conto dei nuovi progressi compiuti negli ultimi decenni nella storia dell'arte in generale e, più in particolare, nella storia della musica.

L'interesse che si è sviluppato nei confronti della musica antica ed extraeuropea ha profondamente modificato la percezione dell'estetica del passato. Anche se la maggior parte delle persone non ha ancora beneficiato delle aperture suscitate da questo movimento, si è comunque

verificata un'evoluzione fondamentale. Per la prima volta, gli uomini cercano di affrontare con obiettività forme culturali diverse da quelle che dominano nel loro gruppo di appartenenza. Le opere del passato non sono più considerate espressioni di un tempo ormai tramontato, ma appaiono come oggetti in grado di aprire la mente dell'uomo moderno ad altre percezioni, oggi scomparse o che hanno perso gran parte della loro acutezza. Questo nuovo approccio si basa su uno studio minuzioso di tutti i dettagli che costituiscono uno stile: la scelta dei materiali, il modo di prepararli e i metodi di acquisizione delle conoscenze. L'opera non è più concepita e come un oggetto in sé, ma come uno strumento che permette a chi la utilizza di vivere un'esperienza accessibile agli uomini di oggi. Le arti e le scienze ne guadagnano in umanità, perché gli stili antichi ci insegnano un altro modo di vedere, sentire, vivere il tempo e lo spazio. Alle realtà che emanano dalle nostre società moderne si sovrappongono, in contrappunto o a margine, altre realtà.

Per quanto riguarda il campo della liturgia, l'intensa e profonda pratica dei secoli passati non dovrebbe essere considerata lettera morta. I cattolici di oggi hanno molto da imparare dalle pratiche antiche. Per questo è necessario conoscerle; e per conoscerle, è necessario praticarle.

Per comprendere meglio il contesto in cui si inseriscono le mie osservazioni, permettetemi di evocare brevemente come, progressivamente, sono giunto alle conclusioni che sto per comunicarvi.

Con l'ensemble *Organum*, dal 1982 abbiamo avuto l'opportunità di esplorare un gran numero di repertori liturgici. I concerti consentono di far rivivere queste musiche ricreando la sequenza che era quella della liturgia. Quando è possibile, è anche prezioso ricostruire le condizioni di esecuzione, ovvero la posizione dei cantori nella chiesa e il loro orientamento, il tipo di supporto di lettura utilizzato o il numero di cantori. A volte, l'attenzione rivolta ad alcune tradizioni liturgiche ancora vive può essere profondamente benefica. Lo studio del canto religioso corso, conservato dalla tradizione orale, è prezioso perché rappresenta uno dei resti meglio conservati delle tradizioni cantoriali del cattolicesimo post-tridentino. Anche il canto bizantino può fornirci spunti fecondi per comprendere i modi vocali a cui fanno riferimento le prime notazioni del canto romano e alcuni teorici medievali. Diventa così possibile intravedere i comportamenti indotti da queste musiche e discernere quali siano le loro caratteristiche, di cui svilupperemo i cinque punti seguenti che ci sembrano essenziali:

- Il canto e i comportamenti vocali

- La proclamazione del testo liturgico
- I supporti materiali della lettura musicale: i libri e il leggio
- I luoghi del canto
- Il ruolo dell'organo

Questi cinque punti, che per molto tempo sono stati essenziali alla celebrazione, sono per lo più ignorati da coloro che oggi riflettono sulla liturgia. Tuttavia, questi dettagli tecnici del e erano elementi di trasmissione indispensabili alla perpetuazione delle tradizioni e delle conoscenze che veicolavano. L'ignoranza di questo sapere liturgico fa sì che le nostre celebrazioni attuali siano in contrasto con il passato della Chiesa, mentre guadagnerebbero in profondità e intensità se assumessero l'eredità che ogni generazione di cattolici ha pazientemente trasmesso a quella successiva.

Il canto e la conduzione vocale

Il canto religioso non può essere considerato solo come l'associazione di un testo e di una melodia. L'atto del canto liturgico è innanzitutto una conduzione vocale, cioè un modo particolare di condurre la voce, di entrare nel suono e di abitare lo spazio e il tempo della celebrazione. I contorni melodici non sono che il risultato di questo atteggiamento. Dimenticare questa distinzione fondamentale può causare grandi malintesi, come quelli che i cattolici subiscono dal secolo scorso.

La riforma di Pio X, con la sua ampiezza, ha consacrato la conduzione del canto raccomandata dai benedettini di Solesmes, ma ha così messo da parte le altre tradizioni di canto cattolico, che nel corso del ^{XIX}secolo sono state sempre meno comprese.

I cantori cantavano con voce grave – ricordiamo che il diapason del canto ecclesiastico era, in Francia, un tono più basso dell'attuale diapason –, forte e timbrata, utilizzando abbondantemente tutte le risorse dell'arte dell'ornamentazione. L'ideale di Solesmes è molto diverso. Nel pensiero di Solesmes, la voce perfetta si caratterizza per il suo tono elevato – intendiamo angelico –, la sua dolcezza, la sua assenza di timbro e il suo rifiuto di ogni ornamento considerato futile e superfluo.

La proclamazione del testo liturgico

Il significato del testo non è l'elemento più determinante della sua messa in voce. Ricordiamo che il significato originario della parola latina *oratio* si riferisce all'arte di un discorso

ben costruito. La competenza *dell'oratore* consiste proprio nel saper valorizzare l'architettura della parola, in modo corretto, affinché le grandi articolazioni del discorso, grazie alla loro armoniosa configurazione nel tempo della proclamazione, conducano l'ascoltatore a percepirne il significato. Ma questa struttura si basa in primo luogo sulla parola, la parola latina la cui scansione è caratterizzata dall'alternanza di sillabe lunghe, brevi e semibreve.

Su questo punto preciso, anche i cattolici hanno vissuto una rivoluzione culturale all'inizio del ^{XX}secolo. Da un lato sono state eliminate le pronunce nazionali, il che ha avuto come conseguenza di distruggere, soprattutto nei paesi di lingua romanza, il legame fonetico e quindi genetico del latino con le lingue vive. Ma, cosa ancora più grave, si modificò completamente il modo di scandire il latino. Fin dalla tarda antichità, l'accento tonico corrispondeva, salvo rare eccezioni, a una sillaba lunga, come nell'italiano odierno. Nel canto liturgico, le sillabe si ordinavano naturalmente secondo tre tipi di durata corrispondenti a lunghe, brevi e semibreve. Con il pretesto di tornare a una presunta antichità, di cui sarebbe difficile determinare quando sia esistita, i riformatori solesmiani hanno sostituito una scansione del latino in cui praticamente tutte le sillabe hanno la stessa lunghezza. Questo pregiudizio permetteva loro di giustificare, nell'interpretazione del canto gregoriano, la teoria del tempo primo indivisibile, il cui metro doveva essere un tempo sillabico. Si è così sacrificata una tradizione secolare di scansione dei testi sacri per giustificare un'ipotesi di interpretazione del canto gregoriano.

I supporti materiali della lettura musicale: i libri e il leggio

Un'altra riforma dell'inizio del ^{XX}secolo ebbe una conseguenza infelice sul canto ecclesiastico, ovvero la trasformazione dei supporti di lettura del canto, i libri, e la soppressione di ciò su cui venivano appoggiati, i leggio.

Dalla fine del ^{XII}secolo, i cattolici, che prima cantavano a memoria, presero l'abitudine di cantare sui libri, necessariamente di grandi dimensioni, in modo che più persone potessero leggerne contemporaneamente il contenuto. Questi libri erano appoggiati su un leggio, che divenne rapidamente un oggetto e un luogo liturgico essenziale, e questo per più di sette secoli. Non analizzeremo qui le ragioni profonde che hanno portato alla comparsa del leggio: esse sono legate a un'evoluzione globale dello status del libro e della lettura nelle nostre società nel corso del XIII secolo.

Questi grandi libri furono sostituiti, all'inizio del ^{XX}secolo, da libri più piccoli, estremamente pratici, ma che inducevano un modo completamente diverso di stare in piedi durante l'atto del canto.

I grandi libri appoggiati su un leggio costringevano i cantori ad alzare la testa, quindi a stare dritti e ad aprire la gabbia toracica, proiettando così la voce con un respiro vigoroso verso l'alto. L'uso di mantelli, nelle liturgie più solenni, rafforzava questa postura.

Al contrario, il libretto induce i coristi ad abbassare la testa per poter leggere una notazione minuscola; la schiena curva chiude completamente la gabbia toracica e la voce, sostenuta da un soffio compresso, viene diretta verso il basso. Questo atteggiamento non poteva che portare, verso la seconda metà del ^{XX}secolo, alla diffusione delle protesi vocali che deturpano le nostre liturgie contemporanee: mi riferisco al microfono, senza il quale ben pochi sacerdoti e animatori liturgici sono oggi in grado di svolgere il loro ministero⁷.

Aggiungiamo che fu creata una nuova notazione quadrata che assomiglia alle notazioni quadrate medievali, ma che è molto diversa da esse. Essa servì da supporto alle teorie di Dom Moquereau, ma non ha un reale significato ritmico. Fu utilizzata per l'edizione vaticana delle melodie gregoriane e imposta a tutta la cattolicità all'inizio del ^{XX}secolo. Questa notazione quadrata, ancora in uso oggi, anche attraverso il graduale triplex, non consente agli interpreti di avere realmente accesso alle diverse interpretazioni ritmiche in uso nei secoli passati.

I luoghi del canto

Il posto dei cantori non era mai casuale, sia che si trovassero negli stalli, attorno al leggio o in luoghi specifici: era sempre determinato dalle necessità dell'azione liturgica. Qui ci limiteremo a delineare questo punto essenziale; infatti, per comprendere la pertinenza di questi luoghi liturgici legati a una concezione vivente dello spazio ecclesiale, bisognerebbe parlare del senso dello spazio e del movimento nella liturgia, dell'importanza della luce, quella proveniente dal sole e quella emanata dai candelabri, graduata secondo l'importanza e lo spirito della celebrazione. Infine, bisognerebbe evocare l'importanza dei luoghi acustici, variabili a seconda delle epoche e delle architetture, ai quali i nostri antenati attribuivano un valore fondamentale. Ricordiamo

⁷ La qualità dell'emissione vocale rivestiva grande importanza. Ricordiamo i tre modi di enunciazione vocale riservati all'officiante che i cerimoniali denominano: toni o inflessioni della voce.

- 1) La *voce intelligibili*, in cui il sacerdote pronuncia ciò che deve essere detto ad alta voce in modo da essere udito dai presenti.
- 2) La *voce mediocri*, in cui il sacerdote pronuncia ciò che deve dire con voce mediocre, in modo da essere udito dai fedeli più vicini, ma sempre con un tono meno intenso di quello che si usa per parlare ad alta voce.
- 3) La *voce secreto*, dove ciò che deve dire a bassa voce, lo pronuncia in modo da sentirsi lui stesso e da non essere sentito dai presenti. Cfr. Léon-Michel LE VAVASSEUR, *Cérémonial selon le Rit romain*, Parigi: J. Lecoffre, 1882, T. I, p. 264.

semplicemente che il più delle volte i canti del proprio venivano interpretati in direzione dell'altare. Tutto ciò potrebbe essere oggetto di una comunicazione specifica.

Il ruolo dell'organo

Molti organisti riflettono su quale potrebbe essere l'uso dell'organo nelle nostre liturgie contemporanee, ma pochissimi cercano di comprendere il modo tradizionale di utilizzare l'organo che i cattolici hanno praticato per quasi nove secoli.

Oggi si dice comunemente che l'organo deve essere al servizio della liturgia. Ma il popolo deve cantare. Quindi l'organo, si dice, deve accompagnarlo per sostenere il canto. Questo ragionamento, che attualmente prevale nel , è infelice. Quando l'organo accompagna, non sostiene nulla: al contrario, impedisce alle persone di impegnarsi veramente nel canto. Si pensa che l'organo dia il tono: non è vero, gli organi di oggi sono per lo più accordati male e hanno un tono più alto rispetto al diapason tradizionalmente usato nella liturgia, circa 390 invece di 440. Il clero molto spesso richiede un temperamento equabile per poter accompagnare in tutti i toni. Tuttavia, in questo temperamento, tutti gli intervalli sono falsi, tranne le ottave. Non è mai stato utilizzato dai cattolici, tranne che alla fine del ^{XIX} secolo. Il temperamento tradizionalmente utilizzato dai cattolici, dal ^{XV} al XIX secolo, per alternarsi al canto gregoriano, è il temperamento mesotonico a otto terze maggiori giuste.

Nella tradizione cattolica, l'organo non è mai stato pensato per accompagnare il canto. È solo nella seconda metà del ^{XIX} secolo che il canto gregoriano ha iniziato ad essere accompagnato. Da quando l'organo è stato introdotto nella liturgia, intorno all'anno mille, la sua funzione è sempre stata quella di alternarsi al coro in momenti ben precisi: solo per le grandi festività, cioè una ventina di volte all'anno, e solo in due occasioni durante la giornata liturgica, alla messa e ai vespri e raramente alle lodi. Durante la messa, l'organo si alterna per i canti dell'ordinario - *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus, Ite missa est* -; durante i vespri, si alterna anche un versetto su due per l'inno e il Magnificat. L'organo suona il primo versetto, il coro canta il secondo, e così via. Questo lascia all'organo il tempo di dispiegare tutte le sue risorse e alla voce di esprimersi realmente senza essere soffocata dal suono dell'organo. Ciascuno mantiene così la propria dignità. Il *Kyrie* o il *Gloria*, interpretati in questo modo, potevano durare venti minuti, o addirittura mezz'ora. La nostra civiltà ha perso il senso del tempo che bisogna dedicare alle cose. La liturgia dovrebbe svolgere un ruolo essenziale in questo campo.

Quali prospettive per il futuro?

La presentazione che abbiamo appena fatto potrebbe sembrare molto negativa, tanto la situazione attuale e ciò che è stato realizzato da un secolo sono lontani dalle antiche tradizioni cantoriali. Tuttavia, ci sono forse alcuni motivi per sperare che non tutto sia perduto. Ci sembra importante non cercare di creare movimenti di massa. Gli orientamenti da seguire potranno inizialmente essere solo opera di un piccolo numero di persone. Solo quando questa appropriazione delle antiche tradizioni diventerà naturale e perfettamente integrata da un piccolo gruppo, sarà possibile diffonderla a cerchie più ampie.

Il fenomeno della rinascita delle confraternite laiche in Corsica, al quale partecipiamo attivamente da diversi anni, potrebbe servire da modello per avviare un rinnovamento del canto liturgico tradizionale. Queste confraternite cercano di far rivivere le loro tradizioni liturgiche, che sono rimaste al margine delle riforme promosse da Pio X. I rapporti con le autorità ecclesiastiche non sono facili, ma aiutiamo queste confraternite ad attuare una carta liturgica che permetta di regolare armoniosamente il dovere dei confratelli – conservare il loro patrimonio liturgico – e le preoccupazioni episcopali, ovvero inserirlo nel movimento della pastorale post-conciliare.

Per quanto riguarda gli altri luoghi, si possono fare esperienze interessanti in alcune parrocchie, ma, poiché la Chiesa è un'organizzazione eminentemente gerarchica, il rinnovamento deve passare attraverso la testa liturgica, cioè attraverso la cattedrale. Per far progredire le cose, è necessaria la volontà episcopale di strutturare questa rinascita. Attorno al vescovo, nella cattedrale, potrebbe lavorare un gruppo di laici e religiosi che, sotto la direzione artistica di un professionista della liturgia, praticerebbe una forma liturgica tradizionale. Da questo centro potrebbero irradiarsi religiosi e cantori che trasporterebbero questo modello nelle parrocchie. Le confraternite, laddove esistono o se sembra necessario crearle, potrebbero essere il vettore di questa diffusione.

Ma le pratiche evolveranno veramente solo quando i bambini, fin dall'inizio della loro iniziazione religiosa, saranno educati a quella che potremmo chiamare una catechesi liturgica. Catechesi e iniziazione liturgica dovrebbero essere una cosa sola. Trasmettere i grandi principi della fede è possibile solo se il centro della vita religiosa e dell'esperienza estetica rimane la liturgia.

Dalla prima pubblicazione di questo articolo, circa vent'anni fa, abbiamo sviluppato i diversi elementi in esso citati in diversi libri e articoli. Ecco i principali:

- M. Pérès, « Pour une rééducation du sens liturgique », *Catholica* 46 (Inverno 1994).
- M. Pérès, « Reprendre à frais nouveaux la réflexion sur les traditions liturgiques » in AA. VV., *Reconstruire la liturgie*, Parigi: François-Xavier de Guibert, 1997.
- M. Pérès, « A different sense of time ; on plainchant » in *Inside early music*, B. D. Sherman (a cura di), Oxford : Oxford University Press, 1997.
- M. Pérès e J. Cheyronnaud, *Les voix du Plain-chant*, Parigi: Desclée de Brouwer, 2001.
- M. Pérès e X. Lacavalerie, *Le chant de la mémoire, ensemble Organum 1982-2002*, Parigi: Desclée de Brouwer, 2002.
- M. Pérès, « L'Église et la mémoire de ses traditions cantorales », *Revista de Musicología* XXVII (2004), n. 1 – Atti del Simposio Internazionale « El motu proprio de San Pio X y la música (1903-2003) », Barcellona, 2003.
- M. Pérès e Bernhard Groebler, « Le chant grégorien est-il œcuménique ? », *Catholica* 82 (Inverno 2003).
- M. Pérès, « Reconstruire une mémoire liturgique », *La Nef* 183 (giugno 2007).
- M. Pérès, « Jérôme de Moravie (XIII^e siècle) et les origines du plain-chant figuré » in *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Miguel Manzano Alonso (coord.), Centro de Cultura Tradicional « Angel Carril », Diputación de Salamanca, 2008.
- M. Pérès, « Utopie grégorienne », *Arts sacrés* 2 (novembre-décembre 2009).
- M. Pérès, « Le crépuscule transfiguré. Une autre approche du pèlerinage vers Compostelle », in *Arts sacrés* 23 (maggio-giugno 2013).
- M. Pérès, « La parola, il canto e lo spazio rituale », *Arts sacrés* 27 (gennaio-febbraio 2014).
- M. Pérès, « Il canto antico romano: Nuovi orizzonti per la comprensione del canto gregoriano e dei repertori delle Chiese orientali », in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra svoltosi in occasione del centenario di fondazione del PIMS, a Roma, tra il 26 maggio e il 1 giugno 2011*, Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 2014.
- M. Pérès, « Que pourrait être une herméneutique du chant ecclésiastique ? », in *Le chant liturgique aujourd'hui et la tradition grégorienne*, Atti del convegno GREAM, a cura di Beat Föllmi e Jacques Viret, Parigi: Hermann, 2016.