



Rive-Gauche Concerti
Atti della Giornata di studi *Musica d'oggi e spiritualità*
Teatro Regio di Torino, 28 novembre 2000

> Relazioni dei musicologi

Forum dei compositori

Concerto

Appendici

Introduzione di Alberto Basso	1
Relazione di Felice Rainoldi	3
Relazione di Enrico Fubini	13
Relazione di Guido Salvetti	18
Relazione di Gino Stefani	18
Nota di Eugenio Costa	25

Introduzione di Alberto Basso

Vorrei ricordare che quindici anni or sono, fra il 30 ottobre e il 3 novembre del 1985, si era tenuto presso l'Abbazia di Fossanova (quella stessa nella quale morì, a soli 49 anni di età, Tommaso d'Aquino) un Convegno Internazionale dal titolo *Musica sacra nella società attuale*, promosso dal Campus Internazionale di Musica di Latina (di cui era ed è tuttora presidente Riccardo Cerocchi) in collaborazione col Comune di Latina e la locale Amministrazione Provinciale. A tempo debito era stato costituito un comitato scientifico del quale erano stati chiamati a far parte Bonifacio Baroffio, Bruno Cagli, Eugenio Costa, Joseph Gelineau, Nicolas Schalz e il sottoscritto. A me era stato affidato il compito di stendere la relazione introduttiva che sarebbe stata poi consegnata ai relatori, come effettivamente avvenne, un mese prima del convegno perché non solo essi ne prendessero visione, ma ne potessero valutare i contenuti e questi fossero considerati come base per riflessioni e discussioni in sede di convegno.

Intitolata *Considerazioni sul concetto di sacro in musica*, quella mia relazione avrebbe dovuto essere pubblicata negli atti del convegno; purtroppo ciò non avvenne perché la Regione Lazio non fece mai pervenire il promesso contributo per l'edizione. La mia relazione venne pubblicata, sia pure in forma abbreviata (e per cura di padre Eugenio Costa), sulle pagine de "Il nostro tempo"; la versione integrale, comunque, venne data alle stampe nel 1990 in Spagna, dall'Università di Santiago di Compostela, nell'ambito di una miscellanea di studi in onore di un eminente musicologo, il padre

gesuita José López-Calo, dal titolo *De Musica Hispana et aliis*. Voglio anche ricordare che al Convegno di Fossanova fecero corona una serie di eventi musicali importanti, fra i quali mi piace sottolineare l'esecuzione, da parte del coro "Madrigal" di Bucarest diretto da Marin Constantin, di una Messa di Ernesto Berio, il padre di Luciano e che quest'ultimo fu pure presente come direttore proponendo il proprio giovanile *Magnificat* (del 1949) insieme con le *Beatitudines* di Petrassi.

Devo dire che quasi tutto ciò che avevo scritto quindici anni or sono per il Convegno di Fossanova potrebbe essere da me controfirmato oggi. Ho un unico rammarico: sembra che quindici anni siano trascorsi invano e che le cose anziché essersi avviate su strade migliori abbiano imboccato sentieri perigliosi e privi di sbocchi. Di qui l'esigenza della presente giornata di studi che idealmente mi sembra possa riagganciarsi alle giornate del 1985 e che al tempo stesso può costituire un buon preludio o premessa al convegno che si terrà fra il 25 e il 27 gennaio del prossimo anno nell'Aula del Sinodo in Vaticano, un convegno promosso dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e dal Pontificio Consiglio per la Cultura.

Se è vero, come diceva Mircea Eliade, che la religiosità è una struttura finale della coscienza (e già io l'avevo ricordato nella relazione di base al Convegno di Fossanova), allora non si potrà sfuggire dal considerarla come parte integrante dell'essere. Anche chi si dichiara laico perché rivendica un'autonomia di comportamento e non accetta né dogmi, né regole imposte dall'esterno che ledano il diritto alla propria libertà, non può prescindere da un'attività "religiosa" e soprattutto non può fare a meno di considerare come non antagonista una qualsiasi forma di religiosità. Quella della libertà è una forma di culto che implica nell'uomo laico la presenza di istanze fondamentalmente religiose e la difesa di principii che sono sacri. Il sacro, dunque, è qualcosa che è in noi ed è qualcosa da cui non si può prescindere; è qualcosa persino che esiste al di là del fattore di esistenza della divinità: è una categoria del pensiero, una modalità del giudizio, un *praedicamentum* dell'essere.

Quando si era tenuto il Convegno di Fossanova era sembrato che i tempi fossero maturi per proporre una rinascita della musica sacra, prendendo spunto dalla *Instructio de musica in sacra liturgia* del 1967, e cioè dalle disposizioni scaturite dalle istanze del Concilio Vaticano II. Forse non è così. Un processo come quello che deve interessare la musica sacra – un processo che è prima di tutto ideologico, se si vuole, e dunque di maturità – non può compiersi in breve spazio di tempo; e tuttavia, i frutti attesi tardano a venire e solo poche testimonianze (ma talune sono altissime) illuminano il nostro tempo. E' certamente più semplice, perché più generico, parlare – come è scritto nel programma di questo convegno – di "spiritualità": la spiritualità può forse prescindere dal sacro, mentre il sacro non può che essere spirituale. La spiritualità, comunque, non salverà la musica sacra dalle sue cadute. Una musica al servizio del divino, del sacro appunto, è quanto si dovrebbe cercare di realizzare, se si vuole testimoniare quale è il concetto che del sacro il nostro tempo si è fatto. Il compositore di oggi è chiamato, dalla propria coscienza prima ancora che dalla società di cui egli fa parte, a esprimersi in chiave sacra; ma da parte di quella stessa società e da parte di chi la società rappresenta sotto il profilo della religione, qualunque essa sia, dovrà esserci la chiamata (non parlerei di invito) ai compositori ad esercitare il proprio talento non tanto nei confronti di una categoria musicale (quella della musica sacra e dunque liturgica), quanto piuttosto nei confronti della percezione del sacro. Di certo, gli spazi a disposizione del compositore sono vastissimi e non misurabili: poiché non esiste un concetto del sacro che abbia valenza unica e universale, non dovrebbe essere impraticabile, quanto meno, la strada delle buone intenzioni.

Alberto Basso (novembre 2000)

Relazione di Felice Rainoldi

Musica «amica templis». Quali templi? Quale amicizia?

Non senza perplessità ho redatto – ed ora esprimo – queste considerazioni introduttive all'incontro odierno. Forse era meglio formularle alla fine dei dibattiti, come tentativo di sintesi dopo un confronto corale di idee e di proposte.

Il disagio che provo mi proviene dall'ampiezza degli orizzonti del tema della giornata. Sono consapevole della quantità e della complessa natura dei rapporti tra arte e "spiritualità" e, specificamente, delle questioni musicali implicate, sia in ambito antropologico e religioso, sia in rapporto al mondo cristiano e alla sfera ecclesiale.

Di considerazioni sulla "musica sacra" è colmo il secolo che ci lasciamo alle spalle, ed è segnato – con diversi esiti – soprattutto l'ultimo quarantennio.

Tantissimi apporti, dunque, ma altrettanto qualificati? Cumulo di idee, ma anche adeguato senso critico? Congerie di dati posti sul tappeto, ma con le dovute distinzioni e precisazioni? passione di interventi, ma toni costruttivi oppure polemici? Approccio analitico alle tematiche più varie, secondo molteplici punti di vista o di interesse, ma anche ricerca di qualche sintesi?

Ancora: se è ricco il vocabolario relativo ai campi semantici del sacro e del religioso musicale non appare sempre altrettanto è lucido il suo impiego. Troppo spesso ci si imbatte in un uso confusionario dei significanti. E purtroppo tale pessimo costume di una ambigua retorica caratterizza non solamente il settore giornalistico o i messaggi dei circuiti mass-mediali, ma anche apporti che pretenderebbero dignità scientifica.

Ciò vale anche per la componente di natura linguistica, che oggi è alla ribalta, ovvero la categoria di "spiritualità" della musica. Si ha a che fare con una interpellazione valida, con un approccio legittimo ed indubbiamente importante: ma non manca l'impressione di costruire fragilmente e si insinua il timore di complicare – speriamo no – delle questioni irrisolte, data la polisemia di sensi e di uso – e quindi la indeterminatezza – del termine stesso "spiritualità".

Ho accettato di recare il mio contributo che vorrebbe essere propositivo, ma, nel contempo rimane, in alcuni aspetti, di natura problematica ed interpellante. Serva almeno come un invito ad istituire, ciascuna volta che si tratta di questi problemi, uno *status quaestionis* corredato da una opportuna *explicatio terminorum*. Quasi sempre, infatti, la infertilità dei dibattiti dipende da visioni di base differenziate e da vocabolari non omogenei.

Capisco che non potrò offrire punti definitivi, non delineare dei chiarimenti apodittici, non illuminare la corposa sostanza di vari problemi, non rispondere al cumulo di interrogativi che possono emergere. E pertanto, dopo una previa riflessione "sofferta", fatta di domande poste a me stesso, ne propongo gli esiti a mezza voce.

Non intendo comunque rinunciare, in relazione ad alcuni punti, a formulare, con convinzione e con dichiarazioni assertive, degli asserti che ritengo fermi. Questi benché dipendenti da una pro-

spettiva settoriale di approccio – a partire cioè da un *intra* ecclesiale e pertanto con alcuni presupposti teologici e poi con preoccupazioni liturgiche – sono di portata non trascurabile da parte di nessuno.

L'intento globale è già adombrato dal titolo prescelto, col relativo sottotitolo: una dichiarazione e due interrogativi.

Impostazione del problema

L'espressione «*musica amica templis*» rilegge assai liberamente un verso di Orazio (*Odi* III, 11, 6: laddove vero il soggetto è la “cetra”). Mi è sembrata funzionale ad esprimere il globale e pacifico asserto circa la vocazione della musica ad esprimere il “sacro”, almeno nel senso che, quando entra in campo il rapporto dell'uomo con la trascendenza, il linguaggio verbale non sembra più essere sufficiente.

Il sottotitolo pone due interrogativi: il primo (quali templi?) non intende però riferirsi agli spazi ove la musica è praticata. Il termine “templi” invece sarà da intendere metaforicamente: come globale rimando alla sfera del “sacro” e ai suoi soggetti, i quali possono essere degli attori / fruitori di azioni culturali in varie situazioni, oppure persone che tentano di pacificare o di esaltare la propria soggettività (musica per chi?). Il secondo punto di domanda (quale amicizia?) intende fare riferimento ad una gamma di funzioni del “musicale” in quanto posto in atto, oltre che indurre a scoprirne alcuni connotati importanti (musica perché e come?).

Credo che dal chiarimento di questi due interrogativi possa derivare una qualche risposta ad un terzo (quale musica?) che, quantunque non formulato, resta emergente, ed interpella in modo primario i compositori.

Col desiderio di sollecitare in tutti la ricerca di risposte – la pluralità di esse si impone come necessaria, una volta fatte debite distinzioni – presento anzitutto delle categorie interpellanti, descrivendo alcune prospettive problematiche e “catalogando” le più correnti terminologie usate all'interno dei dibattiti di natura storico-culturale sul nostro tema. Specificamente mi riferisco al rapporto tra la musica e dimensione religiosa, sia essa vissuta ritualmente, sia essa fruita in forma personale e soggettiva, tra psicologia ed un certo tipo di “spiritualità”.

Le posizioni di chi ha pensato ed ha scritto in materia approdano a lidi distanti tra loro: *tot capita tot sententiae!* Non è agevole trovare dei fili di collegamento o almeno degli elementi connettivi comuni, utili a far intravedere una pacifica visione organica. Molte scienze vengono abitualmente mobilitate; ma esse in ridda, più che in danza corale, si muovono attorno al “mistero” della musica, per catturarne il senso e l'utilità.

Forse il denominatore comune possibile sta proprio in questo termine “mistero”.

I templi della sete del divino

Ne è noto il nome classico (*fanum*) e la definizione (“luogo” consacrato a un dio o a più dei). Nei *fana* sono presenti i *delubra*, ovvero le are sacrificali. Si tratta dello “spazio del sacro” per eccellenza, tanto che tutto ciò che non vi appartiene è denominabile *pro-fanum*.

Musica amica templis è per eccellenza la “musica sacra” (qui non interessa se pagana o cristiana).

Musica alia, musica separata, musica per momenti e per gesti speciali, musica che, sostanzialmente, ha attinenza con la concezione di una divinità non familiare, inaccessibile eppure incombente, tremenda eppure necessaria. La mediazione sonora stabilisce un qualche tipo di rapporto con essa, funzionale al tipo di culto praticato nei suoi confronti.

Entro tale visione generalissima si colloca la ricerca della vera natura o dei più specifici connotati del “sacro musicale”, come arte in quanto “religiosa” o come pratica / fruizione a carattere individuale o collettiva “rituale”. Sappiamo che la sua identità non è univoca: tante varianti quanti i tipi di “religiosità” che, implicitamente o esplicitamente, sono in causa.

Propongo – con esposizione esemplificativa e senza esplicita valutazione critica di indubbi aspetti ambigui se non anche perversi – alcuni fotogrammi di tale multiforme “sacro musicale”. L'elenco documentario serve pure a far intravedere una sorte di fenomenologia. Ovviamente non posso far riferimento ai presupposti filosofici, storici, etnologici, antropologici culturali, psicologici, sottesi alle singole affermazioni. Ciascuno di essi meriterebbe, a sua volta, puntualizzazioni e sfumature.

Procedo con una elencazione di sei categorie – altre sono possibili – che palesano dislivello tra piani differenti. Sono tanto disomogenee da far apparire l'elenco documentario – come di fatto lo è – disorganico. Il che è voluto, almeno a modo di provocazione, e serve a far emergere l'intrico selvaggio di quello che è considerato e chiamato “sacro musicale”.

1/ Il “sacro musicale” ovvero una “musica” – per così dire – “ontologizzata”, dal momento che le sono attribuite valenze che trascendono gli ambiti “profani”. All'attività sensibile del fenomeno sonoro, in altri termini, vengono riconosciuti poteri superiori o sono concesse valenze mitiche:

una musica che, data la sua sostanza immateriale e per la sua seduzione fascinosa e/o tremenda, viene concepita come voce – nientedimeno – del dio stesso;

musica come rispecchiamento e partecipazione dell'armonia cosmica, come sostanza di numeri mistici e riflesso di proporzioni ideali iscritte nel sensibile;

musica che, offerta cultualmente dai devoti, viene immaginata come “cibo degli dei”;

musica che per la sua intrinseca potenza “magica” può incantare il dio, catturarlo e piegarlo;

2/ “sacro musicale” in dimensione religiosa “rituale”. Si denota con ciò la musica come apporto linguistico per dire / onorare la divinità, nei confronti della quale viene rispettata la “distanza”. Si sa che tra i codici del linguaggio rituale quello musicale è indubbiamente uno dei più pertinenti e dei più funzionali:

musica che segnala giorni memoriali o eventi straordinari, per un vissuto festivo;

musica come narrazione poetica di eventi sacri, stupito racconto di miti fondatori;

musica come gesto umano “di confine” nell'accesso al dio, nello spasimo di eliminarne la “distanza”;

musica come regolatrice di significativi movimenti corali, come induttrice di variegati stati d'animo, come strumento espressivo di sentimenti non agevolmente manifestabili, come evocazione, come rappresentazione simbolica della preghiera o del sacrificio offerto, come strumento di iden-

tificazione e forza coesiva dei devoti...

3/ "sacro musicale" in dimensione psicologica (non necessariamente religiosa). Qui per "tempio" si intenderà, sostanzialmente, la coscienza dell'io. Pertanto la "sacertà" musicale si potrà configurare:

come induzione ed accompagnamento all'interiorità; come spazio aperto al presentimento di qualcosa oppure, come coadiuvante dell'oblio del tutto;

come una sorte di struttura archetipica capace di appello e di relazione col mistero;

come linguaggio "del sentimento" più capace della ragione a dire / percepire l'indicibile; dunque come via d'accesso "simpatico" agli aspetti più profondi della realtà cosmica o umana;

come sintesi di ragione e passione, come coronamento di una emozionalità poetica che riscatta dall'utilitario e dal banale dell'esistenza;

come compensazione, di rifugio consolatorio, azione / recezione estetizzante...

come risveglio delle profonde pulsioni dell'essere...

4/ "sacro musicale" come "spiritualità"?

Colloco questa "versione" dopo quella "religiosa" ed accanto a quella "psicologica" per le affinità più o meno elettive tra di esse. Di fatto non è sempre ben chiaro ciò che si vuol significare con il termine "spiritualità". Al seducente termine sono applicabili valenze ambigue, in dipendenza delle più svariate situazioni d'uso. Che cos'è dunque spiritualità musicalmente connotata?

è uno stato soggettivo, creato da qualche straordinaria percezione o dall'immaginario? In tal caso esso potrebbe coincidere con la semplice allegorizzazione interpretativa di certi dati del sacro. Oppure configurarsi come immersione nella nostalgia delle origini; o come rifiuto dalla immersione nella cultura corrente. Ancora: il profilare una audacia nel trascendersi o al contrario il bisogno di quiete. Vi sono tipi di spiritualità (con relativi linguaggi sonori) che si risolvono nella fame di sentirsi integrati e soddisfatti entro un gruppo di comune fiducia in qualcosa o qualcuno.

più positivamente, ma in senso alquanto generico, si può pensare ad una sincera esperienza di trascendimento di ciò che è fattuale ed empirico: uscita dal regime biologico, abbandono dall'utilitarismo prosaico, superamento del necessitante causale e rifugio / rivalsa nei confronti dell'imprevisto casuale;

d'altro lato può essere agnosticamente etichettato quale esperienza spirituale il gioco di opposizione a ciò che è sensibile o sensorio; in tale caso, della musica, si mettono in campo quei parametri selettivi che più di tutti aiutano a trascendere gli elementi linguistici o percettivi denotanti il corporeo, e si vorrebbero rimosse le derive di quanto viene temuto come troppo carnale.

è possibile (ma di ciò in seguito) un'altra visione di "spiritualità" sussidiata dal musicale; ma essa è prettamente di marchio cristiano e trinitario, e non semplicemente antropologico (pur senza rinnegarlo).

5/ "sacro musicale" cosificato, come categoria "repertoriale" e stilistica. Qui è in campo una delle accezioni più vogarizzate ed acriticamente condivise.

In tale caso, pure in ambito cristiano ed ecclesiastico, si parla di musica sacra con preciso riferimento ad un *thesaurus* di opere che sono composte su testi religiosi ed hanno avuto come scopo, più o meno diretta, l'evocazione delle situazioni mistiche o il servizio di atti cultuali (ed es. una elevazione, una sonata da chiesa...). Tali opere sono storicamente denominate "sacre" da quando il distanziamento tra il mondo ecclesiastico e la società laica fu radicalizzato e venne denotato dalle loro stesse prassi musicali.

collegata a questa prospettiva va vista la progressiva individuazione e fissazione di caratteri stilistici di una musica autenticamente "sacra". Essa venne immaginata preferibilmente come dipendente ed affine a dei modelli arcaici (non senza una loro mitizzazione) e ad alcune altre scelte culturali e lessicali erette a paradigma (la polifonia, il contrappunto, lo stile osservato...).

6/ "sacro musicale" come pratica artistica in versione secolarizzata. In questo caso si ha di mira una *poiesis* di opere che abbiano capacità di rispondere alle istanze fondamentali ed ineludibili della vita, o che abbiano forza di sfidare il destino. Si può parlare di una pratica "a-tea" e di autosalvazione. La musica allora è "sacra" in quanto pensabile:

come creazione titanica del genio; come sacerdozio d'arte sonora che sconfigge il caos;

come evocazione e/o rappresentazione delle situazioni limite sia nel male che nel bene; simbolizzazione di forze tremende che vengono esorcizzate: anestesia dell'ineluttabile tragico

come segnale di una utopia messianica o evangelo di una escatologia intramondana;

come molla di conversione politica: sovversione o scompaginamento o profezia sociale;

come strategia di assetto nella conciliazione di opposti: di ordine e spontaneità, di *gnosis* e di *ludus*, di tragico e comico;

come forma trasgressiva ed affermativa d'una libertà che si vorrebbe illimitata mediante il processo di ubriacatura della sua finitudine; o come sorpresa, fede nella evasione di giochi aleatori; o come seduzione di forme appetite;

come euforia esaltante e performante mediante rituali collettivi;

come terapia personale e sociale di fronte alle minacce biologiche o ecologiche sempre più allarmanti.

Questo primo quadro, assai irto di problemi, tanto più se considerato alla luce delle stratificazioni di esperienze storiche e a misura dei conflitti delle interpretazioni, ben appare tutta la possibile ambiguità del "sacro", quello musicale compreso; il quale può essere religioso ma profilarsi pure come ateo, può giocare con la trascendenza ma anche incorrere in fanatismi e in alienazioni; può cominciare con lo spirito e finire con la carne. Ciò avviene quando si innestano e si impongono dei percorsi culturali di *transfert* sacrale ed entrano in campo dei surrogati rituali: i vecchi dei cadono detronizzati per lasciare spazio solo all'uomo o al superuomo (più solo ancora). La musica "sacra" continua il suo cammino, e, ingigantendo i suoi spessori di presenza, svuota i templi delle antiche religioni per creare religioni nuove e nuovi templi. Come quelli delle sale concertistiche (o

delle chiese trasformate in sale), poi quelli degli stadi, degli *auditoria*, dei palazzetti, delle piazze... Con l'apporto, a volte effimero, di qualche risorsa, ma non senza il pericolo di derive in vicoli ciechi, proprio laddove si cercavano sbocchi di luce ed aperture di percorsi esaltanti.

I templi della divina ricerca dell'uomo

Metto ora a tema alcuni risvolti "musicali" che derivano da una visione di fede, che intendo a partire da un senso piuttosto lato, ovvero come fame autentica e come risposta sincera, almeno implicita, nei confronti di una rivelazione "storica" di Dio stesso. L'accettazione di questo incontro non abolisce il sacro, ma lo relativizza e lo tempera con la consolazione della "grazia".

In tale prospettiva il "musicale" si può profilare meno ambigualmente ed emerge potentemente come spinta simbolica: può concorrere a rendere aperto un sogno e a nutrire un desiderio tanto profondo quanto inappagabile, ma può anche spingere a lasciarsi interpellare da "Colui che cerca" fino a lasciarsi incontrare da uno che "offre Alleanza". "L'altra metà" resta, indubbiamente, il "diverso" e l'inaccessibile, il misterioso e l'indicibile. E tuttavia quel Tu, con condiscendenza, sceglie come suoi, per concedersi, i nostri linguaggi; con essi si fa intravedere, fa dei cenni, parla e continua a proporsi, indica gli orizzonti di una salvezza nuova e di una giustizia superiore.

Ovviamente un tipo di "fede esplicita" non è, sotto il profilo soggettivo, la visione condivisa da tutti. Tuttavia, oggettivamente, l'offerta dall'alto che dona corpo a una *religio revelata* autorizza una visione ottimista della natura e della cultura; fonda un collegamento determinante tra esperienza estetica e spiritualità.

La certezza di Qualcuno amico, al di là del muro contro cui si infrangono le umane crociate e le ascensioni più prometeiche, costituisce un orizzonte di senso ossigenante e apre una casa ospitale per tutti.

In questo auto-offrirsi di Dio è contenuta l'originaria benedizione del creato e la certezza di una provvidenza sapiente della storia. Il che si tramuta nella più alta promozione della natura e costituisce il massimo onore conferito alla cultura.

A partire dalla visione di Dio operante nella storia e nella vita di ciascuno, mentre cominciano a sgretolarsi e a franare i muri che delimitano sacro e profano, germina il "miracolo" fondante di una solida poetica ed estetica affidate all'impegno umano, che spalancano orizzonti di senso all'esistenza e riscattano il lavoro dalla pura necessità. Si intravedono i frutti della costitutiva fedeltà di Dio alla struttura antropologica; si scopre il sapore di una corresponsabilità creatrice e contemplativa, conferita agli esseri "creati ad immagine e somiglianza" e restituiti alla speranza.

Così già la casa cosmica dell'uomo (il mondo intero) diventa il primo sconfinato "tempio" di incontro. Simbolicamente, tutte le sue voci percepibili possono essere accolte come sussurri d'amore, inviti alla giustizia, segnali di un ordine originario da cui tutto procede, indici di una radice inestirpabile di giustizia che è nelle creature; e, ancora, come immagini della danza dei cieli e della festa della terra.

Di conseguenza non è più una elevatissima fantasia affermare che "i cieli narrano la gloria di Dio" e che Egli "tuona sul diluvio". Si profila lo spazio, per così dire, di un "umanesimo biblico" che si tradurrà poi nell'affermazione teologica di un'anima *naturaliter christiana*.

L'AT ha saputo recepire il vero senso della "gloria divina" che echeggia nelle voci del creato e si iscrive nelle quotidiane esperienze vitali. La Bibbia ha potuto e saputo dare spessore veritativo a

magnifici simbolismi pure iscritti nell'orizzonte poetico delle genti.

La poesia, la musica, la danza dei popoli si pongono come un buon cibo dell'avventura umana, come una manna nutriente generata dal basso ma, insieme, inviata dai cieli. Se le arti restano essenzialmente una domanda, sono tuttavia aperte alla consolazione d'una risposta ai non tacitabili ed eccedenti desideri dell'avventura umana.

Specialmente la musica introduce al mistero: incanto della gioia di ogni mattino e compagna del pianto di ogni sera. "Amica dei templi" i quali, oltre il cosmo, in questa prospettiva sono consistono nelle esperienze legate ai più determinanti eventi umani: il nascere e il morire, il lottare e il godere la pace, le ore tragiche e quelle soleggiate, dolore e amore, pianto e giubilo, malattia ed esuberanza di forze, trasmissione di saggezza e interrogativi senza risposta. Musica che fa vibrare l'uomo nel suo riposo e lo placa nella fatica. Non è di stampo retorico la visione di una benefica *consolatio musicae*. Essa è messaggio pur nella sua asemanticità, è spessore di compagnia nella sua immaterialità, e sa costruire qualcosa di stabile nel suo labile e fuggitivo proporsi.

Ars musica e Dei donum: una coppia unitaria e sinergica. Le intuizioni spirituali iscritte nella mente e nel cuore dell'uomo che occupa ogni latitudine e longitudine, danno suggerimenti sempre più familiari circa il nome del Tu non pronunciabile; e le sonorità artistiche divengono ponte gettato verso l'autenticità dell'incontro religioso interpersonale; aiutano a delineare qualche tratto dell'invisibile volto e del sorprendente cuore. Contribuiscono a percepire quel Tu come "amante dell'uomo", del suo lavoro, della sua libertà. Allora la vita beneficia della luce dello stupore e si alimenta col viatico di una non fallace consolazione.

Per alcuni aspetti che concernono la specifica visione spirituale della musica del Popolo della prima Alleanza, attuata nei "templi del vissuto quotidiano", nel sacrario della "convivenza familiare", e (come apice simbolico) nella liturgia centralizzata del Tempio, avremo delle illuminazioni specifiche dalla relazione del prof. Fubini; e comunque, si può sempre ricorrere a suoi vari contributi scritti.

La tradizione patristica, interprete anche del NT, sarà tanto lucida nella condanna di ambigue sacralità, quanto generosa nel riconoscere, come patrimonio di popoli e di individui, la presenza di luoghi vitali del Verbo e di sorprendenti tracce dello Spirito, anche là dove non se ne aveva coscienza esplicita; anche là dove "la verità che libera" non era né poteva essere tematizzata con rigore. Nel tempo dei due millenni *post Christum natum* – e qui mi riferisco alla comunità cristiana – non sono mancati momenti involutivi di vario tipo. Ci pesa sulle spalle una eredità concettuale e prassistica non sempre conservate con giustezza nei non facili equilibri.

Ma non entro in una storia passata. Preferisco spendere alcune parole per evidenziare, in relazione all'oggi, la necessità di coltivare con correttezza tutti i campi ove seriamente maturano i frutti delle arti. Non tocco, per ora, il problema specifico della "liturgia", al quale dedico il punto seguente.

Le osservazioni che avanzo travalicano, ma insieme includono, il tema del "musicale", in quanto codice sonoro di significanti artisticamente formalizzati.

Ai cristiani di oggi si ripropone il bisogno ed incombe il dovere di una iniziazione alla globale esperienza della bellezza, di una attitudine a cogliere i linguaggi antichi e nuovi dell'arte. Dico di una formazione estetica che, attraversando i sensi, orienta nella linea del "senso". Un cammino non intellettualistico, ma integralmente antropologico, in direzione della splendida verità che sta a fondamento di tutte le cose. In questo percorso la musica resta un canale privilegiato: sia per la sua attitudine a stabilire legami col verbale di testi spirituali o rivelati, sia per la sua vocazione a

dire oltre il verbale e ad offrire oltre l'utilitario.

Il Cristianesimo non si riduce a *religio*, ma la include. Senza rinnegarli, eleva tutti i richiami all'ultimamente Assoluto ed Autentico che emergono da ogni realtà del mondo.

Il problema è dunque quello di favorire e sviluppare una attivazione a tutto campo dell'esercizio simbolico. Non si può prescindere da tale base antropologica per cogliere ogni risonanza di quella stessa Parola divina da cui tutte le cose sono accese e per godere proletticamente delle scintille della totale luce a cui tendono tutte le realtà.

Questo impegno mi pare il luogo della magnifica possibilità, anche promozionale, dei linguaggi musicali tutti, in quanto tali, a prescindere da "stili", da scuole, da tradizioni, da etichette (come sacro, religioso o altro...).

Voglio affermare l'urgenza di spazio per la musica, in quanto potenzialmente "cristiana" o, se si vuole, addirittura "evangelica". Deve essere considerata come companatico della vita intera, nei più ampi contesti possibili. Musica fatta o da fare: espressione liberante e attiva, e, alternativamente ascolto pacificante e nutriente. Il vissuto umano in tutto il suo spessore e il tessuto di prassi e di comunicazioni che donano e producono senso: ecco ove vanno accolte le esperienze musicali anche le più aperte, nate nella fucina dei linguaggi più liberi; ecco lo spazio d'approdo ed il porto ospitale di ogni tipo di suono che, seppure viene da vicino, può spingere lontano.

Il dialogo di ricucitura o il superamento del divorzio tra musica contemporanea e Chiesa non può davvero avvenire nella "liturgia". La sede per un incontro dei linguaggi della fede e dell'arte nuova non può essere, tanto meno subito, quella rituale. La musica strettamente liturgica, senza un tradimento simultaneo e della liturgia e dell'arte, con reciproca complicità, oggi non può costituire un autentico e moderno "modello di riferimento".

Mentre in mille altre sedi le prospettive artistiche, comprese le più ardite, possono offrirsi come esperienza propedeutica dell'inesauribile avventura della bellezza, e come dono di rivelazione in forma "epifanica".

Purché, ribadisco, la musica sia accolta come "simbolo", verace riconoscimento di una alterità, umile ammissione di una "differenza" che arricchisce la comunione.

La Chiesa (tutte le Chiese cristiane) dovrebbe avere interesse a valutare non solo teoreticamente tutto ciò, ma ad istituire in concreto delle iniziative pertinenti, specie quando si formulano dei "piani culturali". Non basta una esaltazione retorica con patetici appelli agli artisti.

E tuttavia anche agli artisti, pur con grande libertà di azione, incombono il compito di una sapienza pedagogica, di una coscienza sociale della loro professionalità, di un coraggio di rinuncia a poetiche che cedano al sensismo di ricerche egocentriche, impostate ed impastate di significati poco più che autoreferenziali. I quali condannano all'isolazionismo ed alla babele.

Ecco, pertanto, la condizione "minima" per garantire lo sbocco a stagioni di una "musica spirituale" (se vogliono così nominarla), che risulti forgiatrice di una "spiritualità della musica", come appagamento della fame di coscienze, comprese tutte quelle che sono anonimamente credenti.

Sono convinto che non può essere messa a tacere, nelle nostre questioni, la portata di questo approccio antropologico-trascendentale, su quale si innesta l'interpellazione da parte di un Dio personale. E sarà una sciagura per la Chiesa e per gli artisti se esso non entrerà, per l'una, nelle

strumentazioni ecclesiali in vista della missione evangelizzante e, per gli altri, in un impegno quale componente morale e “vocazionale”.

Il nuovo tempio

Il “nuovo tempio”, quale è inteso dalla rivelazione cristiana, è tale che non è “fatto da mani d'uomo”. La sua realtà si traduce nella ospitale presenza personale di un *Numen* che ha un *Nomen*. Ciò sta a dire che Dio si dona al mondo in Gesù di Nazareth, incarnato, come personalità divino-umana entro la nostra storia. L'invisibile del mistero di una eterna comunione e carità viene rivelato ed insieme velato dalla mediazione di una autentica “carne”: questo è il “nuovo tempio” e altare della “nuova Alleanza”. Essa permette, alla già congenita simbolicità relazionale di ogni corpo, di nobilitarsi in “sacramento” dell'effettivo incontro, spinto fino alla più compiuta comunione.

Ovviamente nel tempo della Chiesa la “nuova risposta” degli uomini, a partire dalla accoglienza credente *ex auditu*, entra nella stessa dinamica. Tempio diviene il “corpo” di ogni ognuno che “riceve” il dono, entro il corpo totale di tutti i credenti. È possibile parlare di radicale “desacralizzazione”, perché il rapporto oramai si configura come alitazione di santità, e perché il colloquio è quello di una amicizia nuziale.

La Liturgia, luogo supremo della rivelazione e dell'incontro (perché il celebrare a null'altro serve, nella assoluta gratuità che lo caratterizza), è radicata in questa sinergia: e da questo “corpo a corpo” deduce tutte le sue forme comportamentali e comunicative.

Pure il “musicale” si iscrive e si trasferisce entro la pienezza simbolica e reale dei riti di comunicazione e di scambio. A partire dal più ordinario contatto, fino alle più impegnative consegne di sé, nella totalità corporea.

Ma in più la celebrazione attua la dinamica “super-simbolica” che comporta la presenza di Cristo alla e nella sua Chiesa. Qui il “simbolo” è eminentemente la possibilità e la capacità di “tenere unita” tale esperienza, che è simultaneamente umana e divina. Pertanto il referente decisivo ed unitario sta nell'evento fondatore, in Gesù Figlio di Dio, con la sua Pasqua. In quanto abbraccia gli uomini per condurli al Padre nella potenza dello Spirito il Cristo è e deve restare il supremo sbocco a cui rimandano tutte le trame simboliche dei riti. Egli è l'orientatore della tensione dei soggetti celebranti: e delle loro musiche.

Non mi soffermo oltre su componenti “teologiche” e su implicazioni ecclesiologiche delle celebrazioni dei sacramenti cristiani. Nemmeno sto a insistere sul fatto che, in un tempo non ancora lontano, si poteva pensare ed agire diversamente. Non mancano a tutt'oggi elementi di strascico di una idealizzazione di quei “bei tempi” tanto favorevoli all'arte musicale.

Ciò che mi preme è mettere in luce, rapidamente, alcuni di quei punti nodali che non rendono facile la vita ai compositori, e tuttavia la possono rendere esaltante.

Procedo presentando questioni di principio dalle quali spuntano grappoli di interrogativi di natura pratica. A partire dalla affermazione, già avanzata, che la celebrazione liturgica non può costituire il primario luogo per la totale festa dei suoni e delle voci; non il luogo di una loro abituale sperimentazione. Il “repertorio” creato per il rito è ossequiente ai canoni che non coincidono con le libere regole della creatività soggettiva.

1. Entro la liturgia del “nuovo tempio” occorre pertanto ripensare correttamente il carattere “amicale” dell’apporto della musica, che è preziosissimo, dal momento che il linguaggio celebrativo non è fatto di idee, ma da simboli. È sorretto infatti dal dinamismo di una interiorità che linguisticamente si esterna in gesti fisici e corali; mentre, reciprocamente, si pone come un agire corporeo/poietico che manifesta esteticamente l’autenticità relazionale del cuore dei concebranti.

Da ciò una prima conseguenza. Nella celebrazione dei riti cristiani il fare musicale interviene come atto umano del tutto implicativo: è componente spirituale e gestuale di un dialogo che ha natura di “rivelazione” divina e di orazione umana. Questo “fare” presuppone un “manufatto” (composizione) il quale tuttavia non entra nel rito a titolo di una intrinseca autonoma artisticità, con la pretesa di *opus* compiuto ed intoccabile, o col lustro storico di *thesaurus*, o con la pretesa di attuale bene culturale da esibire.

Dire “musica funzionale” suscita un comprensibile rifiuto degli artisti: un po’ meno male suona l’espressione “arte operativa”; migliore è la dicitura “*munus* (compito, dono, servizio) *ministeriale*”. Si dica ciò che si vuole, purché siano radiate dalla mentalità e dalla prassi le prospettive di un apporto ornamentale, di una ostensione di prestigio, di seducente attrattiva, di generica sollecitazione emotiva. Detto positivamente, con analogia teologica, “musica/gesto” significano “materia e forma” ovvero elementi costitutivi del dinamismo dei sacramenti (in simultanea gesti di santificazione ed atti di culto).

In forma positiva musica / gesto, con analogia teologica, significa attivazione di “materia e forma” partecipanti al dinamismo sacramentale (ossia al gesto di santificazione e di culto).

Musica / gesto che intervengono come sfondo festivo, come segnale opportuno, come scambio dialogale, come programma narrativo, come proclamazione di realtà straordinarie, come supporto di ratifiche acclamatorie, come grembo di stupore e nutrimento di stati meditativi, come espansione innica o giubilatoria... Il tutto in un assieme organico, coerente e convincente.

2. Questo gioco di voce e di suoni, di *cantus* e di strumentalità, non è sempre attivato “da” tutti, ma è sempre “per” tutti. A condividere la dispensazione di doni e ad offrire il culto è l’intero “corpo del Signore”, nella sua articolata unità. Poiché la proclamazione della fede e l’offerta di amore non ammette spettatori, per tutti divengono necessari spazi di dedizione e spazi recettivi. Tutti sono alternativamente interpreti e fruitori: il che implica la disponibilità di codici praticabili, di strumenti espressivi di rapida socializzazione seppure non previamente familiari. Nessun livellamento “populistico”, perché resta spazio ai ministeri ed ai carismi: ma anche nessun solipsismo estroverso, perché la logica sottesa è quella degli ultimi da considerare come primi. Il “nuovo tempio”, luogo vivente della fraternità, non tollera opere padronali e servili, né conflitti tra culture alte e subalterne. Nel vivo dell’azione liturgica gli autori diventano co-autori.

3. Se il rituale che norma le celebrazioni dei nuovi templi è necessariamente memoria e *traditio*, (il che giustifica una sedimentazione di “repertori” musicali) ciò non significa arcaismo e nostalgia: il liturgico non è il letargico. E viceversa, il ruolo profetico del celebrare non giustifica idiomi ermetici, i disorientamenti introdotti dell’insolito, né tollera glossolalie insensate. Se degli elementi rituali sono parzialmente “adattabili” al qui e all’oggi, ciò non significa destrutturazione indotta da elementi insoliti o da continuo cambiamento. Il dinamismo evolutivo delle forme liturgiche richiede organicità e tempi lunghi, perché con lentezza e con ostinata libertà di riconoscimento e di adesione si entra nel mistero.

4. Il rituale cristiano prevede momenti di intensa concentrazione festiva, con spreco di tempi e di mezzi, con espansione e dovizia di forme. In tali casi all'artista è richiesto di mettere in atto il massimo delle sue potenzialità e risorse entro i limiti di una sapiente regia globale. Ma si tratta di momenti eccezionali, di eventi per dire vivere ad alta tensione la straordinarietà di un oggi memoriale e profetico.

Ma la vita ed il rito si alimentano assai più con una ordinaria tensione energetica. Al magistero dei musicisti viene richiesto il dono di "offerte musicali" appropriate, ma come miniature. Magari semplici, ma buone come il quotidiano pane profumato degli onesti fornai. Nessuno, comunque, si nutrirebbe prevalentemente con i prodotti di raffinate pasticcerie.

C'è una povertà nobilissima da coltivare. È preziosa come offerta di cibo che soddisfa e, simultaneamente, come forma di digiuno che rende disponibili a cose grandi. Così come l'opera della creazione: fu bella ogni giorno, e ciascuna volta degna della compiacenza divina, prima del sabato tutto estetico. Il rapporto feriale con Dio e con i propri compagni di viaggio dovrebbe partecipare della stessa bontà.

5. Tutta la musica per la liturgia è relativa al *Logos* fattosi carne. È servizio di questo Verbo rivelatore e salvifico, ricapitolatore del cosmo e Signore della storia. È di riscontro, restituzione di questa Parola, che ha preso dimora tra noi, a Colui che l'ha generata. Nel soffio dello Spirito la Parola ci raggiunge e con i gemiti dello Spirito essa ritorna alla Fonte.

La musica liturgica incrocia lo *Spiritus creator*, l'artista supremo. "Spiritualità" maggiore di questa non è pensabile. Ed ecco pertanto la più compiuta musica spirituale dei cristiani. Ecco il canto e il suono da offrire all'uomo credente e celebrante, che è tempio abitato dallo Spirito ed altare, che è offerente e offerta, sacerdote e discepolo.

Di questa musica sembra che il rito liturgico sia il sepolcro: e lo è effettivamente, perché attraversa mortificazioni e morte. Ma come quello di Cristo quel sepolcro è pure la culla della vita nuova, nello splendore della gloria e nell'ebbrezza del canto.

Felice Rainoldi (novembre 2000 - gennaio 2001)

Relazione di Enrico Fubini

Musica sacra ed ebraismo nella contemporaneità

Esiste nel Novecento una musica ebraica che possa definirsi sacra? Di primo acchito la risposta a tale interrogativo non può essere che positiva. Vengono subito alla mente nomi di compositori illustri quali Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Darius Milhaud, Bernstein ecc., i quali in anni diversi hanno dedicato una parte della loro produzione a musica che sotto tutti i profili sembra potersi fregiare del titolo di musica sacra ebraica (1). Esistono anche illustri precedenti di altri musicisti del passato, come Salomone Rossi che, all'inizio del XVII secolo, musicò i Salmi per il servizio liturgico di una sinagoga di Mantova. Ma su questo esempio ritorneremo più avanti. Il

problema di fondo che ci pongono le composizioni cui si è accennato è se esse possono a buon diritto qualificarsi oltre che come musica di generica ispirazione ebraica anche come musica sacra. Bisogna anzitutto fare un passo indietro per capire il significato estetico e religioso della musica sacra ebraica del passato e le modalità di trasmissione dell'enorme patrimonio di musica sinagogale ebraica dai tempi della diaspora sino ai nostri giorni.

Diversamente da quanto è avvenuto per la musica sacra cristiana, la musica sacra ebraica si è tramandata attraverso i secoli e i millenni solamente per via orale determinando così un suo statuto tutto particolare. La trasmissione di generazione in generazione di questa grande e imponente tradizione musicale ha fatto sì che tale patrimonio sia anche anonimo. Nessuna figura di rilievo di grande o piccolo compositore si può ricordare come autore di un qualche canto della tradizione ebraica sefardita o aschenazita. E' vero che ciò avviene generalmente anche per tutto il canto cosiddetto popolare di qualsiasi popolo, ma con la differenza che il canto ebraico non è popolare nel senso che si dà generalmente a questo termine, cioè destinato ad una particolare classe sociale generalmente subalterna. Il canto ebraico non ha nessun carattere da poterlo ascrivere ad una classe sociale piuttosto che ad un'altra. Tutto il popolo ebraico si ritiene destinatario e al tempo stesso autore di questo patrimonio musicale.

Sorge pertanto un altro problema di importanza centrale in questo contesto: cosa s'intende per musica sacra, in ambito ebraico? Anzitutto è bene ricordare che nella tradizione musicale ebraica è assai difficile distinguere ciò che è sacro da ciò che è profano, proprio per il diverso uso che viene fatto del concetto di sacro e di sacralità in ambito ebraico rispetto all'uso cristiano. Per la cultura e la mentalità ebraica tutto ciò che avviene in una cornice ebraica ha i caratteri della sacralità e quindi non solo ciò che avviene in ambito liturgico rientra nella categoria del sacro. Infatti vi è un vasto patrimonio di canti che possono essere uditi in una sinagoga così come in famiglia, cantati al sabato o in altre occasioni festive e gioiose e ad essi si può benissimo attribuire la qualifica di sacro per il contesto in cui s'inseriscono e in cui vengono fruiti. Nel mondo cattolico e protestante vi è una linea di demarcazione piuttosto netta, sia per quanto riguarda la musica colta, sia la musica popolare, tra ciò che è religioso e ciò che è profano, tra canto liturgico e canto popolare profano, tra musica fatta per il culto e musica intesa unicamente come fine a se stessa, concepita quindi solamente per il diletto estetico dell'ascoltatore. Questi diversi tipi di canto tendono spesso a confondersi nella tradizione ebraica dove il canto religioso è insieme canto quotidiano e familiare e quindi per certi versi profano e viceversa. E' arduo stabilire perciò se un canto ebraico è religioso o profano proprio perché tali categorie concettuali sono state forgiate per il mondo cristiano e non per quello ebraico in cui vi è per lo più una totale compenetrazione e fusione tra il quotidiano e il profano da una parte e il liturgico e il religioso dall'altra, sia per quanto riguarda i testi sia per quanto riguarda i temi propriamente musicali. Il concetto di sacro dunque è assai più ampio nella tradizione ebraica rispetto a quella cristiano-occidentale dove esso sta ad indicare un ben preciso "genere" musicale.

Per capire appieno la funzione oggi della musica sacra ebraica è necessario anche ricordare le sue origini. Dopo la distruzione del secondo Tempio, per opera delle armate dell'imperatore Tito, la musica vera e propria, eseguita anche con strumenti, musica che sino ad allora era stata usata come manifestazione di gioia, di esultanza, di vittoria e di devozione, è stata proibita in segno di perenne lutto. Da allora in poi l'unica "musica" permessa, se ancora di musica si può parlare, è la cantillazione del testo biblico nella lettura che ne viene fatta, capitolo per capitolo, ogni sabato nella funzione liturgica. Tale concetto di "musica" che si identifica con questa recitazione intonata di un testo sacro si è poi allargata sino ad ammettere il canto melodico, purché monodico e senza l'uso di strumenti ma sempre su testi legati alla liturgia religiosa. Ma la musica vera e propria, quella che un tempo risuonava anche nel Tempio di Gerusalemme dove era presente una vera e

propria orchestra, appartiene ormai ad un'epoca passata. Il cuore della musica sacra ebraica – ma ormai nell'ambito dell'ebraismo ortodosso tradizionale tutta la musica può dirsi sacra perché è l'unica musica che abbia diritto di cittadinanza – è la musica sinagogale e in particolare la cantillazione biblica.

La cantillazione è stata fissata nella sua grafia, che esiste ancora tutt'oggi, verso il X secolo d. C. come parte integrante del testo biblico, con piccoli segni che sono posti sopra e sotto il testo stesso e la loro fissazione è avvenuta nello stesso momento in cui sono state fissate le vocali. Si tratta dunque di una medesima operazione volta ad una migliore e più precisa definizione globale del testo, per una sua determinazione dal punto di vista logico-sintattico per fissarne l'esatta versione e l'esatta interpretazione anche dal punto di vista della sua scansione ritmica. Non si tratta quindi di musica nel senso occidentale del termine, ma qualcosa di più e qualcosa di meno. Qualcosa di più nel senso che i segni grafici (*te'amim*) con i quali viene indicato la parte musicale sono necessari ad una corretta comprensione del significato stesso del testo biblico e qualcosa di meno perché tali segni per intonare il testo indicano solamente, anche se in modo inequivocabile, la scansione ritmica del testo stesso ma non dicono nulla circa le altezze delle note e quindi circa il loro andamento melodico. Perciò la clausola melodica con cui viene intonato ogni versetto che si ripete sempre eguale, salvo adattarsi alla maggiore o minore lunghezza del versetto, è lasciata alla libera invenzione del *hazan* (cantore). Di fatto ogni Comunità ebraica ha un modo proprio di intonare melodicamente il testo biblico, pur nel rispetto rigoroso dei *te'amim*, per quanto riguarda la scansione ritmica, e conserva gelosamente le proprie tradizioni melodiche. Perciò, almeno per quanto riguarda la cantillazione biblica, usanza che risale a millenni addietro, almeno dal ritorno dell'esilio di Babilonia, è difficilmente immaginabile l'introduzione di una qualsiasi forma d'innovazione o d'invenzione: la cantillazione biblica è un qualcosa d'immutabile nel tempo e ogni comunità non è disposta neppure a prendere a prestito da un'altra comunità il suo modo di cantillare. Pertanto rimanendo all'interno della cantillazione biblica si può parlare di musica e di canto in senso si potrebbe dire "metaforico".

Alla luce di queste precisazioni si può allora riproporre il quesito iniziale: la musica dei musicisti ebrei a cui si accennato all'inizio, può dirsi musica sacra ebraica? Sorgono molti dubbi in proposito. Anzitutto la musica di questi autori è spesso musica strumentale e a volte vocale e strumentale insieme. Ciò rappresenta già una grave limitazione per poter pensare che tale musica possa essere utilizzata in una sinagoga ortodossa. Infatti l'uso degli strumenti è proibito nella sinagoga sia per il lutto da conservare dopo la caduta del Tempio dal momento che di strumenti si parla spesso nella Bibbia per ricorrenze liete e gioiose, sia perché è vietato servirsi di strumenti di sabato o nei giorni festivi perché il loro uso rientra nelle proibizioni del sabato. Si romperebbe pertanto una consolidata tradizione che vuole che il canto ebraico sia monodico e non accompagnato da strumenti. Ma vi sono altre motivazioni, forse meno "tecniche" e più storico-culturali che fanno sì che si possa avanzare molti dubbi sul fatto che la musica dei musicisti del Novecento cui si è accennato possa ascrivere alla categoria del "sacro".

Se si sfoglia l'enciclopedia *Judaica* si trova una lista lunghissima, di oltre venti pagine, alla voce *musicians*, in cui vengono elencati tutti i nomi dei musicisti ebrei. Stranamente la maggior parte di questi musicisti data solamente a partire dal XIX secolo, cioè dall'epoca dell'emancipazione. Ma ciò è abbastanza normale se si pensa che prima dell'emancipazione era proibito agli ebrei l'accesso alle professioni cosiddette liberali. Non c'è da stupirsi se solo con l'inizio del XIX secolo troviamo un numero crescente di compositori ed esecutori ebrei. Ma il problema è ancora un altro. E' sufficiente trovarsi in questo lungo elenco perché si possa dire che tali musicisti scrivono musica ebraica? In realtà a ben vedere la musica della maggior parte dei musicisti ebrei post-emancipazione rientra perfettamente nel filone storico della musica occidentale e non ha nulla di

ebraico. I Mendelssohn, i Meyerbeer, i Halevy, i Mahler scrivono musica che è in tutto e per tutto simile a quella dei loro colleghi cristiani e in fondo non potrebbe essere altrimenti. Emancipazione ha significato anche assimilazione e i musicisti così come tutti gli altri ebrei, ansiosi di conquistare gli stessi diritti nella società che per tanti secoli glieli aveva relegati nella vita angusta dei ghetti, si gettano nelle libere professioni e spesso dimenticano o vogliono volontariamente spogliarsi della loro precedente identità, spesso sentita come il triste ricordo di una vita e di una condizione sociale che deve essere superata e dimenticata.

Come è noto in Germania, il paese dove l'emancipazione e la conseguente assimilazione era stata più profonda, si è verificata una scissione all'interno dell'ebraismo ortodosso dando luogo ad una nuova corrente detta dell'ebraismo cosiddetto riformato, corrente che oggi trova largo riscontro soprattutto negli Stati Uniti. L'ebraismo riformato si è posto come l'incarnazione degli ideali di quegli ebrei che desideravano "aggiornare" l'ebraismo per renderlo più consono alla società moderna post-emancipatoria, per rendere gli ebrei in qualche modo più simili ai concittadini cristiani. Ciò ha avuto dei riflessi importanti anche per quanto riguarda la musica. Infatti se è impensabile per più di un motivo pensare al *Kol Nidre* di Schönberg suonato in una sinagoga ortodossa non è altrettanto impensabile in una sinagoga riformata americana ed infatti Schönberg l'ha per l'appunto composto per una sinagoga riformata dove la sua esecuzione non creerebbe alcun problema. Ma al di là dei divieti cui si è accennato c'è un problema più intrinseco al carattere stesso dell'ebraismo ortodosso per cui il patrimonio musicale è considerato per l'appunto come un patrimonio comune e quindi intoccabile e immodificabile altro per piccoli mutamenti che avvengono inevitabilmente in un arco lungo di tempo in un tradizione musicale che si tramanda oralmente di generazione in generazione. Il canto sinagogale, che è in fondo l'anima stessa del canto sacro ebraico, non è musica nel senso occidentale del termine: la cantillazione biblica è parola intonata e in realtà tutti i bei canti che risuonano nelle sinagoghe ortodosse prendono come modello ideale la cantillazione. Anche nell'ambito di questa tradizione pertanto difficilmente si ammette l'inserimento di nuovi canti creati da musicisti moderni. La tradizione è rigida e non vede di buon occhio qualsiasi elemento che possa alterarla o innovarla con il rischio di una rottura irreparabile. Si è formato così un doppio binario nel mondo ebraico contemporaneo anche per quanto riguarda la musica: da una parte l'ebraismo ortodosso che rifiuta tendenzialmente qualsiasi novità che possa turbarne l'equilibrio e la secolare tradizione, dall'altra l'ebraismo riformato che ha ormai rotto con la tradizione e che può accogliere volentieri anche una "nuova" musica con tutte le novità che essa comporta.

Si può dunque parlare di musica sacra nella contemporaneità per quanto riguarda l'ebraismo ortodosso? Se i musicisti ebrei dell'Otto e del Novecento sono in genere largamente assimilati all'ambiente circostante e se la loro musica, salvo pochissime eccezioni che confermano la regola, è del tutto simile a quella degli altri musicisti, cosa può significare allora per un musicista ebreo – e qui si tocca il cuore del problema – riallacciarsi alla tradizione ebraica per quanto concerne la musica sacra? Cosa può significare per un musicista del nostro tempo essere ebreo, al di là del puro incidente anagrafico? E' sufficiente e ha un senso nutrire la propria musica di temi e melodie proprie della tradizione ebraica per essere definito un musicista ebreo? Le risposte a questi quesiti non sono semplici e non sono univoche. Ma in parte già si delineano da quanto esposto precedentemente.

Può essere significativo tornare ancora al caso Salomone Rossi, anche se lontano da noi, perché sintomatico e per certi aspetti esemplare. Salomone Rossi, musicista di corte vissuto a cavallo tra Cinque e Seicento, non del tutto dimentico della sua ebraicità – ma come si poteva a quei tempi dimenticare le proprie origini ebraiche?! – scrisse nei primi anni del Seicento i suoi famosi 28 *Salmi e Canti ebraici* a 3-8 voci per il servizio liturgico di una delle numerose sinagoghe di Mantova.

Rossi mirava ad una “modernizzazione” del repertorio sinagogale, coll’inserimento della musica ebraica nelle correnti più vive del Rinascimento, epoca che doveva essere per tutti di intenso rinnovamento della vita e della cultura: gli ebrei – egli affermava con il suo sponsor il famoso rabbino veneziano Leone da Modena – non dovevano rimanere tagliati fuori dal progresso. Forse si profilava già un movimento ideologico nell’ambito dell’ebraismo che, in altri tempi e in altri luoghi, sarebbe poi sfociato nella Riforma. Tra mille polemiche e contrasti la sua “nuova” musica venne alla luce e fu eseguita a Mantova ma solamente per pochi anni sino al 1630, quando una delle consuete ondate di antisemitismo nel Ducato di Mantova spazzò via i già contestati nuovi *Canti* di Salomone Rossi che avrebbero dovuto creare un’atmosfera d’intesa per lo meno sul piano musicale-culturale con gli illuminati cristiani del Rinascimento. Non è un caso che questo tentativo assimilazionista sia stato definitivamente bandito dalle sinagoghe proprio in concomitanza con una recrudescenza di antisemitismo. Il caso Salomone Rossi può essere altamente istruttivo e lascia intendere come in ogni tempo i tentativi d’innovazione e di modernizzazione all’interno della tradizione musicale ebraica abbiano sempre incontrato forti resistenze e siano state destinate all’insuccesso. Il fatto stesso che i segni musicali grafici della cantillazione siano stati concepiti come facenti parte integrante del testo stesso, come parte del suo significato concettuale, fa capire come la cantillazione biblica sia un qualcosa d’inalterabile nel tempo e che non può ammettere alcuna “modernizzazione” se si vuole rimanere all’interno dell’orizzonte ortodosso. La tradizione musicale ebraica ha caratteri tali da renderla difficilmente traducibile o trasferibile nelle forme e nella tradizione della musica colta europea, altro che come ricordo folcloristico e nostalgico e quindi non autentico. Infatti essa ha rappresentato un’esperienza musicale specifica nella storia della musica e della musicalità a cavallo tra Oriente e Occidente e i suoi frutti più interessanti sono da ricercarsi non tanto e non solo nei pur ricchi e vari canti della tradizione popolare *yiddish* o giudeo-spagnola o ancora in quelli affascinanti degli ebrei dello Yemen o delle comunità del Nord-Africa. Forse i suoi frutti più originali si trovano nella tradizione propriamente sinagogale, quello stile e quel tipo d’intonazione dei testi che già duemila anni or sono ha segnato l’origine del canto gregoriano cristiano che poi dopo il Mille ha preso tutt’altra via, conforme alla cultura cristiano-medievale con il nuovo stile polifonico. Il canto sinagogale che pur nella varietà delle sue forme e del suo stile melodico, implica un preciso rapporto con la parola e con il testo, una certa scansione temporale dell’arco melodico dettato dalla prosodia e soprattutto dalla sintassi della frase e dal concetto che in essa si esprime, rappresenta la forma più originale della musicalità ebraica. Tale canto, non accompagnato né sorretto da strumenti, rappresenta un modo di istituire un rapporto con la parola diverso da quello della tradizione musicale occidentale. Questo canto in delicato equilibrio tra la libertà (nella pluralità infinita di modi melodici con cui intonare i versetti del testo biblico) e la legge e la disciplina (nella rigorosa osservanza dei *te’amim*) rappresenta la soluzione più originale elaborata dalla più antica tradizione ebraica all’incontro, sempre problematico, tra musica e parola.

Nella cultura ebraica diasporica la musica è sempre stata considerata solo un mezzo e non un fine e questo principio rappresenta un po’ come la barriera che divide la musica ebraica da quella del mondo cristiano-occidentale. Ciò spiega anche il motivo per cui il mondo cristiano è ricco di un repertorio sacro in continuo rinnovamento e dotato di un autonomo valore estetico, mentre nella tradizione ebraica la musica cosiddetta sacra è sempre eguale a se stessa ed è praticamente fuori dal tempo. Il canto sinagogale, come modello formale, merita di essere rimeditato dai musicisti ebrei di oggi, non per essere imitato – il che pare del tutto assurdo! – ma come esempio di un tipo di musicalità originale, densa di potenzialità per il musicista attento ai valori musicali e culturali in esso racchiusi. Tuttavia parlare di musica sacra ebraica nel Novecento è assai problematico ma non più di quanto avrebbe potuto esserlo nei secoli precedenti.

Si potrebbe obiettare che nella tradizione ebraica oltre alla cantillazione biblica esiste un vasto

patrimonio di canti veri e propri, parenti stretti degli stessi canti in uso nei vari paesi della diaspora ebraica, dal punto di vista dei materiali melodici usati; tali canti potrebbero in teoria venire rinnovati, trasformati affiancati da nuovi canti. In pratica ciò non avviene o avviene con estrema lentezza e prudenza e comunque raramente ad opera di musicisti professionisti. Ogni sinagoga, ogni comunità ebraica conserva gelosamente il proprio patrimonio di canti tradizionali e oppone una forte resistenza ad ogni tentativo di introduzione di nuovi canti. Il rinnovamento c'è ma lo si percepisce con il passare dei secoli e non degli anni! La produzione dei musicisti più accreditati del Novecento si è rivelata pertanto del tutto inadatta alle sinagoge ortodosse e non è un caso che mai tale musica abbia risuonato in una qualsiasi sinagoga ortodossa del mondo. Forse si può concludere affermando che tra la musica sacra ebraica propriamente detta e i musicisti del Novecento c'è una frattura probabilmente incolmabile.

(1) Schönberg ha scritto il *Kol Nidre* per la liturgia di Yom Kippur oltre a molta altra musica ispirata a eventi ebraici con una forte tematica religiosa; Ernst Bloch ha scritto *Preludio e Salmi, Salmo XXII, Schlomo, Servizio Sacro per il Sabato, Suite ebraica* ecc.; Darius Milhaud ha scritto *Salmo CXXVI, Salmo CXXXVI, Cantata dell'iniziazione, Ani Maamin*, ecc.; Bernstein ha scritto *Kadish, Jeremiah* ecc..

Enrico Fubini (novembre - dicembre 2000)

Relazione di Guido Salvetti (*)

Spiritualità e teatro musicale oggi?

Teatro spirituale potrebbe ben considerarsi un ossimoro: ancor oggi teatro è sinonimo di esteriorità.

Particolari sono i casi della cultura polacca ed ebraica.

Spiritualità come "moralità": le lunghe radici (secentesche) della moralità teatrale.

La grande dicotomia tra amoralità e moralità nelle scelte teatrali fino ai nostri giorni.

Scelte drammaturgiche e scelte compositive: parallelismo o contraddizione?

Guido Salvetti (novembre 2000)

(*) *La relazione di Guido Salvetti ci è pervenuta soltanto nella forma breve che qui riportiamo.*

Relazione di Gino Stefani

Omnis caro laudet Dominum

Rito: mito che si incarna, prende corpo.

Il mito più universale, antropologico, è la vicenda umana stessa, lo sviluppo della vita, e proprio il primo viaggio avventuroso dell'essere umano per arrivare alla nascita, uscire alla luce. Un percorso che diventa il modello per tanti altri viaggi, tante ri-uscite umane, psicofisiche e spirituali. Un modello che dà forma a tanti riti, sociali e religiosi, e perciò anche a tante esperienze e pratiche musicali, connesse a un rito o che come rito si costituiscono esse stesse.

Una ricerca comparata sulle fasi della vita intrauterina, su comportamenti quotidiani ed estremi, sulle espressioni artistiche ha portato a configurare un sistema di sette Stili Espressivi Prenatali, che qui seguiamo come traccia per interpretare – o suggerire – situazioni e musiche rituali, con particolare riferimento al culto cristiano.

1° Stile: Concentrico

Corrisponde al periodo dell'“annidamento”, quando si stabilizza la regolarità sincronica e la vita è sicura, “annidata”. E' un flusso ossigenato che dall'esterno viene internamente trasformato. Si assorbe ossigeno e si restituisce trasformato... scavando la vita. Nell'organismo pulsa la vita.

Un punto penetra nel tutto e diventa uno con esso; “annidamento” in un contenitore; individuazione; avviluppo; raccoglimento, concentrazione; pulsare; in-sistenza, un esser-ci iterato; farsi spazio; fissare l'attenzione e scrutarci dentro e intorno; meditare.

Accoglienza: l'individuo trova posto nel grembo sociale. Gli individui-cellule si identificano. La vita pulsa.

Il Coro è una volta, una cupola sonora; amalgama, crea il gruppo.

Annuncio: inizio dell'iniziazione. Ascolto di una parola, interna o esteriore. (Prologo di Giovanni. Annunciazione.) Ascolto-accolto: la parola viene a fecondare il grembo auricolare.

Inizio dello stato lirico, della coscienza accesa.

Il 1° Stile, Concentrico, ci ridà nell'avviluppo il ritmo circolare della morula che cresce in continuo ronzio di risonanza nei mantra come nelle volute spirali dei pavimenti romanici, nella dilatazione del centro dalla pianta agli anelli della cupola, alle sfere angeliche affrescate, ai baldacchini e lampadari circolari dai quali a volte, come nella Madonna di Piero della Francesca a Senigallia, pende un uovo.

Certo che entrare nel “Corpo della Madre Chiesa” (o Tempio, o Moschea) è un rimembrare, ridar membra al vissuto primario, ricostituire la propria unità storica ancestrale, in concentrazione, rispetto alla disgregazione come sofferenza. Questo vissuto terapeutico, comune a tutti i tempi e tutte le culture, nell'organizzazione architettonica del centro, è evidente nella basilica romana di S. Stefano Rotondo, come nei templi costruzioni-mandala, nelle cupole da quella a *tholos* del tesoro di Atreo all'occhio di luce del Pantheon, a quelle romaniche e rinascimentali.

Nelle pratiche e arti del corpo lo Stile Concentrico è manifesto in tutte le posture di “raccoglimento”.

Raggomitolato, rannicchiato, il corpo rivela un'intensità latente. Osserviamo il danzatore, l'atleta, teso-vibrante, pro-teso, pronto per lo scatto, o anche il militare sull'“attenti!” immobile ma dinamico; l'energia è evidente e anzi ostentata, ma con uguale ostentazione trattenuta. Immobile e statico è invece il monaco orante, il sacerdote celebrante, lo spettatore contemplante, lo yogi, il Buddha.

La forma sonora più elementare del Concentrico è la linea sonora costante, immobile su uno stesso suono, che ritroviamo come componente della meditazione vocale vedica e buddista, e nel Recitativo di tipo arcaico che dalle pratiche rituali, specialmente religiose, discende poi lungo tutta la storia della musica europea.

Altra forma è l'avviluppo sonoro che si dilata nello spazio circolarmente, senza spostarsi dal suo centro, come nelle cupole; così è la polifonia palestriniana del *Kyrie Papae Marcelli*, ma anche le sonorità del tanpura indiano, tanta musica *New Age*, l'inizio dell' *Oro del Reno*, il *rock* incantato dei Pink Floyd in *Wish you were here*, ...

2° Stile: Dondolante

Corrisponde al periodo della "morula" che si muove in un movimento ondulatorio.

La "morula" è mossa, il movimento è passivo; il piacere è quello elementare dell'essere trasportati in qua e in là. La sensazione è di appagamento gratuito, senza previo desiderio, senza bramosia. Il movimento è ripetuto e continuo. E' normalmente in due fasi: impulso/inerzia, appoggio/rilassamento. L'emotività è quindi: tensione-distensione.

Dondolare, oscillare, ondeggiare; continuità; scivolare; abbandono, lasciarsi andare; concentrazione passiva, tendenzialmente ipnotica; sfumature d'intensità, chiaroscuro, macchie più scure (nell'appoggio) e più chiare (nell'oscillazione); tensione/distensione; piacere delicato, morbido, dolce.

Inizia il dialogo con il grembo, materno o sociale. Abbandonarsi alla Parola e as-secondarla, lasciarsi misticamente andare. All'inizio è un lasciarsi portare, e il movimento è cullante, dondolante, in un ritmo binario, ripetitivo.

Anche il pensiero, l'immagine, la parola si muovono così; il Responsorio; la Litania, che è una lallazione adulta; Il Ritornello, che è ritorno, riconoscimento, rispecchiamento, potenziamento del singolo nel gruppo.

Dei Salmi biblici l'antropologo Marcel Jousse ha mostrato in modo persuasivo le radici nelle strutture binarie del corpo umano. Resta da aggiungere che il principio del parallelismo, struttura portante in quei testi, consente e anzi suggerisce una lettura nel nostro stile, per cui il binario è dondolante, regressivo e consolatorio come spesso è il comportamento dell'uomo orante.

«Il mio grido si avvicina al tuo volto: / secondo la tua parola, fammi capire. / La mia supplica venga al tuo volto: / secondo la tua promessa, liberami. / Le mie labbra riversino lode / poiché tu mi insegna i tuoi decreti. / La mia lingua canti la tua promessa / poiché tutti i tuoi comandi sono giustizia.» (*Sa*/ 119,169-172)

Il padre Gelineau ha ben colto e sviluppato questa lezione nella musica dei suoi *Psaumes* (un esempio per tutti, il 135). Ma già prima lo aveva fatto, in altri stili, la tradizione neroamericana, tuttora viva e creativa, degli *spirituals* e dei *gospels*.

L'andamento dondolante dei canti di culla è, tradizionalmente, quello dei canti di Natale. Questo andamento è fonte di distensione, come anche di concentrazione; lo vediamo in certe pratiche

rituali, in «danze sacre, alcune delle quali sono protratte fino alla vertigine e all'estasi. Vi è in tal modo una continuità tra il dondolamento e certe forme di arte del ritmo il cui significato è importantissimo» (Fraisse). E' quasi impossibile, ad esempio, ascoltare senza dondolarsi musiche come *Ragas and Sagas*, in cui il sax di Jan Garbarek aggiunge fluidità al fraseggiare binario della meditazione sufi pakistana.

E' poi osservazione comune che il dondolamento ha caratteristiche ipnotiche, come ben sanno i Led Zeppelin di *Stairway to heaven*, e oggi molti *dee jay* in discoteca.

3° Stile: Melodico

Al dondolamento succede il periodo detto natatorio, in cui si sviluppano progressivamente gli arti, con i quali il feto compie movimenti registrandoli interiormente, propriocettivamente, avendo già un apparato neurologico che lo permette. (Più avanti si troverà, nell'universalità dello scarabocchio umano, la traccia di questo primario arabesco cinetico, così legato al compiacimento.) Dal piacere del lasciarsi andare si passa così al compiacimento di produrre effetti con un movimento che prova le sonore vibrazioni amniotiche.

La "propriocezione" ha il senso di "carezza": il bambino si com-muove con la madre, in un dialogo emotonico, si articola alle emozioni materne, re-agisce. (Per questo poi, nella vita postnatale, la melodia ci attiverà emotonicamente, affettivamente.)

Volontà di movimento, Esprime protagonismo: dalla situazione passiva dell'essere contenuti all'iniziativa del movimento. Nasce il desiderio, l'aspirazione, la bramosia.

Il movimento del feto nel liquido amniotico è lineare, continuo, senza punti o angoli, sinusoidale: segue infatti l'alternanza estensione/contrazione tipica del movimento/ritmo biologico. Il moto è ascensionale e poi planante, antigravitazionale, senza scarica (ritmica): il moto del suono musicale melodico e dell'atteggiamento gestuale e corporeo con cui normalmente lo esprimiamo.

L'Essere che melodizza ha un senso di onnipotenza spazio-temporale: io mi muovo e il mondo mi risponde; è infatti in una condizione di non-gravità, dunque di una leggerezza che è quella del volo e del sogno, è facilità-felicità, piacere.

Così si può ben dire, con verità e senza esagerazione, che sempre l'esperienza melodica è, poco o tanto, nostalgia della condizione primaria, del "paradiso terrestre", è la bramosia, affetto nel cuore e, nel corpo tripartito, percezione nella zona superiore e movimento delle braccia verso l'alto.

Nel rito: prima ti lasciavi andare: ora devi, progressivamente, prendere attivamente l'iniziativa.

Articolazione del desiderio, in un alveo amico. Espressione, individuale o collettiva, di ammirazione, devozione, gratitudine.

Nell'espressione vocale, lo Stile Melodico si realizza nel canto propriamente melodico. La canzone, la lirica, il corale che è pratica sociale e forma musicale. Ritualmente, il gesto è quello dell'Inno. Nel repertorio liturgico tradizionale, lo stile è evidentemente quello del gregoriano neumatico, o degli Inni.

4° Stile: Roteante

Lo sviluppo graduale degli arti e la tonicità del movimento porta ad un'articolazione sempre più ampia, fino al rotolamento del corpo intero, consentito da uno spazio ancora grande, rispetto al piccolo corpo, che si muove senza incontrare confini.

Per tutta la vita questa sensazione di onnipotenza e libertà farà riconoscere come piacevole il rotolamento su un prato. Il corpo eretto ritrova questo senso liberatorio nella piroetta, o in tante danze – tipico il valzer – dove si rievoca la sensazione di onnipotenza nel sentirsi centro, senza confini al proprio espandersi motoricamente, con una sensazione gravitazionale di rotolamento nello spazio immenso.

Il movimento è dunque circolare: giratorio, rotatorio, roteante, avvolgente, volteggiante. Il movimento dei cori angelici nell'iconografia cristiana, e dei dervisci sufi. Le sensazioni sono di coinvolgimento intenso, eccitazione, enfasi, energia, stupore, meraviglia, ebbrezza, estasi, libertà, onnipotenza, apoteosi...

L'essere umano, il fedele ora gioisce della comunione con la comunità, con l'Essere superiore. Trasporto. Entusiasmo. Esaltazione. E' la festa.

Nel canto le voci si librano in melismi e gorgheggi (il gregoriano melismatico, lo *jubilus* dell'alleluia), gli strumenti in virtuosismi.

Oscillazione del turibolo e sviluppo melodico ascendente che segue gli avviluppi del pro-fumo incenso, intermediario tra uomo e Dio, che spiralicamente indica la progressione ascetica roteante – nell'articolazione vocale prolungata, glissata nelle sfumature degli avviluppi.

5° Stile: Ritmico

Corrisponde al periodo del direzionamento ritmico degli arti che compiono le protensioni angolari, dal centro alla periferia con un andirivieni elastico, nella ricerca dei contatti con i confini ormai raggiungibili, per le aumentate proporzioni del corpo rispetto alla, sia pur elastica, cavità uterina.

In questo periodo, il movimento del feto non segue più una linea curva ma una retta che va e viene in un "attacca e stacca", formando propriocettivamente una forma a stella in ripetizione dal centro del corpo. Gli arti vanno e vengono in presentimento, in una gesticolazione a brevi tratti rettilinei, esplorazione ricorrente dello spazio, alla ricerca di sensazioni già provate.

L'attesa di riconoscimenti gestaltici determina una maggiore attivazione tonica.

Punti staccati, e movimento a segmenti, "attacca e stacca", va-e-vieni, o "a stella" dal e al centro. Piacere del perdere e del ritrovare sensorialmente: il gioco dell'apparire e andamento "ritmico" in opposizione a "melodico": discontinuo, regime di scansioni-impulsi, ripetitivo, percussivo...

Nel rito, il calore della festa anima tutto il corpo, tutta la comunità. E l'energia si scarica nel ritmo. (Senza scarica non ci sarà ricarica...) Ecco il gesto dell'Acclamazione, che ha la sua forma tipica nel grido: gli *Alleluiah* di Haendel!

Ma i riti della parola e del canto non bastavano in passato, e non bastano oggi, a soddisfare una cultura che valorizza il corpo. Affinché la festa sia umanamente piena, compiutamente umana, dopo le alate ispirazioni di Apollo occorre anche l'apporto energetico di Dioniso. La scarica dalla voce passa naturalmente – se non viene inibita – alle mani, alle braccia, alle gambe.

Ora, nel rito cristiano il ritmo è contenuto, si direbbe castigato (ricordiamo le battaglie postconciliari intorno alla “musica dei giovani” in chiesa), entro gesti compassati e formali: «E battiamo le mani – ... – a te Signor».

Viene meno il convulso ritmo esplorativo, la misurazione di sé in ansiosa consapevolezza del limite, dunque le ritmiche convulsioni che, in molti riti di altri culti, predispongono alla transe (questa grafia rinvia alle connessioni con il *transitus*, il passaggio a uno stato modificato di coscienza). Si direbbe che, nel rito cristiano, si attenua la coscienza della compressione indotta sull'uomo dai limiti, dalle regole, e di conseguenza si estingue la ri-e-voluzione che da tale coscienza scaturisce. Così che c'è quasi un passaggio diretto, saltando lo Stile Ritmico, dall'articolazione melodica (3° e 4° Stile) all'Imago-azione, alla rappresentazione simbolica della presenza divina.

6° Stile: Imago-Azione

Ultimo periodo della gravidanza. Il bambino è prigioniero dello spazio, non gli è più possibile spaziare con gli arti. La natura gli offre però una risorsa con l' Imago-Azione (immagin/azione) che permette di agire attraverso la magia di movimenti psichici durante il cosiddetto “sonno fetale”, in cui il bambino segue le immagini interne sensoriali, con un tracciato elettroencefalografico uguale a quello della madre, vivendo probabilmente le stesse inaspettate immagini sensoriali e mentali (forme-colore), immagini interne (il “sentito”, non il “visto”).

Disordine, caos, perdita del controllo; l'inarticolato prevale sull'articolato; l'informale sulla forma-figura; l'emozione-sinestesia sulla significazione distinta. Figure-immagini sovrapposte e mescolate in collage, o deformate, abnormi, mostruose. Sintassi onirica, “viaggio” psichedelico; disorientamento; attesa, imminenza, di qualcosa che incombe; angoscia di fronte all'imprevedibile; stato modificato di coscienza.

Nel rito, l'Imago-azione è lo stato di chi vive, di fronte al Divino, il terrore del *tremendum* e la malìa del *fascinans*. L'impossibilità di azione e rappresentazione esteriore intensifica l'attività interiore.

Imminenza, sospensione: il raccoglimento che precede la visione è nell'atteggiamento del corpo accovacciato, flesso con la testa abbassata, incapsulato come nella posizione fetale che non permette più i movimenti natatori e ritmici. (come nella scultura *Il Pensatore*, di Rodin). Quanto più l'essere umano si “raccoglie”, tanto più è disponibile a trascendersi, a travalicare i confini umani, in uno stato simbiotico in cui l'uomo percepisce Dio in sé. In certi culti, in particolare musulmani, si ha un vero e proprio stato modificato di coscienza.

E' il momento della "Consacrazione" e l'"ora di Adorazione del SS.mo Sacramento" quali vissuti, non senza suggestioni magiche, dalla devozione popolare.

Imminenza, sospensione con sofferenza è poi quella dell'Esodo, dei 40 giorni e delle tentazioni nel deserto, della Quaresima, del Getsemani, della *noche oscura*. E ancora quella dei riti penitenziali medievali e barocchi, e delle prediche sull'inferno del Padre Segneri e del Curato d'Ars: rappresentazioni surreali, "dell'estremo", visioni allucinate, surreali dei "Novissimi", ampiamente illustrate dall'iconografia sacra.

Espressioni musicali: il cromatismo delle Passioni bachiane, i *clusters* informali della *Lux aeterna* di Ligeti, le visioni allucinate del *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, ... Qui la "musica della crisi" – tanta, nel Novecento – ha (dovrebbe, potrebbe avere) il suo posto privilegiato, come predisposizione al cambiamento, alla conversione, alla nascita dell'uomo nuovo.

7° Stile: Catartico

Tempo del travaglio della nascita vissuto dal nascituro. Cambiamento ritmico e metabolico. Accelerazione, spinte. Per il bambino è, per la prima volta, un direzionamento entro uno spazio obbligato, con la sensazione di essere in balia di forze occulte; coercizione, predestinazione, ineluttabilità. Pericolo: antagonismo fra pulsioni di morte e protagonismo vitale in misurazione di sé. E' la prima volta, ora nella nascita, che piacere e sofferenza (*eros* e *thanatos*) si vivono contemporaneamente: perché qui il piacere deriva dallo sforzo in direzione di uno scopo, spesso non facilitato, del quale si è protagonisti. Agone, magone, angoscia, angustia, ... caduta, precipitare, ... poi, improvviso, il sollievo. Una conclusione liberatoria: trasformazione del processo in un altro quasi istantaneo di segno opposto; un esaurirsi quasi istantaneo dell'erogazione di energia. Così si conclude il *Viaggio dell'Eroe*, momento cruciale e finale dell'iniziazione alla vita.

Nelle situazioni, e quindi nelle musiche, che ci appaiono "catartiche" si possono individuare tre tipi. Primo, la vittoria senza prova d'iniziazione: i crescendo rossiniani, *Funiculi funiculà*. Secondo, l'esito incerto: sarà riuscita o catastrofe? Ne dà esempi, fra gli altri, Berio (*Sinfonia, Laborintus*). Terzo: La riuscita dopo la prova: i riti iniziatori "dell'estremo", le "prove del fuoco" (pirovasia): il flamenco, *Heartbreaker* dei Led Zeppelin, le sinfonie "eroiche" di Beethoven.

Trans/ire, transe. Dalla non-vita alla vita. Passione-Morte-Risurrezione.

Nel mito-mistero cristiano il processo catartico ha una forma antropologicamente autentica. Il Risorto è, come Lazzaro, umanamente integro e concreto.

Nel culto-rito cristiano la catarsi della nascita ha la forma di un intensificarsi dell'inneggiare melodico (3° - 4° Stile) nell'apoteosi. Tutto nell'architettura, nella decorazione, nella gestualità porta alla rituale celebrazione della nascita spirituale che si contrappone a quella fisica: l'essere non precipita, dopo l'accelerazione crescente delle doglie espulsive, nel mondo della gravità, del peso esistenziale; al contrario, trascende antigravitazionalmente. Nelle fughe d'organo, l'attacco denso si sviluppa in evoluzioni melodiche, in frastuono crescente in un tripudio di voce-luce nell'apoteosi-nascita verso l'alto, nell'ascensione-accensione del fuoco spirituale.

Riferimenti

G. Stefani, *L'espressione vocale e musicale nella liturgia*, LDC, Leumann-Torino 1967; S. Guerra Lisi, G. Stefani, *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, CLUEB, Bologna 1999; S. Guerra Lisi, G. Stefani e al., *Musicoterapia nella Globalità dei Linguaggi*, Borla, Roma 1998; G. Stefani, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Ricordi, Milano 1998.

Gino Stefani (novembre - dicembre 2000)

Nota di Eugenio Costa

«Siate ricolmi dello Spirito, intrattenendovi fra voi con salmi, inni, canti ispirati, cantando e inneggiando al Signore con il vostro cuore»: è l'invito che l'apostolo Paolo, scrivendo verso gli anni Settanta della nostra era, rivolge ai cristiani della comunità di Efeso (*Ef* 5,18-20). Nella mentalità cristiana, la spiritualità è questione di Spirito, con la S maiuscola: lo Spirito di Gesù e del Padre, lo Spirito Santo. Punto di vista esigente, che si giustifica e si realizza soltanto a prezzo di un cammino di conversione personale. Ma anche una visione laica della spiritualità è plausibile e del tutto legittima: chiunque può coglierla come un'esigenza di purificazione di sé, di approfondimento delle proprie motivazioni vitali, di superamento del quotidiano, oltre gli orizzonti limitati dei consueti "nutrimenti terrestri". Non senza intuire la serietà di un certo coinvolgimento personale – senza il quale spiritualità rima con banalità, fosse anche travestita in maniera declamatoria o fumosa.

Storicamente, i musicisti – compositori, esecutori, fruitori – hanno costantemente sentito che la loro arte poteva e doveva declinarsi anche come frutto dello Spirito, o almeno di un certo spirito. I nomi non sempre sono contemporanei delle cose che designano: così la pratica spesso precede la grammatica. Parlare di "musica e spiritualità" è un fatto soprattutto odierno; ma gli oggetti, le musiche a cui ci si riferisce, spaziano per tutta la storia della musica. Denominare alcune musiche come "spirituali"; dire che, in particolari circostanze, esecutori e ascoltatori sono avvolti da una "spiritualità"; promuovere "concerti spirituali" o altre situazioni di alto profilo, in cui musiche adatte svolgono un ruolo trainante e qualificante: sono tutte affermazioni verificabili, ma che hanno anche bisogno di qualche chiarimento.

La necessità di chiarire nasce indubbiamente dalla storia europea del comporre e dell'eseguire pubblicamente musiche che sono legate al mondo cristiano. I primi documenti notali di cui disponiamo, risalenti al canto liturgico medievale nei suoi vari repertori, ci fanno conoscere un ricco *corpus* di melodie su testi biblici e liturgici, con caratteristiche proprie. Non vi è dubbio però – anche in assenza di codici con scrittura musicale, anteriori a quest'epoca – che fin dall'inizio della loro storia i cristiani hanno cantato. Dal Medioevo in poi lo sviluppo documentabile va in tre direzioni: una musica colta per il culto; una musica religiosa popolare per le devozioni popolari; una musica profana per la vita civile, familiare e pubblica.

Lungo l'intero arco dei secoli che ci hanno preceduto possiamo leggere, in gran parte della musica europea, un'intenzione spirituale, articolata e mediata dalle diverse culture e dai loro vari livelli. Ma il punto è questo: l'insieme della musica colta prodotta per la liturgia cristiana ha sposato l'azione rituale grosso modo fino all'inizio dell'Ottocento; se ne è poi distaccata, pur continuando a muoversi su testi della Bibbia e della tradizione, con opere di chiara ispirazione religiosa; si trova oggi in posizione incerta, da un lato continuando nella scia otto-novecentesca, dall'altro esitando a inserirsi nel rinnovato culto cattolico post-conciliare, che pone imperativi precisi e chiede un cambio di prospettive. Nel mondo protestante il percorso è stato in parte differente, grazie alle istanze partecipative poste già dalla Riforma; vi sono tuttavia riconoscibili tensioni e problemi

analoghi.

Inoltre dal Barocco in avanti prende grande risalto la composizione di opere strumentali che testimoniano capacità costruttive e ispirazione umana di grande levatura, fino ai capolavori settecenteschi (per tacere di tutto il filone del melodramma). Come identificare in questo complesso, intricato sviluppo un'autentica vena di spiritualità, che caratterizzi il dire e il fare musicali in maniera inequivocabile? Una proposta che raccoglie oggi un certo consenso è quella che consiste nel distinguere, e insieme articolare attentamente, almeno tre diversi ambiti.

Il primo è l'immenso repertorio della musica colta prodotta, nel passato, a contatto con l'evento liturgico e a esso in qualche modo destinata, che oggi è sentita come un patrimonio unico e preziosissimo e che può denominarsi "musica sacra"; non è attualmente spendibile, neppure nei suoi esiti più recenti, all'interno dell'esercizio corrente del culto, ma rimane un monumento dello spirito.

Secondo ambito: quello della "musica religiosa" o "spirituale", che non ha confini precisi e dipende in parte da percezioni soggettive, ma che in molte circostanze offre a chi ascolta un saggio di ciò che sa produrre lo spirito umano alla ricerca di un qualche assoluto.

Terzo ambito: quello della "musica liturgica", nell'accezione più recente, ma peraltro praticata anche al di fuori delle chiese cattoliche, in casa evangelica, anglicana, ortodossa. E' la musica di fatto inserita nel culto; che in parte ha origini antiche, in parte è di recente creazione, e si sforza di rispondere a esigenze ben definite, di tipo insieme rituale e culturale. Presenta in genere un aspetto ibrido sotto il profilo dei generi musicali, degli stili e degli *standard* compositivi; risente in modo determinante del mondo, dell'ambiente da cui promana, che si apre a ventaglio, oggi, attraverso i cinque continenti; richiede una diretta esperienza della celebrazione, qualità creative e gestionali o registiche, "spirito" e leggerezza di tocco.

Queste poche riflessioni intendono contribuire alla comprensione fra gli operatori musicali e a orientare con una certa chiarezza le ricerche e i confronti, come quelli che vengono qui documentati.

Eugenio Costa (febbraio 2001)