

Temi La più spirituale delle discipline in bilico tra incertezze della liturgia e voglia di modernizzazione

Hanno ucciso la musica sacra

La Chiesa ha smarrito le lezioni di Bach e Haydn E l'arte non ha più la forza di diventare preghiera

di ARMANDO TORNO

Lo scorso anno, alle esequie del cardinale Martini nel Duomo di Milano, molti attendevano un brano di Wolfgang Amadeus Mozart. Magari l'*Ave verum corpus*. Poco più di tre minuti. Lo cantò anche Andrea Bocelli ai funerali di Pavarotti. L'attesa fu delusa, venne scelto altro. Sarebbe stata un'occasione preziosa per rendere un estremo omaggio alla sensibilità del porporato e, al tempo stesso, per ricordare Mozart. Tra la fine del 1770 e l'inizio del 1771 il compositore abitò nei pressi della cattedrale milanese mentre andava in scena *Mitridate re di Ponto*. La visitò diverse volte. Un incontro ideale, una delicatezza. Ma forse non è più tempo per simili eleganze.

Il caso non va generalizzato, né può costituire un'accusa per una cantoria o per l'altra; meno che mai per quella del Duomo di Milano, che è ottima. Il problema è diverso: la Chiesa sembra aver smarrito le tradizioni musicali che per un millennio e diversi secoli hanno reso preghiera e liturgia espressione d'arte oltre che di spiritualità. In pochi decenni autori come Palestrina, Bach o Haydn, per limitarci a tre nomi, sono stati sostanzialmente dimenticati. E un compositore attuale come l'estone Arvo Pärt, che nel 2011 è stato insignito del dottorato *honoris causa* dal Pontificio Istituto di Musica Sacra insieme con Luigi Ferdinando Tagliavini e Diego Fasolis, è più facile ascoltarlo nei festival che in una chiesa. Cosa è accaduto?

Di certo la musica nell'ambito cristiano fu considerata per secoli espressione solenne, austera, essenziale. Giovanni Crisostomo, arcivescovo di Costantinopoli, nel IV secolo affermava che Dio «ha mescolato melodia e profezia». Isidoro di Siviglia, autore che tra il VI e il VII secolo compendia le sensibilità antiche e inaugura quelle medievali, nelle *Etimologie* si lascia sfuggire un'affermazione: «Senza la musica nulla esiste». Era convinto che alla base della creazione ci fosse «una certa armonia di suoni»; idea che sarà poi ripresa nel XVIII secolo da padre Martini nella sua *Storia* (di cui si è appena ripubblicato, a cura di Laura Nicora, l'*incipit* che tratta della musica dalla creazione al diluvio).

Per secoli si è vissuto con un'arte delle armonie considerata di carattere divino. Si comprende, per fare due esempi, una disposizione del Concilio di Lens del 1528: «Gli istrioni e i mimi non devono entrare

nelle chiese per suonare»; o la ragione per cui Giovanni XXII nel 1322 fulminò coloro che «interrompono le melodie, le rendono effeminate con l'uso del discanto», e condannò l'*Ars nova* e le tendenze moderniste dell'epoca.

La difesa della musica e del suo carattere sacro diventò una costante nella Chiesa. Il Concilio di Trento — siamo intorno al 1562 — chiese di riportare il gregoriano alla sua purezza, mettendo di nuovo in guardia le anime dalla polifonia. Di più: ordinava di togliere tracce profane dai canti liturgici, limitando le manifestazioni canore dell'assemblea dei fedeli (invito in seguito disatteso). E ancora nel *motu proprio* di Pio X del 1903, *Inter sollicitudines*, si sottolinea che «la musica deve essere santa ed escludere ogni profanità», indicando di nuovo il gregoriano e recuperando la polifonia (ovvero Palestrina e la scuola romana). I fedeli erano invitati a «prendere parte più attiva all'ufficiatura ecclesiastica», cantando in latino e non in volgare. Poi si giunge al Vaticano II. Chiunque legga le disposizioni lasciate in materia si accorgerà che si tratta di un testo programmatico, adattato per accogliere linguaggi musicali utili alle celebrazioni liturgiche in lingua corrente. Fu scritto in punta di penna: «La Chiesa riconosce il canto gregoriano come canto proprio della liturgia romana; perciò nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riserva il posto principale. Gli altri generi di musica sacra, e specialmente la polifonia, non si escludono affatto dalla celebrazione dei divini uffici, purché rispondano allo spirito dell'azione liturgica». Al punto 118 del capitolo VI, dedicato alla musica sacra dalla costituzione *Sacrosanctum Concilium*, si legge: «Si promuova con impegno il canto religioso popolare in modo che nei pii e sacri esercizi, come pure nelle stesse azioni liturgiche, secondo le norme stabilite dalle rubriche, possano risuonare le voci dei fedeli».

Una liberalizzazione, seppur prudente e forse frutto di compromessi, che di fatto aprì la liturgia a composizioni che andavano dal neo-modalismo dai sapori gregoriani ai resti del romanticismo accademico, dal folklore a taluni ballabili simili a canzonette. Si cominciarono a utilizzare amplificazioni elettroniche, piccoli complessi strumentali, solisti (anche) improvvisati *et similia*. È qui il problema? No. Il Concilio Vaticano II cercò di ravvivare un genere ormai lontano dallo spirito dei grandi

compositori, colpito da una decadenza evidente. O è stato male interpretato, come osserva Mario delli Ponti nel suo saggio postumo *Maledetta*, opera, tra l'altro, che sottolinea le «molteplici e truffaldine possibilità di interpretazioni deformanti da parte di analfabeti della musica». Del resto — lo ha notato quel singolare studioso che fu padre Pellegrino Ernetti nella sua *Storia del canto gregoriano* (Eco, 1990) — se si isolassero le definizioni pontificie del secolo scorso sull'argomento, si riuscirebbe almeno a delineare il problema. Pio X chiamava la musica «umile serva della liturgia», Pio XI «nobilissima serva della liturgia», Pio XII «quasi compagna della liturgia», Paolo VI «nobile ausiliaria della liturgia» e «sorella della liturgia». Il Concilio, che ha fatto tesoro di queste locuzioni, la considera «parte necessaria e integrale della liturgia», affermando la sua efficacia «per la gloria di Dio e la santificazione dei fedeli». E anche chi esaminasse i diversi interventi di Giovanni Paolo II, papa che riprende Pio X e ne aggiorna sovente l'ansia, non si allontana dal dramma.

Quando poi si afferma che nelle chiese si dovrebbe eseguire soltanto musica sacra, si dice qualcosa di discutibile, anche perché le recenti architetture hanno concepito il luogo di preghiera come un garage o un magazzino, se non come una balera. Il raccoglimento e lo spirito non anelano al brutto, meno che mai all'orribile.

La musica che si ascolta oggi in chiesa riflette un tramonto, ma la crisi è di una società che stenta a riconoscere e a vivere il sacro. Le note possiedono potere, tuttavia non hanno più l'antica forza; insomma, non sono sufficienti per compiere il miracolo ricreando sacralità. Acutamente Hans Küng nel saggio *Musica e religione*. Mozart-Wagner-Bruckner scrive: «Molto fine e sottile è il confine tra la musica — che, pur con tutta la sensualità, è la più spirituale delle arti — e la religione. Enorme è la forza trasformatrice della musica, che è in grado di elevare e trasformare quasi ogni esperienza». Noi viviamo in un'epoca che mette continuamente in discussione se stessa e dinanzi alle tradizioni siamo impacciati. Se nel 1490 Adam von Fulda potè scrivere nel suo *De Musica* parole solenni sulle quali mediteranno Goethe e Schopenhauer — ovvero: «Musica est meditatio mortis continua» — nel 1949 Adorno dovrà sentenziare nel saggio

Filosofia della nuova musica che le armonie moderne sono già invecchiate. E stava parlando delle avanguardie postweberniane del secondo dopoguerra, ovvero di qualcosa che era sotto i suoi occhi. Adam von Fulda non aveva bisogno di definire la musica sacra, ma la necessità la avverte il documento del 5 marzo 1967 siglato dal cardinale Giacomo Lercaro, presidente del «Consilium» per l'attuazione della Costituzione sulla Liturgia: «Musica sacra è quella che, composta per la celebrazione del culto divino, è dotata di santità e bontà di forme».

Tali parole non dissolvono però le moderne incertezze. È possibile negare che le cantate bibliche di Händel siano paganeggianti? O che nella *Petite Messe Solennelle* il proteiforme Rossini non abbia nascosto vene d'ironia a cominciare dal titolo? Beethoven si sentiva credente quando scrisse la *Missa solennis*? Nel Novecento, poi, i generi si contaminano sino a rendere impossibile una distinzione. Carl Orff tocca con la violenza delle sue note una sacralità assoluta mentre insegue altro; Igor Stravinskij lascia composizioni religiose esplicite, eseguite più nei teatri che nelle chiese. La sua *Messa*, per esempio, debuttò alla Scala nel 1948 sotto la bacchetta di Ernest Ansermet. Dobbiamo ammettere che l'arte fatica sempre più a trovare la forza per creare un genere sacro in grado di toccare i cuori e di trasformarsi in preghiera.

O forse è meglio notare che anche in musica il sacro non è tecnica, ma parte dello spirito. Impariamolo da Dante che si cimentò con la fede. Nel XXIV canto del *Paradiso*, ai versi 64 e 65, il sommo poeta ci ha lasciato parole da meditare: «Fede è sostanza di cose sperate/ e argomento de le non parventi».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

La tradizione e il rinnovamento

Nella pagina a sinistra: Jacques Blanchard (1600-1638), «Santa Cecilia» (particolare, prima metà XVII secolo), Hermitage, San Pietroburgo.

Sopra: Lutz Bacher (1970), «Pipe Organ» (2009-2011), installazione (metallo, vernice, altoparlanti, cavi elettrici, amplificatori e organo) esposta al Whitney Museum of American Art di New York nell'ambito della Whitney Biennial of Art 2012.

A destra: Arvo Pärt (1935), il compositore estone di musica contemporanea (tra le sue opere sinfoniche «La Sindone» per percussioni e orchestra, 2006) considerato con Henryk Górecki e John Tavener uno dei massimi esponenti del minimalismo sacro

Modelli La «Petite Messe» di Rossini o la «Messa» di Stravinskij sono esempi eccellenti di contaminazione tra liturgia e profano

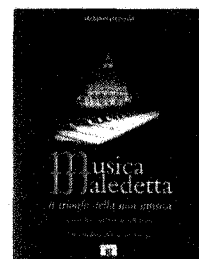
i



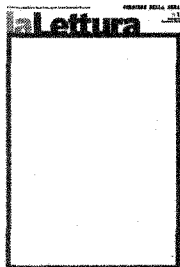
GIAMBATTISTA MARTINI
Storia della musica
dalla creazione di Adamo
fino al diluvio
(a cura di Laura Nicora)
LA VITA FELICE
Pagine 88, € 8,50



HANS KÜNG
Musica e religione
Traduzione di A. Laldi,
M. Goldin, G. Moretto
QUERINIANA
Pagine 288, € 23,50



MARIO DELLI PONTI
Musica Maledetta
(a cura di Liliana Garuti
delli Ponti, presentazione
di Lorenzo Arruga)
ZECCHINI EDITORE
Pagine VIII-120, € 19



Il concorso per la cover fino al 15 gennaio

Vuoi essere l'autore di una copertina della «Lettura»? Il concorso è prorogato **fino al 15 gennaio 2013**. Invia la tua opera inedita a copertinalalettura@rcs.it. Deve essere in alta definizione e nel formato 37x27,6 cm, oppure 42,4x27,6 (se comprende anche la testata). La vincitrice sarà pubblicata a marzo 2013, in occasione della Fiera del libro per ragazzi di Bologna. Le copertine della «Lettura» sono visibili su Pinterest.

IN VIAGGIO
di CARLO BERTELLI



«La migliore offerta»
di Giuseppe Tornatore
descrive un mondo dell'arte
in bilico tra realtà e finzione

Vero e falso, amoroso inganno del collezionista

In ogni falso c'è una parte di vero, afferma nel film di Tornatore, *La migliore offerta*, Virgil Oldman, l'impeccabile esperto d'arte interpretato in modo superbo da Geoffrey Rush (nella foto) attingendo a modelli sicuri (si pensi a Federico Zeri). «La verità affiora dove il falsario si tradisce e svela la propria sensibilità». Virgil Oldman è un *old gentleman*, vive in un mondo protetto e sicuramente falso, non beve se non in bicchieri graffiati con la sua sigla, mangia con i guanti e indimenticabile è la sequenza iniziale che documenta la

tintura dei suoi capelli, un rito di auto falsificazione. Questo mondo crolla per la voce di una donna invisibile (ma vera) che racconta bugie. Le stesse *location* giocano a confonderci: tranne Praga, le altre città e la stessa desolata villa friulana intorno a cui gira il thriller sono il collage di luoghi disparati e lontani, un universo europeo del tutto artificiale, anche se «simile» a situazioni note. Tutto l'ingranaggio del film, che sceglie come chiave esplicativa la ricostruzione di un supposto automa settecentesco, estremo inganno di umanità apparente, rivela

solo alla fine l'amara verità dei falsi amici e lo fa con una firma apposta sul rovescio di una tela, che, naturalmente, è tutt'altro da ciò che ne è stato detto. In un gioco di cui lo spettatore è avvertito, il falso è palese, poiché la straordinaria collezione di ritratti femminili che il protagonista custodisce è fatta di capolavori notissimi, da Rubens a Raffaello. Oldman ha delegato agli artisti del passato il compito di narrare ciò che teme e non conosce, che è la verità sconvolgente dell'innamoramento.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

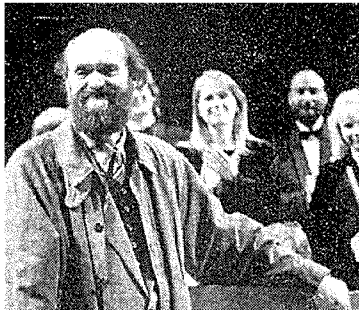


Anticipatori

La nuova estetica del post-gregoriano

Dirige Arvo Pärt: note e parole per anima sola

di CARMELO DI GENNARO



In una intervista concessa nel 2003 a Enzo Restagno, Arvo Pärt rilascia una dichiarazione che chiarisce in maniera decisiva l'essenza della sua estetica, perlomeno della sua peculiare poetica musicale, manifestata chiaramente a partire dalla fine degli anni Settanta. Dice il compositore estone: «Fu molto importante un incontro con un piccolo brano del repertorio gregoriano, che ebbi modo di ascoltare per qualche secondo, per caso, in un negozio di dischi. Scoprii un mondo che non conoscevo: senza armonia, senza metro, senza timbro né orchestrazione, senza tutto. Allora capii la direzione lungo la quale dovevo procedere e cominciai un lungo percorso nel mio inconscio».

Questa affermazione risulta di importanza capitale per comprendere il particolare mondo sonoro di Pärt, così lontano non solo da quel che restava già a quel tempo dell'avanguardia musicale post Darmstadt, ma anche da ciò che lui stesso aveva composto sino ad allora. Infatti, nei suoi primi lavori, scritti a partire dai primi anni Sessanta, Pärt usa un rigoroso linguaggio dodecafonico, basti pensare alla sua *Prima e Seconda Sinfonia*. Non va dimenticato che a quell'epoca solo parlare di dodecafonica all'interno del blocco sovietico, di cui allora l'Estonia faceva parte, era considerato eresia. Nel caso di Pärt, si dà una curiosa contraddizione: proprio quel linguaggio dodecafonico che lo aveva se non avvicinato, almeno accomunato alle correnti più avanzate della musica europea, risultava a un tempo invisibile al potere sovietico e lontano dalle esigenze più autentiche della sua poetica. Insomma, Pärt componeva con il linguaggio seriale per gridare al mondo la sua ribellione interiore, anche se così facendo era il primo a percepire una aridità espressiva che gli risultava totalmente estranea.

L'unica maniera che trovò per risolvere il dilemma fu quello di iniziare un lungo, tormentato periodo di silenzio durato sei anni (dal 1970 al 1976), accompagnato solo dalla compilazione di interi quaderni di appunti tesi alla ricerca della melodia perfetta, cercando da un lato di depurare il suo orecchio interiore da tutta la complessità artificiosa della tecnica musicale scolastica, dall'altro di svicere le più recondite possibilità

espressive di una sola voce (la melodia, appunto), che fosse capace di rompere il silenzio senza saturarlo. Determinati i suoi lavori, si pensi a *Perpetuum mobile* del 1963, sembravano invece voler quasi violentare lo spazio sonoro riempiendolo sino all'inverosimile con una progressione calcolata, un inesorabile processo di accumulazione del materiale, per arrivare a descrivere il caos primigenio.

Ebbene, il citato ritorno alla creatività avviene nel nome di Bach, già oggetto di ammirazione negli anni Sessanta, però ora inteso come punto di riferimento spirituale più che musicale, e poi — nel corso del fatidico 1977, durante il quale Pärt vive una esplosione artistica con la composizione di ben diciassette pezzi — nel nome della musica sacra. Sebbene nel blocco sovietico non si potesse parlare di «musica sacra» in senso stretto senza incorrere nelle reprimende del regime, è ovvio, anche solo al semplice ascolto, che pezzi come *Fratres*, *Sarah was Ninety Years old*, ma pure il *Cantus in memory of Benjamin Britten* siano pezzi eminentemente sacri, nello spirito e nella lettera. Ma in cosa consisteva, stilisticamente parlando, questo radicale cambio di rotta? Si prenda un lavoro emblematico, di qualche anno posteriore (1985), lo *Stabat mater*, dove, sin dall'etero incipit del pezzo ciascuna nota denota il suo bisogno di respirare, di seguire un ritmo fatto di tensione e distensione, di sistole e di diastole. Pärt lavora sul testo, così come del resto aveva già fatto nella sua *Missa Syllabica* (1977), approfittando non della musicalità dello stesso, bensì proprio della struttura sillabica, quella che dona ritmo e sostanza alla musica.

Bisogna ora però tornare a riflettere sulla progressiva spoliatura da ogni «inganno mondano», come aveva scritto qualche anno prima Eugenio Montale, che Pärt esige da se stesso. Dunque, dice il compositore, bisogna rinunciare all'armonia, al metro, al ritmo, all'orchestrazione, a tutto. Così, per un periodo ancora quasi ventennale, per non indurre se stesso in tentazione, egli rinuncia all'orchestra per concentrarsi su piccoli gruppi strumentali, la cui resa sonora è certamente più intima. Altro momento centrale nello sviluppo dello stile di Pärt fu la scoperta della seconda voce, ossia

quando si rese conto che «così come per volare occorrono un paio di ali, anche per far spiccare il volo alle melodie occorrevano due linee melodiche». C'è una precisa tensione in ogni genere di musica, in quella di Pärt la tensione è data da questa sovrapposizione verticale: la melodia superiore si muove liberamente, la seconda voce, invece, si può muovere all'interno di tre suoni, sottolineando la funzione della tonica, quella nota fondamentale che regge l'impianto dell'intero lavoro.

È questa anche una delle ragioni dello straordinario successo di Pärt, cioè il fatto che il pubblico facilmente trovi punti di riferimento all'interno delle sue composizioni, cosa che certamente non accade in maestri più radicali. Se l'elaborazione teorica, che qui si è tentato succintamente di spiegare, risulta di affascinante, cristallina chiarezza, non sempre il momento dell'ascolto, il solo momento decisivo, mantiene ciò che promette, proprio a causa di una certa monotonia che affligge alcuni lavori, dalla *Berliner Messe*, sino all'insieme di pezzi che risponde al titolo collettivo di *Fratres*, la cui ricercata fissità sfingea confina a volte con la noia.

Non si può dimenticare inoltre l'importanza della parola, cioè del testo, nello stile compositivo del maestro estone; come scrive acutamente Enzo Restagno, «nella sua lunga attesa, Pärt tiene accanto a sé la parola, vede in lei la sua speranza più tenace, persuaso che in essa suono e significato siano fusi in una profondità impossibile da esplorare sino in fondo». Per tali ragioni, ogni volta che Pärt si trova ad affrontare un testo in una lingua diversa, pur utilizzando la medesima tecnica compositiva, è capace di variare la griglia ritmica del lavoro e dunque il suo fluire interno, ripensando in particolare il concetto di tempo musicale, che si fa rarefatto, dilatato.

Va infine sottolineato come lo stesso musicista, riflettendo su se stesso e sulla propria opera, non usi mai il termine di «musica sacra», poiché non intende incasellarsi come autore di musica funzionale, bensì considera tutto ciò (ossia i testi sacri musicati, le messe, i pezzi come il *Miserere* o la *Passio*) intimamente connaturato al suo modo di esprimersi con i suoni.

© RIPRODUZIONE RISERVATA