



ciclo di incontri- 23 Gennaio 1995

Quaderno n. 63

I Linguaggi del rito

chiudi



Ascolto e coralità: musica e rito

Pier Angelo Sequeri

Musicista e teologo - Milano

L'immaginazione simbolica ha sempre collegato le origini di quelle che potremmo chiamare le matrici delle diverse esperienze umane con qualcosa di sacro: per ciascuno degli avvenimenti, delle leggi della vita quotidiana, dei cicli della natura, delle esperienze della storia, dei legami sociali, dei grandi sentimenti e delle grandi passioni di cui l'essere umano fa esperienza c'è sempre un'origine sacra. La storia cosciente dell'uomo proviene infatti da una radice nella quale le categorie di "sacro", "umano", "civile", "storico" appaiono inestricabilmente fuse. Sebbene tale mescolanza, sempre presente in tutte le memorie dell'origine (i "miti"), non corrisponda necessariamente a tutte le modalità con cui si stabilisce un rapporto fra il "sacro" e il "profano", tuttavia essa risulta istruttiva perlomeno sull'origine del percorso della cultura e del pensiero umano, in cui si ritrova, in modi diversi, il nodo problematico di tale interazione. Ciò vale anche per la musica; anzi, essa si presenta come un luogo privilegiato per l'evocazione di questo nesso.

A proposito del "groviglio" che caratterizza i miti delle origini, si possono ricondurre a tre le figure del mito originario che concernono l'origine dell'esperienza musicale dell'uomo e il suo rapporto con il senso complessivo dell'esistere.

La prima figura è legata ai miti dell'Oriente, la culla -forse- di ogni civiltà e di ogni religione. In tutti questi miti, puntualmente esplorati da Marius Schneider (i suoi studi sulla musica sono tradotti anche in italiano), esiste una congiunzione forte e profonda tra l'evento dell'origine del mondo e la produzione del suono; talvolta tale collegamento si allarga sino a investire l'origine dell'uomo e del divino (due ambiti che, in questo contesto, non vengono mai separati: la *cosmogonia* è anche una *teogonia*!). Per esemplificare, potremmo dire che in questi miti, in cui si parla della capacità generatrice del suono, si pone l'origine del mondo dal suono così come noi, nell'ipotesi scientifica del Big Bang (che non a caso contiene un riferimento al suono di un'esplosione), spieghiamo l'origine dell'universo. La capacità generatrice del suono è legata alla sua facoltà di immaginare un mondo che non c'è, di dare vita ad un divino che ancora non esiste, di dare forma a ciò che ancora non può imitare alcuna forma. All'origine di tutto, quindi, c'è un *avvenimento sonoro*, capace di generare la matrice di ogni forma del mondo e del divino, da un lato imprimendole l'energia necessaria per vivere e, dall'altro, suscitando l'esigenza di dare forma a questa energia. Il suono, non necessariamente legato al rito religioso, ma inteso come *musica rituale*, (quale può essere quella prodotta dalle selci battute ritmicamente, il canto di un lavoro che chiede di essere temporalmente scandito, la danza di guerra o la danza propiziatrice), sollecita a cercare delle forme, delle relazioni, dei rapporti.

Tale idea che il suono ci guidi all'esplorazione dei rapporti che abitano il mondo ha sostenuto la nostra cultura per circa mille-milleduecento anni: il Pitagorismo, per esempio (una filosofia "arcaica" rispetto a quella dei Greci da cui facciamo derivare la nostra civiltà razionale), non a caso si trova in un punto di confluenza tra l'antico mito orientale e l'inizio di una nuova riflessività, basata sulla coscienza

del fatto che nel mondo esistono forme, da assumere per riconoscere le cose e per dare un senso agli oggetti e agli avvenimenti, le quali sono identificabili con esattezza proprio là dove vengono ridotte a *proporzioni*. Pitagora (noto soprattutto per il suo teorema) è il primo filosofo e teologo del numero; e ancora Leibnitz, in pieno Illuminismo, dirà che la musica è il modo di percepire la realtà da parte di un'anima che si sforza di contare senza accorgersi che sta contando. L'idea dei miti orientali pone dunque il suono come energia generatrice, le cui vibrazioni, dando forma ai vari corpi e ai vari oggetti, legano tutto attraverso la ragnatela sottile di relazioni e rapporti che, secondo Pitagora, le leggi supreme dei numeri, che sono sacre, sono in grado di individuare. Sotto questo profilo, tutto ciò che esiste ed è sperimentabile può essere in qualche modo conosciuto nella sua essenza; i rapporti sono il luogo in cui tutti gli oggetti possono essere guardati con un unico sguardo, il quale vede in essi la *ar-monia* delle parti, cioè il modo con cui le relazioni e i rapporti che le compongono è disegnato in forma di proporzione e di corrispondenza. Secondo questa antica dottrina, il mondo, la voce della divinità e i sentimenti dell'anima possono essere *com-prensi*, cioè riequilibrati nei loro rapporti, purché si arrivi a sentirne (sebbene fisicamente non si odano suoni) la armonia. *La musica, infatti, è, prima ancora della teologia, la più antica scienza dell'anima che si conosca*. "Scienza" in quanto non si limita soltanto ad apprezzare il lato estetico, ma per il fatto che si serve delle leggi della musica per individuare lo schema di base di un'armonia ben costruita, di un rapporto buono che procura un senso di ben-essere: quando le parti sono in armonia, il mondo, l'uomo e Dio stanno bene! Di qui il legame -oggi un po' rozzamente utilizzato- che si instaura, all'interno della dottrina pitagorica, tra la musica e lo stato di benessere: la musica è la terapia dell'anima.

L'idea di un'armonia dell'anima e di una sintonia con l'ambiente (concetti ancora oggi in voga) sono derivati, per quanto ormai quasi irriconoscibili, da questa esperienza fondamentale che è durata per secoli: vale a dire, *l'idea che la musica sia quella scienza, molto complessa, che studia i rapporti di armonia fra le parti, all'interno dell'uomo, del mondo e nella mente stessa di Dio, e che si serve, per studiarli, del numero*. Ecco perché essa è quasi subito tradizione religiosa e scienza dell'universo. La musica effettivamente prodotta da strumenti, dal battito ritmico delle selci che lavorano, dai piedi che marciano, dal cuore che pulsa o dal respiro affannoso, è un riflesso di tale sapienza interiore ed è tanto più importante quanto più è in grado di corrispondere alle leggi dell'armonia: si suona bene quando si è capaci di produrre sequenze di suoni e di ritmi che abbiano una qualche corrispondenza con le armonie e con i ritmi buoni della vita, interiore ed esteriore, dell'uomo; quando, invece, esiste un'invenzione arbitraria che contrasta con le armonie e i ritmi che l'uomo ha percepito come buoni, quando cioè una marcia o un ritmo di lavoro entra in conflitto con la destinazione "buona" del lavoro a cui appartiene, anche la musica prodotta dagli strumenti sarà, *a priori*, brutta. Come si vede, a questo livello non si concepisce ancora la musica come *arte autonoma*, bensì come *sapere autonomo*: la musica è sapienza dell'armonia. Questa tradizione percorrerà la cultura occidentale attraverso la mediazione dei Greci e in particolare della filosofia platonica, la quale riconosce la necessità di un legame profondo tra la musica che si suona (evolatasi nel corso del tempo grazie all'introduzione di strumenti, di scale, di modalità) e l'*ethos*, cioè le sintonie dell'anima, le cose che si pensano e si amano, oppure, al contrario, le cose che si respingono e che si odiano. Essa sarà il punto di appoggio di tutte le teologie della musica, anche cristiane, più o meno fino al Trecento.

Prima però di apprezzare il successivo sviluppo di queste tradizioni, che ci sbilancia verso il lato della musica come esecuzione vocale e strumentale di certe combinazioni, e di cui eventualmente andiamo a cercare il significato interiore, è opportuno ricordare altri due miti (entrambi presenti in Pindaro) molto importanti per capire quali disposizioni il filtro della cultura greca ha cominciato ad immaginare come luogo privilegiato in riferimento alla musica che si suona (da intendersi ormai come rapporto con uno strumento che produce suoni e di regole per la costruzione di sequenze sonore mediante la voce e lo strumento stesso). Visto che non si tratta più del suono originario e di quell'insieme di strutture armoniche entro cui la mente riconosce un rapporto con le funzioni vitali del mondo, dell'uomo e del dio, il problema è: che significato ha la musica che si suona? Il primo mito che illustra il collegamento tra la musica che suona e la natura dell'animo umano disegna un rapporto privilegiato della musica con

l'esperienza del dolore, mentre il secondo un rapporto privilegiato della musica con l'esperienza del "godimento del mondo", della letizia che il gioco del mondo produce, vale a dire *l'immagine della festa*.

Il primo mito narra di come la dea Atena, rimasta profondamente impressionata dal grido muto e inespresso di un dolore dirompente che, se non riesce a modularsi, è in grado di devastare l'universo (proprio come il suono originario ha ordinato il caos del mondo), abbia dato dei *nòmoi*, cioè delle regole (da intendersi anche come scale musicali o schemi melodici di base) per produrre suoni e trasformare così il grido muto e inespresso di questo dolore lacerante e distruttivo in *percorso melodico*, consentendo a tale grido di esprimersi, a tale emozione distruttiva di modularsi e a tale modulazione di diventare l'eco di ciò che *deve* essere detto a proposito del dolore, affinché esso diventi, ad un tempo, sopportabile e umano, "umano" nel senso di riconoscibile e comunicabile. Oltre che di diventare umano, la musica consente al dolore di diventare sopportabile; essa rende sopportabile anche la morte, perché immagina che la morte non ci abbia semplicemente ridotti al silenzio, visto che il silenzio (il nulla di parola, di suono, di comunicazione) è l'immagine terribile del niente (noi infatti ignoriamo dove vanno a finire i morti, ma sappiamo che la morte è impossibilità totale a comunicare). I *nòmoi* di Atena, dunque, danno forma al grido muto, rendendolo umano e capace di accompagnare, distendendola nel tempo, l'esperienza del dolore; attraverso il fascino inevitabile di questo modo di modulare il dolore (e chi ha sentito il *Lamento di Arianna* di Monteverdi sa cosa intendo dire), si riprende fiato e forza per non darla vinta alla morte. Tramite la musica cioè si impedisce al dolore di diventare distruttivo e di affidare alla morte l'ultima parola.

Non sarà allora sorprendente che le prime vere costruzioni musicali (quindi non solo la musica sacra) dell'Occidente abbiano la forma della interpretazione musicale del racconto della Passione di Gesù Cristo, intensa come inizio di un percorso che ha spalancato alla musica quella *drammatizzazione* dell'esperienza umana che non è presente in nessun'altra cultura. L'Occidente, infatti, è l'unica costellazione culturale in cui sia accaduto che la musica, staccatasi dalla sua origine di accompagnamento rituale (del culto e della vita associata, della preghiera e del lavoro), abbia coltivato l'ambizione di rappresentare il mondo nei suoi eventi storici, di parlare anche senza parole (dal Seicento sino a giorni nostri la musica frequenta la forma del discorso: dal punto di vista retorico, per esempio, la sinfonia è una costruzione musicale che ha l'ambizione di proporsi come discorso) e addirittura di pensare (nell'epoca romantica la musica si pone come un pensiero sul mondo più profondo di quello della filosofia e un pensiero su Dio più profondo di quello della teologia). La musica dunque come mezzo per impedire la distruttività del dolore e per intrattenere saldamente di fronte alla morte.

Il secondo mito racconta di come Apollo (o Dioniso, a seconda delle versioni) abbia casualmente riconosciuto un guscio di tartaruga vuoto, l'abbia raccolto e, battendolo, abbia visto che esso produceva una curiosa amplificazione del ritmo facendolo diventare una forma di modulazione; applicandogli poi delle fibbie e pizzicandole, egli scopre che il fondo oscuro di questo guscio risuona distintamente facendosi melodia, discorso, linearità orientata ad un senso, sequenza (del resto, tutti gli idiofoni, di pelle, di terracotta o di legno, hanno una forma simile). Tale mito collega l'invenzione della musica con la frequentazione di un universo che prende distanza dal rapporto con l'utile, dal momento che il guscio di tartaruga non dice "cibo", il pizzico, le fibbie, le corde non dicono "funzione costruttiva o distruttiva di oggetti del mondo", gli oggetti del mondo non sono merce di scambio, ma sono goduti per la capacità che hanno di mostrare che esiste un mondo che trascende l'utile e il consumabile. Questo è infatti lo spirito della festa e, in generale, dell'esperienza estetica: quando cioè si scopre che i rapporti naturali o sociali che ci legano alle funzioni del mondo (vale a dire la corrispondenza tra un determinato gesto e il suo rendimento, un certo lavoro e la produzione di un oggetto, il cibo per avere energia, lo scambio delle monete per avere degli oggetti, la lavorazione della terra per avere un campo) abbiano anche un senso estetico, il quale è fonte di una letizia che nessun rapporto strumentale con il mondo, quanto quello in cui il mondo viene semplicemente esplorato come occasione strumentale per la letizia dell'uomo, per il godimento gratuito e non funzionale, è in grado di produrre. L'uomo, per esempio, scopre che i limoni non servono soltanto per essere spremuti, ma anche per godere del

loro colore, della loro capacità di arredare l'abitazione, del loro profumo il quale non stimola solo il bisogno del cibo, ma anche l'immagine di un mondo in cui è semplicemente bello abitare. Ecco come nasce il mondo della festa: sospendendo le occupazioni quotidiane, si gode della letizia che viene da attività non funzionali all'utile. In questo senso, la musica nasce con tale distanza: essa porta scritta nella sua essenza la capacità di allentare la pressione dell'utile, nella quale viviamo, e di disegnare di fronte ai nostri occhi il miracolo di un mondo liberamente goduto, immaginato e frequentato nella forma di un gioco che produce letizia legata all'armonia, cioè ad un discorso non funzionale ad un'intesa, al benessere fisico (inteso come semplice salute), all'ordine della società o alla trasformazione degli oggetti in beni, ma relativo all'immaginario del *desiderio dei desideri* dell'uomo (si chiami esso "Eden", "Paradiso", "Età dell'oro", designa comunque una condizione felice in cui si abita il mondo al di fuori del regime dell'utile, al di fuori della lotta per la sopravvivenza).

Anche questo secondo significato della musica frequenta la storia cristiana; con una certa diffidenza nei primi secoli, ma in modo massiccio durante l'epoca barocca, in cui accade che finalmente la musica degli strumenti rivede la sua capacità di ri-creare il mondo nella forma dell'armonia e di metterlo in contatto con la visione beatifica. E' qui che nascono i *tòpoi* cristiani della musica come "concerto delle schiere celesti", "luogo della beatitudine", "figura della elevazione", "gioco spirituale", "arredo festoso dell'esperienza del mondo" che avvicina e rende rappresentabile il cielo della perfetta armonia. Ma la musica cristiana aveva già frequentato questo simbolo, producendo una rottura all'interno della sua stessa esperienza: nell'ambito, infatti, di quella che noi conosciamo come "musica gregoriana", musica dell'antico canto liturgico che costituisce non solo l'unica musica della Chiesa, ma anche l'unica musica dell'Occidente (i canti del lavoro e della festa sono i salmi che si imparano in Chiesa), è già verificabile la capacità fascinosa che la sequenza sonora possiede di suscitare la letizia dell'anima. Si avverte qui un primo segnale d'allarme nella coscienza cristiana dell'Occidente, segnale che non è così forte laddove la musica è vista come celebrazione del dolore: l'idea cioè che la musica sia all'origine di una letizia che il mondo procura e che, dissociandosi dalla parola cristiana, può diventare autonoma. La musica è di per sé stessa la "voce della creazione" (si riconosce qui, riassorbita, l'eco delle costellazioni del mito prima analizzato). Rispetto alla precedente concezione (la musica come celebrazione del dolore) c'è un elemento di novità, l'apprezzamento cioè della qualità autonoma della musica che porta ad attribuirle un valore teologico: all'interno dell'esperienza cristiana, la musica è apprezzabile non soltanto come ornamento che rende emotivamente più pregnante il significato delle parole (uso funzionale), ma è anche, in se stessa, la voce delle creature che lodano Dio e che, in quanto tali, non possono esprimersi con la voce; la musica è, teologicamente, il modo con cui tutte le creature rendono la loro lode a Dio. Se si stabilisce un rapporto stretto tra la lode divina dell'uomo, che consiste essenzialmente nella parola (la preghiera, il salmo, l'inno), e quella delle creature, che consiste nei suoni, si realizza la comunione perfetta della creazione che, con una sola voce, rende lode a Dio. Ecco allora il crescente interesse per una storia anche strumentale della musica: il testo, le parole e la musica più si fondono, più realizzano la completezza della lode della creazione. E' necessario che le parole dell'uomo si uniscano alla voce degli strumenti dal momento che questo è il solo modo per entrare in rapporto con la lode che la creazione rivolge incessantemente a Dio.

Ma nella relazione tra il cristianesimo e la musica esiste un terzo grande codice, che si pone come elemento correttivo dei primi due. Si tratta del tema della rottura e della tensione che, a motivo del peccato, inhabita la creazione e il cui sigillo è la croce di Gesù Cristo. Tale motivo, introducendo il segno di una frattura, si pone come antifrasi nei confronti della semplice consegna della musica cristiana alla esaltazione affettiva della parola e all'armonia festosa del mondo: non è più possibile la congiunzione ingenua e radicale dello spirito cristiano con la forma della bellezza, della letizia e dell'armonia. Il crocefisso è brutto, le emozioni e gli affetti dell'uomo sono attraversati dall'ambiguità della sua storia peccaminosa, la separazione introdotta dal peccato appare dolorosa: tutto ciò va comunque celebrato! Come dunque integrare tale elemento caratteristico della spiritualità cristiana con gli altri due, che pure ricevono la loro legittimazione teologica? Tale esigenza è stata sentita con tale gravità che anche nella Riforma

si possono osservare posizioni molto differenziate circa il rapporto musica-cristianesimo: si va dalla benevola tolleranza di Lutero alla radicale esclusione da parte di Calvino e al compromesso di altri riformatori, per cui la musica, che di per sé fa parte di ciò che è corrotto e peccaminoso, è accettabile soltanto quando serve per arredare la parola (il canto degli inni).

Tale questione è stata il cruccio ricorrente di tutte le stagioni culturali fino ai giorni nostri, quando si introduce un elemento nuovo all'interno dell'esperienza musicale stessa: mentre in precedenza la musica percorreva il suo cammino trionfante verso l'elaborazione -non solo vocale, ma anche strumentale- della propria autonoma capacità di conciliare il dolore, rendendolo emotivamente assimilabile, e di celebrare la festa, ricevendo ogni tanto da parte cristiana la preoccupazione che tutto ciò distraesse dalla spiritualità autentica, nell'epoca contemporanea, allorché è apparsa la necessità di ospitare dentro la musica il segno della lacerazione, della crisi, della separazione, si è espresso il riconoscimento del fatto che la musica, in quanto capace di dare forma sia al dolore sia all'amore, non può che ospitare una dimensione universale dell'esperienza umana, consistente nel fatto che *nessuna conciliazione con il dolore e nessuna letizia festosa dell'amore possono essere celebrati senza contraddizione*. Non esiste un'esperienza umana di queste due figure che sia trasparente e lineare; non esiste la possibilità di conciliare dolore e festa con una loro stabilita risoluzione, perché anche la risoluzione deve imparare a convivere con l'incompiuto; l'armonia deve imparare a convivere con la dissonanza. Non ci sono nella vita dell'uomo armonie pure e assolute, e tutte le armonie non sono semplicemente la risoluzione di tutte le dissonanze, ma le portano con sé. Su questo fatto la musica del XIX secolo apre clamorosamente gli occhi ed è lì che la coscienza cristiana riacquista l'opportunità di ristabilire un rapporto costruttivo con la musica, rapporto che era andato perduto nel momento (metà dell'Ottocento) in cui si è sentito che la storia della musica era una storia profana ed estranea ai valori del sacro. Verso metà Ottocento, infatti, un certo Justus Tiebault scriveva che la storia della musica capace di raccordarsi con il sacro era finita con la grande polifonia del Cinquecento, che in quel momento c'era soltanto musica da concerto, anche se eseguita in chiesa, e che la storia della musica era diventata eretica. Per cento anni l'idea del rapporto della musica con il sacro rimase trincerato nella custodia di un segmento storico nel quale, fantasticando, si immaginava che la musica si fosse incastonata nel sacro nel modo più puro, teoria questa che oggi è caduta (nella polifonia del Cinquecento, per esempio, si adoperavano le canzonette per fare le Messe). Soltanto dunque a partire dalla metà del XIX secolo l'esperienza musicale si rende conto al suo stesso interno della crisi del modello romantico basato sulla sublimazione del rapporto tra arte e ispirazione religiosa sacra, accorgendosi anche che, se non impara ad essere musica che contiene la memoria di ciò che è brutto, contrastante e dissonante, non riesce più neppure ad essere musica dell'uomo. La teologia cristiana comincia ad intravedere qui una qualche possibilità di fare i conti con il terzo teorema rimasto in sospeso, che aveva bisogno di rapportare con la musica, ma che non era ancora riuscita a realizzare. Il problema si pone in questi termini: è possibile instaurare un raccordo fra l'esperienza cristiana e quella musicale in cui accada che la musica, oltre ad ospitare -ed è necessario- la forma affettiva della parola sacra insieme con la sua capacità di esprimere del mondo ciò che la parola umana non è in grado di esprimere (cioè il lato gratuito e festoso per cui il mondo ha tanto da dire), sia anche in grado di farsi "rammemorazione" del crocifisso, vale a dire dell'esperienza non risolta e non paradisiaca dell'uomo, che vive sì la letizia della festa e la commozione dei propri affetti, ma in un mondo (e in una Chiesa stessa) che non è mai completamente riconciliato, dove non avere memoria e non sentire mai il ricordo della sofferenza dell'altro è pura astrazione?

Questa possibilità si annuncia nell'ambito della storia musicale dell'uomo, storia che, curiosamente, ritorna alle sue origini, cioè in quel punto da cui il cristianesimo l'ha fatta partire, inseguendole a raccontare la storia della Passione. Per ritrovare la propria radice, la storia musicale contemporanea ritorna ad essere celebrazione della Passione. Non si ha idea di quanti *Requiem* (vale a dire "celebrazioni negative della morte e della lacerazione") sia costellata l'esperienza musicale contemporanea! Ciò significa che, ponendo attenzione a questa esperienza autonoma che la musica, dopo il Seicento, si è conquistata, nella storia cristiana si possono avere delle *chances* di comunicazione. E il

vantaggio è reciproco: una musica che celebra gli affetti dell'esperienza umana e la letizia del mondo, senza però essere immemore della lacerazione, anzi esponendosi ad essa perché anche da essa impara qualcosa, è una musica che ha trovato un'integrazione adeguata non solo con l'esperienza umana, ma, secondo il cristianesimo, anche con la propria radice, che porta il segno della croce di Cristo.

Concludo osservando come questo discorso che attiene al modo in cui la musica abbia frequentato, per quanto soltanto allusivamente, le diverse modalità dell'esperienza cristiana (preghiera e rito), non si sia riferito direttamente all'esperienza pratica e rituale della celebrazione cristiana per due motivi. In primo luogo (e si tratta di una valutazione personale), perché tale territorio è, per me, insopporabilmente noioso, privo com'è di quella freschezza che gli impedirebbe di diventare uno sterile dibattito da salotto o da sagrestia.

Il secondo motivo è più che altro una raccomandazione che proviene da un'intuizione a cui io dò molto credito perché ci consente, senza abbandonare l'argomentazione, di pensare, forse con la speranza di compiere qualche passo in avanti, alla questione della musica per la liturgia in una direzione percorsa da pochi studiosi: è come se, affrontando tale questione, noi avessimo cercato la soluzione di un segmento della forma del rito, senza pensare all'intero di tale forma, cioè quel particolare tipo di esperienza simbolica, molto affine a quella musicale, che è la *scena rituale*, la quale ha una sua struttura musicale, nel senso attribuitole dall'antica sapienza, un suo insieme di armonie, di gesti e intenzioni in cui è assolutamente vitale che il regime dell'attenzione e della partecipazione sia *musicalmente* regolato. Mi spiego con un esempio tratto dalla mia esperienza: quando si entra nell'assemblea, si ha a che fare con un contesto sonoro pieno di significati, non avvertiti ma reali; ora, il primo momento di silenzio musicale (cioè la pausa della musica o del parlato che presuppone la concentrazione) che riesco ad ottenere è quando, finita la lettura del vangelo, mi accingo alla predica (la gente infatti si chiede: "cosa dirà?"). Nel frattempo, però, io ho già proclamato la parola di Dio (non semplicemente per istruire, ma per rinnovare nella memoria gli affetti che accompagnano ciò che lì viene evocato). Trovo allora che la signora che mi porge il foglio compie proprio i gesti e i suoni di chi dà qualcosa a qualcuno che l'ha dimenticato; trovo che il chierichetto mi porta l'acqua come se avessi effettivamente sete; trovo che ci si alza e ci si siede dai detriti cartacei dai quali è occupata l'assemblea e che si girano le pagine del foglietto in modo tale che l'"ecologia sonora", lo spazio musicale, il ritmo delle anime, che in quel momento dovrebbero cominciare a registrarsi sul flusso della parola che ricorda e sugli affetti lieti della cosa verso la quale insieme si sta andando (cioè la memoria del Signore che è parola e poi anche pane spezzato), tutto ciò è irrimediabilmente devastato. Nel momento della comunione, poi, percepisco che la maggior parte delle persone si accosta per "acchiappare" la piccola ostia, e sento che il "ritmo" del loro avvicinamento è totalmente difforme e distonico, per suoni, per moti e per immagini, rispetto al ritmo di chi rimane al proprio posto. E c'è un terzo ritmo che interferisce, quello di un canto che è del tutto incompatibile con quello dell'avvicinamento, tanto da creare una sorta di corto circuito simbolico-mentale: il movimento di avvicinamento è dissociato rispetto al movimento che aiuta a rendere soave l'avvicinarsi al Signore, perché si sente che c'è un testo che parla di tutt'altro e una musica che non interroga i passi dell'avvicinamento. Quando poi scopro che, dietro le mie spalle, c'è un quarto ritmo creato da svolazzosi individui che, approfittando del fatto che io non sono lì, prendono fogli, spostano messali, estraggono pissidi, lanciano segnali, approfittano per salutarsi, mi domando quale rilievo potrà avere l'aggiunta di un quinto ritmo (la musica nei termini in cui abbiamo parlato sopra), fondamentalmente incomprensibile, quale può essere un mottetto di Palestrina o un'antifona gregoriana. Si capisce allora come non sia possibile l'inserimento di questo quinto ritmo, che prolunga l'attesa affettuosa della memoria, di una tradizione che ci ha preceduto oppure sentire la voce dell'antico monaco; e questo non perché qualche imbecille dice che solo questo è il Cristianesimo, ma perché noi veniamo messi in grado di ristabilire un rapporto affettuoso e vitale con un frammento della nostra tradizione, che è com-movente e profondo come la voce della nostra mamma a distanza di anni. E così posso anche far sentire la voce degli uomini di oggi, non perché questa sia *la* musica sacra, ma perché noi siamo predisposti ad interpretare, con quella semplice canzone, la musicalità già iscritta nel nostro modo di ascoltare la parola. Se si può fare tutto ciò, allora ha

sensu discutere su quale musica scegliere; se, cioè, si è in grado di introdurre il brano, musicato o cantato che sia, come amplificazione della musica complessiva in cui si realizza il movimento, l'ascolto della parola, il silenzio e la pausa, in attesa che il Signore si faccia sentire (questa è in fondo la liturgia), non ci saranno pregiudiziali, perché si possiede già il criterio stabilito dalla tradizione del rito e dalla capacità di essere musicalmente amplificata. Se invece non si è in grado di suscitare un'esperienza religiosa, cioè credente, del rito cristiano, che fa stare tutti con il fiato sospeso, perché si dovrebbe perdere tanto tempo in inutili risse per discutere se va bene una canzone oppure no? Le strutture del musicale infatti hanno come destinazione quella musicalità della celebrazione cristiana senza la quale niente trova il proprio giusto rapporto, né con il Signore né con i credenti.

Questo è, secondo me, il punto di una svolta che invito, se sembra persuasivo, ad incoraggiare: noi dobbiamo riappropriarci, musicalmente e affettuosamente, dell'*intero* atto rituale; solo in quel momento ci verrà l'orecchio abbastanza fino da percepire se una musica amplifica i diversi momenti dell'incontro con il Signore, attivi o silenziosi che siano, oppure se non possiede il rilievo che la musica del culto deve avere per una coscienza cristiana istruita sull'importanza di questo legame.

(testo ripreso dal registratore e non rivisto dall'Autore)



Fondazione Serughetti Centro Studi e Documentazione La Porta

viale Papa Giovanni XXIII, 30 IT-24121 Bergamo tel +39 035219230 fax +39 0355249880 info@laportabergamo.it