

« FIDEI CANORA CONFESSIO »
La musica liturgica a 40 anni
dalla Sacrosanctum Concilium

Atti del
5° CONVEGNO NAZIONALE
DI MUSICA PER LA LITURGIA

Palermo, 20-23 ottobre 2003

Nota

Questo notiziario viene inviato a tutti i vescovi della CEI, ai direttori degli Uffici Liturgici Diocesani, degli Uffici Diocesani dei Beni culturali ecclesiastici, ai Membri della Consulta Nazionale, a esperti e collaboratori. Quanti altri desiderassero riceverlo, possono farne richiesta all'Ufficio Liturgico Nazionale (Circonvallazione Aurelia, 50 - 00165 Roma - Tel. 06/66.398.245; fax 06/66.398.281; e-mail: uln@chiesacattolica.it). Non è prevista quota di abbonamento, ma sono gradite le offerte libere che si possono recapitare alla CEI mediante l'accluso modulo di conto corrente postale.

Indice

Notiziario - Ufficio Liturgico Nazionale
n. 21 - Maggio 2004

Presentazione

Mons. Giuseppe Busani. pag. 5

“Fidei canora confessio”.

Introduzione al Convegno

S. E. Mons. Adriano Caprioli pag. 6

Saluto

Mons. Domenico Mogavero. pag. 10

L'evento del Concilio.

La riscoperta rituale della musica per celebrare nella bellezza

Mons. Crispino Valenziano pag. 14

Da “umile ancella” a “compito ministeriale”.

Sensi e percorsi della musica ‘sacra’ da Pio X al Vaticano II

Prof. Daniele Sabaino pag. 28

Prospettive musicali a partire dalla terza edizione del Messale romano

Mons. Felice Rainoldi pag. 77

Il suono della parola

Mons. Felice Rainoldi pag. 95

Appunti per una ricerca sui canti

come fonte per la storia della riforma liturgica

Prof. Alberto Melloni. pag. 118

La risorsa e la bellezza dell'agire rituale

Prof. Andrea Grillo pag. 124

Situazione della musica liturgica

nell'esperienza delle Chiese della Francia

Prof. S. Kerrien pag. 134

*Situazione della musica liturgica
nell'esperienza delle Chiese della Svizzera*
Prof. J. C. Crivelli pag. 142

*Presentazione del Corso di Perfezionamento Liturgico -
Musicale (Co.Per.Li.M.)*
Don Antonio Parisi pag. 151

XXVII Congresso Nazionale di Musica sacra dell'AISC
Mons. Giancarlo Boretti pag. 160



resentazione

GIUSEPPE BUSANI

Fidei canora confessio. Da questa citazione di S. Ambrogio (*En In Ps, 1,9-12*) ha preso ispirazione il Convegno tenutosi a Palermo dal 20 al 23 ottobre 2003. Il testo, con la sua formula così essenziale, è in grado di richiamare e fissare il senso di questo Convegno su «musica e liturgia» nel più ampio contesto dei precedenti Convegni annuali dei Direttori a partire da quello di Pescara del 1998.

1. La celebrazione è *fidei... confessio*. L'atto liturgico non può essere ridotto a momento puramente rappresentativo o applicativo di una fede costituitasi altrove, è piuttosto momento sorgivo della fede stessa. È questa la forza del rito. Di conseguenza, la cura per la qualità del celebrare e l'attenzione alla forma non costituiscono un ritorno al rubricismo, ma sono il modo concreto perché il mistero abbia la sua epifania. La forma non è perciò indifferente rispetto al contenuto, ma è il modo con cui esso si dona. Da qui l'importanza di una formazione che non sia solo pedagogia verso la celebrazione e tanto meno spiegazione della celebrazione, ma piuttosto invito a compiere con arte lo stesso atto liturgico. La formazione accade nell'esperienza celebrativa.

2. *Fidei canora confessio*. Il canto liturgico coinvolge nell'esperienza della fede non solo il pensiero, ma anche il gusto, l'affetto, la sensibilità. Permette cioè che tutto l'uomo sia coinvolto nell'atto di fede. Liturgia e musica realizzano il gareggiare insieme nell'atto di fede di certezza e dolcezza: si tratta di un intrigo pertinente. Contro la tenaglia del logocentrismo, il rito non lascia la parola senza voce e suono, anzi spingendo la parola verso la forma sonora, custodisce la qualità non solo di sapienza, ma anche di potenza della parola stessa. Il canto, in un certo senso, salvaguarda la natura liturgica della parola.

3. Tra musica e liturgia, forse questo è il guadagno più significativo del Convegno, di cui in questo numero del Notiziario presentiamo gli Atti, esiste una relazione di connaturalità. Musica e liturgia, ormai non più musica "sacra", si annodano in una relazione non di mezzo-fine, ma in quella forma dell'agire che consiste nel servizio al Signore (SC 30) e che rende possibile il ricevere se stessi da lui.

L'atto liturgico istituisce l'atto corporeo del cantare come atto sacramentale e impedisce che l'atto del cantare cada nel pericolo dell'arbitrarietà e della spettacolarità. L'atto musicale, con il suo carattere impressivo, istituendo la critica interna al modello rappresentativo e funzionale, impedisce che l'atto liturgico si riduca all'ideologico e al didascalico.

“Fidei canora confessio”⁴⁴

Introduzione al Convegno

Mons. ADRIANO CAPRIOLI

«Il nostro più vivo desiderio è che lo spirito rifiorisca in ogni modo e si radichi presso tutti i fedeli; per questo è necessario provvedere innanzitutto alla santità e dignità del tempio, dove i fedeli si riuniscono proprio per attingere tale spirito alla sua sorgente prima e indispensabile: la partecipazione attiva ai misteri sacrosanti e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa» (Pio X, già parroco di Riese, agli inizi del movimento liturgico).

1.
Dio è anche
Bellezza

Di solito, per motivare la presenza del canto e della musica nella liturgia, si portano motivazioni di tipo psicologico, pedagogico, estetico, talvolta utilitaristico. Non sono da escludere; ma, alla base, è da riscoprire una motivazione teologica e, insieme, antropologica. Poiché è tutto l'uomo a essere coinvolto di fronte al Mistero, la partecipazione deve avvenire con l'apporto di tutte le facoltà: memoria, intelligenza, volontà, affettività, senso estetico.

Perciò, quando si dice “senso estetico” non si intende solo la bellezza del rito (pitture belle, musiche belle, altare bello...), quanto invece il fare esperienza di Dio attraverso i sensi. “Estetica”, infatti, nel linguaggio dei Padri voleva dire “toccare”, percepire la realtà spirituale anche attraverso i sensi.

Anche la bellezza è necessariamente chiamata in causa quando uno varca la soglia della chiesa, soglia del Mistero di Dio presente tra gli uomini. Quando, poi, si tratta della musica – e particolarmente della tradizione musicale nata in chiesa – non si tratta solo di un peculiare godimento esteriore, ma di un reale potenziamento della capacità di contemplare la verità eterna, di manifestare il pentimento e la volontà di conversione, di elevare la preghiera...

Dio è anche Bellezza, direbbe Sant'Agostino (*“Tardi ti ho amato, bellezza tanto antica e sempre nuova...”*); e pregare è anche convertirsi alla Bellezza che Dio lascia trasparire dai segni della liturgia e dalla musica nella liturgia. Diversamente, avrebbe ancora oggi ragione Moravia di far dire ad un suo personaggio: “La religione è noiosa. Nelle chiese la gente si annoia, non si sa quanto. Guardali mentre stanno in chiesa, vedrai che non ce n'è uno solo che non si annoi da morire”.

La via da percorrere per la soluzione dei problemi concernenti la musica da inserire nel rito non è quella di una scelta tra schieramenti contrapposti: tradizionalisti da una parte, progressisti dall'altra.

È necessario, invece, continuare il percorso, già più volte indicato, che parte dalla irrinunciabile "natura ministeriale" della musica nella liturgia. La musica in chiesa – per la qualità dei suoi testi, melodie e ritmi – resta a servizio della liturgia, non viceversa.

Il canto della *Schola cantorum*, particolarmente significativo nelle solennità festive lungo l'anno, non intende sostituirsi, ma favorire il canto dell'assemblea, dialogando e arricchendo con la pluralità delle voci la bellezza del culto divino.

Anche nella Messa festiva e domenicale, con la partecipazione dei ragazzi, il canto, pur acquistando vivacità in alcune sue parti (ingresso, alleluia, canto finale), non perde il suo carattere di coralità e ministerialità a servizio della liturgia e atto alla partecipazione dei fedeli. Canti del repertorio tipicamente giovanile possono trovare collocazione più opportuna in celebrazioni e incontri propri dei ragazzi in oratorio, nei campeggi.

Allo scopo di assicurare al canto il suo carattere di servizio alla liturgia e alla partecipazione dei fedeli serve un repertorio coerente: vario nello svolgersi delle celebrazioni liturgiche lungo l'anno e, tuttavia, dotato di una certa stabilità che permetta una graduale ma efficace assimilazione da parte dell'assemblea.

Un punto di riferimento autorevole è il *Repertorio nazionale dei canti per la Liturgia*, promosso dalla Commissione episcopale per la Liturgia precedente a quella attuale. Non tocca a me discutere del valore e dei limiti di questa offerta di canti che, essendo di carattere nazionale, non intende venire incontro a tutte le esigenze locali. Il criterio prioritario, almeno nelle intenzioni, che ha guidato questa selezione, è quello della "pertinenza rituale": quello cioè che fa valere ogni intervento cantato come elemento integrante e autentico dell'azione liturgica in corso. È un criterio facile da dire, non sempre da eseguire. Per questo chiede, al di là del repertorio scritto, una scuola di apprendimento.

Nessuno nasce già capace di cantare. È vero. C'è chi nasce con una voce da cinque talenti, chi da tre e chi da un solo talento. Tutti però possono imparare, se educati, a cantare con la voce che uno ha. Basta partecipare a qualche Battesimo per accorgersi di quanta voce sono dotati i bambini che nascono! L'impegno di educare i battezzati alla fede non comporta anche l'impegno di educarli a pregare e a cantare in chiesa, a mano a mano che crescono?

Nessuna meraviglia che, anche il canto nella liturgia, chieda una scuola di canto. Nelle comunità evangeliche in Germania, ma anche ho visto in quella a Milano, i ragazzi hanno la scuola domenicale di canto come parte integrante del loro programma di piena iniziazione cristiana ai sacramenti e alla vita della Chiesa. Tra i vari “laboratori” (così si chiamavano le attività nel mio Oratorio di Legnano), ad esempio, anche un laboratorio di canto conserva la sua rilevanza nella formazione alla fede delle future generazioni.

È noto, tuttavia, che i ragazzi imparano guardando agli adulti. L'assenza, infatti, di convincenti modelli di riferimento per i minori a livello adulto pregiudica la possibilità di risultati costruttivi per lo stesso impegno educativo. Di qui, abbastanza ovvia, l'idea di trasferire l'impegno pastorale di formazione alla fede e alla preghiera, da parte della Chiesa, al settore adulti.

L'intento di accompagnare lungo l'anno la celebrazione del Mistero di Cristo chiede un costante e regolare impegno della comunità adulta e, in essa, del gruppo cantori, sia nella preparazione sia nella esecuzione di un adeguato repertorio. È necessario perciò poter disporre di una “Scuola” con regolari incontri o prove di canto.

È impensabile una assemblea che canti nelle feste principali dell'anno senza una consuetudine alla partecipazione attiva nella preghiera e nel canto durante l'assemblea domenicale. È perciò necessario assicurare, oltre al servizio nei vari ministeri liturgici (lettori, “chierichetti”, ministri straordinari della Comunione), anche le varie figure che compongono il servizio al canto (organista, cantore, voce guida, animatore di assemblea).

Particolarmente impegnativo si presenta il servizio al canto nella liturgia delle nostre parrocchie, in particolare nelle domeniche e nei giorni festivi. Penso anzitutto alle liturgie festive di tante piccole parrocchie di montagna. La pluralità e limitatezza delle chiese obbliga ad una inconsueta moltiplicazione delle Messe domenicali in un numero superiore alle attuali disponibilità di adeguati ministeri. In difficoltà, in particolare, è la presenza a tutte le Messe della figura dell'accompagnatore musicale e della voce guida-animatore di assemblea. Che fare?

La tipologia è molto varia e, talvolta, avariata. Bisognerà valutare anche caso per caso. Ma alcuni criteri non possono non accomunare: ad es. quello che non ci si rassegna a rinunciare ad un minimo di “qualità festiva” della celebrazione domenicale, senza canto e senza musica. Anche se una Messa potrà assurgere ad una qualità festiva più alta, ogni Messa domenicale ha da essere festiva. A questo scopo, non basterà il prete – quand'anche ci fosse – per dare ad ogni Messa la sua qualità festiva. Occorreranno, assieme ai lettori, ministri all'altare, ministri della preghiera e della Comunione, anche cantori, e almeno un animatore-guida della celebrazione.

A mo' di provocazione, leggo quanto ho trovato in una recente lettera firmata, scritta ad *Avvenire*, dal titolo *Liturgia trascurata*: "Caro Direttore, avverto l'urgenza di segnalare l'esigenza di una più grande verifica da parte delle autorità diocesane riguardo la prassi celebrativa delle S. Messe. Riferisco da fedele, che da alcuni anni partecipa alla S. Messa in chiese e località diverse, le più frequenti scorrettezze ed inesattezze. Anzitutto le celebrazioni, anziché dal silenzio, vero grembo generativo della preghiera, iniziano tra lo scarabellare della pagina giusta del libro dei canti e del Messale, ed il chiacchiericcio dei cosiddetti impegnati, che si rendono così individuabili".

Il silenzio, dunque, fa parte della celebrazione. Anche il canto nasce dal silenzio, come la preghiera e l'ascolto della Parola. "*La Parola zitti chiacchiere mie*", scrisse il poeta Clemente Rebora. Non solo il canto nasce dal silenzio, ma sollecita un più lungo silenzio al termine della celebrazione. Scrive Sant'Agostino ai suoi cantori e alle sue assemblee: "*Se ti metti a cantare i Salmi, verrà un momento in cui devi tacere: canta con la tua vita, in modo da non tacere mai*".

Il canto non è separabile dalla vita. Non è un caso che, una volta, sull'aia dei vecchi cortili la gente, povera di radio e di televisori, cantasse insieme perché ricca di motivazioni e di buone ragioni per vivere tutto insieme: gioia e dolori, fatiche e feste, nascite e lutti.

Basta frequentare alcune parrocchie per fare la gioiosa scoperta di comunità dove ancora si canta durante le Messe con partecipazione popolare. Bisogna proprio rassegnarsi in altre, in particolare nelle chiese dei centri storici della città, o nella stessa Cattedrale, a vedere le nostre assemblee mute? Un velo di tristezza incombe sui nostri volti. E allora? "Canta che ti passa...!"

Ringrazio per l'invito a presenziare alla sessione inaugurale di questo Convegno nazionale. Un saluto cordiale a tutti e un augurio sentito, anche a nome del Segretario Generale, S. E. Mons. Giuseppe Betori.

Esprimo il mio plauso e il mio apprezzamento per questo Convegno, promosso e organizzato dall'Ufficio Liturgico Nazionale sul tema: «Fidei canora confessio», in particolare per due ragioni. La prima riguarda la scelta della sede: la Sicilia, e in particolare Palermo e dintorni, mia terra d'origine e mia Chiesa di appartenenza. È un riferimento affettivo, di carattere strettamente personale e – se vogliamo – di natura campanilistica, che – spero – mi si perdonerà. La seconda ragione riguarda l'ambito tematico del Convegno: la musica e il canto, espressioni artistiche alle quali sono particolarmente sensibile e che sento come un grande bene e una grande risorsa, ma che rappresentano talora motivo di tormento e sofferenza quando li vedo oggetto di trascuratezza o di grossolanità. Queste ragioni hanno avvalorato ulteriormente le motivazioni che mi hanno indotto ad accettare di buon grado l'invito, gentilmente rivoltomi, di intervenire in questa sessione inaugurale. Ringrazio, perciò, sentitamente Mons. Giuseppe Busani, Direttore dell'Ufficio Liturgico Nazionale per avermi offerto questa opportunità e per avermi consentito di dire una parola su musica e canto. Non essendo un esperto qualificato da titoli, mi permetto perciò esporvi qualche considerazione dettata dall'esperienza personale e dal mio particolare rapporto con la musica e il canto.

Oggi a me pare di avvertire nelle nostre assemblee liturgiche un duplice movimento non sempre ben coordinato: da un lato si avverte un forte bisogno di partecipazione e di protagonismo nell'ambito artistico e musicale; dall'altro si nota un'attenzione non sempre adeguata alle istanze della composizione musicale e dell'esecuzione; ovviamente con ciò non si vuole operare una facile generalizzazione, ma solo constatare linee di tendenza. Peraltro, credo che a tutti sia capitato di partecipare a celebrazioni liturgiche nelle quali si è rimasti insoddisfatti, o delusi, o – talora – irritati per il modo con il quale è stata trattata la componente musicale. In particolare gli aspetti che più colpiscono sono la poca cura nella preparazione, l'approssimazione esecutiva, la scarsa coralità, una certa percezione di superficialità e di freddezza. A scanso di equivoci, con ciò non voglio assolutamente lasciare intendere che il modello delle nostre liturgie debba essere individuato nelle esecuzioni teatrali o concer-

tistiche; ma certamente una dignitosa via di mezzo tra lo spettacolo artistico e talune manifestazioni sciatte o poco decorose può e deve essere cercata. A me pare infatti che a nessuno sia consentito ignorare il rigore esigente della musica, la sacralità della liturgia, la sussidiarietà che offre l'arte musicale alla preghiera e alla contemplazione. Non volendo però dare l'impressione di incanalarmi sul sentiero delle lamentazioni, attivo il registro della propositività, riportando al centro dell'attenzione la musica e il canto.

La musica è arte con codici espressivi che richiedono competenza e professionalità, animate e sostanziate dall'ispirazione. Se qualcuna di queste matrici dovesse venir meno, il canto e la musica finiscono di essere una mediazione sussidiaria in quanto non riescono più a parlare il linguaggio intuitivo dell'immediatezza, che arriva direttamente al cuore della persona, e risultano incapaci di suscitare emozioni (da non confondere con sentimento, o sentimentalismi) coinvolgenti e unificanti. In questo contesto mi soffermerò a considerare, tra le tante, tre prospettive della musica intesa come linguaggio:

- la musica linguaggio di bellezza;
- la musica linguaggio del divino;
- la musica linguaggio di comunione.

1.
La musica
linguaggio
di bellezza

Altri, in altra sede e con altra attrezzatura, hanno esaurientemente indagato questo ambito. Io cercherò invece sinteticamente di delineare alcune implicanze del discorso con riferimento alla liturgia. Nessuno può negare che la liturgia debba essere manifestazione del bello, anche per quanto attiene la musica. E la musica non è bella solo in sé, ma è bella se i testi sono scelti in modo accurato; se la composizione è fatta a regola d'arte; se l'esecuzione è preparata con cura e effettuata nel rigoroso rispetto delle regole; se i protagonisti interpretano sapientemente il loro ruolo.

Per guastare la bellezza basta poco, come basta una piccola macchia per sporcare una bianca tovaglia da altare.

Mi sono chiesto tante volte quanto fosse chiaro a talune assemblee liturgiche che canto e musica non possono essere ingredienti tirati fuori all'ultimo minuto da un'ipotetica dispensa - repertorio, ma devono essere parte di un disegno organico da comporre con altri elementi in una logica e coerenza percepibili senza troppi ragionamenti di tipo scolastico. Il bello infatti non è tale perché qualcuno lo dimostra, ma perché da ciascuno, ovviamente con modalità proprie, è colto e vissuto come tale. Quando le nostre liturgie riusciranno a parlare in modo diffuso il linguaggio del bello, allora non avremo più bisogno di tante didascalie per spiegare quello che peraltro non sempre è possibile spiegare.

Per chi comincia ad avere dimestichezza con il repertorio classico è sempre un'esperienza stupefacente osservare che i grandi musicisti si sono tutti cimentati con testi biblici e liturgici, anche se non sempre le loro opere avevano finalità di culto. Sono rari gli autori che non hanno musicato un *ordinarium Missæ* o una *missa pro defunctis*, lasciandoci capolavori che sono entrati a pieno titolo nel patrimonio artistico dell'umanità e che suscitano emozioni assolutamente incredibili. Colpisce ancora la motivazione, o il "pretesto" che hanno determinato tale scelta: di volta in volta la composizione può nascere dalla propria vita di fede, che nella creazione musicale esprime il meglio del credente e dell'artista (Bruckner), nonostante l'appartenenza ad altra confessione religiosa (Bach); o da una committenza e dunque dall'esercizio di una libera professione nella quale mettere a frutto talento e ispirazione, per guadagnarsi da vivere (Mozart a Salisburgo); o da un evento, come la morte di una persona cara (il *Requiem* di Fauré) o celebre (il *Requiem* di Verdi), alla cui memoria rendere un omaggio. L'esemplificazione potrebbe continuare, estendendosi al campo delle opere a contenuto o sfondo biblico (oratori e opere), con il rischio di perdersi in un infinito di bellezza. Ma il dato che qui più mi sembra interessante è che tutti i musicisti hanno trovato nella loro musica un luogo attraverso il quale avere accesso al mistero di Dio: i credenti nel contesto della loro vita di fede (uno per tutti Haydn); i non credenti in uno slancio di spiritualità e religiosità altrimenti inesprimibile; i "professionisti" della musica per dare un tocco di gratuità e di trascendenza al loro mestiere; e ancora il fatto che tutti i musicisti con le loro opere di carattere religioso o sacro suscitano sempre un'emozione e per di più di natura assolutamente differente rispetto a quella che suscitano i loro capolavori, magari più noti che li hanno resi celebri.

La musica rinvia sempre a un orizzonte più vasto di quello costituito dal singolo soggetto. Pensiamo solo a quale molteplicità di attività convergenti implica un'assemblea liturgica; o un'esecuzione orchestrale o corale. Anche chi consuma da solo una registrazione non riesce a creare attorno a sé una muraglia protettiva, ma si apre, anche senza volerlo, a orizzonti ampi e ad architetture maestose che lo liberano dalle angustie del suo piccolo mondo quotidiano. Chi non ha provato la forza unificante di una celebrazione liturgica in canto, con punte di altissima e inesprimibile intensità in certi momenti culminanti: lieti (un'ordinazione, o un rito nuziale) o mesti (il commiato al termine delle esequie)? Chi non ha sperimentato la forza trasformante della partecipazione a un complesso strumentale, o vocale?

Senza volere rubare il mestiere a nessuno e soprattutto senza tagliare l'erba dal campo dei tanti vicini che vi intratterranno in questi giorni, mi permetto una semplice e rapida annotazione conclusiva.

Le considerazioni fin qui proposte non sono un'utopia, né un traguardo appena proponibile ad alcune elette e privilegiate comunità. Il quadro delineato è accessibile a tutte le realtà, anche a quelle che si pensano povere e incapaci. Nello stesso tempo, però, è semplicemente illusorio pensare che questi linguaggi possano essere parlati in un'ipotetica nuova Pentecoste che regali a tappeto il dono delle lingue. L'accessibilità non va confusa con la facile praticabilità. Per raggiungere questi traguardi occorre infatti che ognuno faccia la sua parte, con intendimenti convergenti, come in una cordata. Occorre inoltre che ciascuno acquisisca la dovuta competenza per ottenere il meglio. È necessario ancora essere convinti che non ci sono scorciatoie che abbreviano il cammino. Bisogna anche entrare nell'ordine di idee che i surrogati non risolvono i problemi.

E vi lascio con una toccante confessione – testamento di Gioacchino Rossini, scritta a margine alla sua *Petite messe solennelle*, da lui definita «l'ultimo peccato mortale della mia vecchiaia»; una confessione che fotografa l'uomo Rossini, ma che potrebbe essere, con i dovuti adattamenti, la confessione di ciascuna assemblea liturgica al termine della celebrazione: «Caro Dio. Eccola terminata questa povera piccola Messa. Ho scritto musica sacra o musica maledetta? Ero nato per l'opera buffa, tu lo sai bene! Poca scienza, un pochino di cuore, ecco tutto. Sii dunque benedetto e concedimi il Paradiso».



evento del Concilio

La riscoperta rituale della musica per celebrare nella bellezza

Mons. CRISPINO VALENZIANO

Sacrosanctum Concilium ha parlato esplicitamente di un “compito ministeriale” della musica “nel servizio al Signore” (SC 112). Parrebbe una tautologia – servizio nel servizio – se non fosse un principio ermeneutico di rilevante portata. Perché è principio d’interpretazione della musica quale parte integrante nella liturgia; cosa implicita nel testo oltre ciò che di essa è detta esplicitamente nel riconoscerla “necessaria e integrante della liturgia solenne”. Ed è dichiarazione del magistero nel secolo XX dei pontefici romani i quali, tutti e non solo qualcuno, assegnano alla musica (ciascuno a suo modo) un “compito ministeriale nel servizio al Signore”. La prima puntualizzazione è indice intrigante delle due anime che scorrono nel testo: cos’è la solennità della celebrazione liturgica? Cos’è la ritualità musicale della liturgia? La seconda puntualizzazione fa cauti su un ipotetico crescendo riguardo alla ministerialità della musica nella liturgia, da Pio X: “umile ancella” a Pio XI: “quasi conministra”, da Pio XII: “nobilissima ancella” alla nobilitazione ministeriale del Vaticano II; infatti il *klimax* ha parecchi meandri.

Nella rivista *Concilium* (1965/3) M. Nédoncelle pubblicò verso fine Concilio una sorta di regesto sulla *philosophia ancilla theologiae* dal titolo *Les métamorphoses d'une servante* (redazione italiana: Le metamorfosi di una ancella): «Ancilla, non è un termine assolutamente costante, e designa servizi notevolmente diversi. La filosofia a fronte della teologia [leggi: la musica a fronte della liturgia] è una schiava? Una governante? Una donna tutto-fare? Una moglie più o meno morganatica? Senza dire delle variabilissime condizioni di una donna non sposata invece che presa a nozze. Sono tanti i modi di porsi in aiuto!». Sono tanti gli approcci che l’uso ecclesiale e teologico, specialmente nel secolo XX, ha avanzato su servizio a ministero, ministri e conministri; probabilmente quante sono le immagini di Chiesa e i contorni di cultura che prospettivamente, per dono dello Spirito e maturazione dell’uomo, raccostano *en progress* “alla verità tutta intera” (Gv 16,13)! Un fatto è certo: la musica sta con la liturgia in interazione culturale di connaturalità antropologica e teologica.

Il testo su cui stiamo riflettendo, pure in nuce contiene, diremmo, la *magna charta* della musica liturgica: «Perciò (poiché la musica sacra ha il compito ministeriale nel servizio del Signore, sul quale i romani pontefici recenti a cominciare da S. Pio X hanno insistito) la musica sacra sarà tanto più santa quanto più strettamente (*arctius*) sarà interata all'azione liturgica esprimendo più soavemente la preghiera, favorendo l'unanimità, magnificando i sacri riti con solennità maggiore». Le maggiorazioni nell'espressività orante o nell'unanimità assembleare o nella solennità rituale, esse ed altre eventualmente aggiungibili, sono funzioni tanto meglio valutative della musica in liturgia quanto meno ne ritaglieranno gli effetti reali dalla strutturazione che nella ritualità celebrativa è connaturale tra musica e liturgia; ma l'interazione stretta tra musica e liturgia è valutabile soltanto sulla linea della dignità sacramentale che alla musica influisce la liturgia allorché il processo della loro connessione s'intimizza. A parte le due linee concettuali e operative, due anime, il plus-valore del testo conciliare sul magistero precedente consiste proprio in tale specificazione della musica, "liturgica" per connaturalità: *arctus* è, sì, "stretto" ma è anche "ristretto per sovrapposizione", sia fisicamente sia metaforicamente; precisamente su tale struttura ristretta per sovrapposizione si radica il compito ministeriale della musica nel servizio divino: se no, si tratterebbe davvero delle "variabilissime condizioni di una donna non sposata invece che presa a nozze".

Quell'auspicabile
"benevolenza
ed efficacia"

Rivolgendosi al *Consilium* riunito per la sua settima conferenza plenaria un anno appreso alla chiusura del Concilio, il 13 ottobre 1966 quando si preparava la Istruzione su "la musica nella sacra liturgia", Paolo VI pose sul tavolo la *quaestio* della musica per la liturgia che, disse, "suscita interessi di molti, sia liturgisti sia musicisti". Lo fece, cosciente sino in fondo e della difficoltà e della progettualità che il problema, spinto in avanti dall'evento conciliare, coinvolgeva (e coinvolge) non tanto in forza del capitolo VI di *Sacrosanctum Concilium* ad esso dedicato quanto per l'indotto ecclesiologico, comunionale-ministeriale, di *Lumen gentium*, e dell'indotto liturgico, teologico-rituale, della stessa Costituzione sulla Liturgia – senza dimenticare le suggestioni rivelazionali di *Dei Verbum* e culturali di *Gaudium et spes* –. Un larghissimo spettro da fondere in bellezza celebrativa secondo che (il Concilio) dice: «La musica sacra sarà tanto più santa quanto più strettamente sarà unita all'azione liturgica» (SC 112). Il papa scandì: «La questione ha bisogno di ampio vigilante lavoro (*ampla indiget lucubratione – lucubratio* è "lavoro notturno", "veglia di lavoro") che, senza dubbio, si protrarrà nel futuro secondo quanto l'esperienza pastorale da

un lato il genio dei musicisti dall'altro, condurranno a interarsi reciprocamente. Noi ci aspettiamo che ciò si faccia con benevolenza ed efficacia (*benevole et fructuose*). L'Istruzione a cui si provvederà per tale statuto di integrazione tra liturgia e musica, faciliterà quella concordia e farà ritornare – così auspichiamo – una nuova azione comune che due voci sublimi dello spirito umano, la preghiera e l'arte, si offriranno l'una all'altra». Non è la storia della nostra musica per la liturgia, magnifica ma sempre travagliatissima, spesso conflittuale e mai appieno soddisfacente, a giustificare la fermezza accorata di Paolo VI. Sono, purtroppo, le resistenze minoritarie ma accanite contro la riforma conciliare a gravare sensibilmente sulla "questione" della musica, che è arte oltremodo sensibile.

Dalla prossima Istruzione del *Consilium (Musicam Sacram, 7 marzo 1967)* il papa non se ne attende la conclusione immediata; egli auspica semplicemente un lavoro concorde degli operatori nell'esecuzione progettuale, non dissonante dalla dignità dei termini in opera: la preghiera e l'arte "voci sublimi dello spirito umano".

L'auspicio di papa Paolo fa tuttora acuta l'avvertenza della difficoltà e della progettualità. Né benevolenza ed efficacia sono un'esortazione buonista; sono condizionatori della ampiezza in questione, della vigilanza nel lavoro, della sua durata nel futuro; allora nel 1966, così come ora a quarant'anni dal 4 dicembre 1963. Continuando a sentir dire qui o lì di piazze primi spalti, basiliche ultimo bastione, di una svendita dell'antico patrimonio familiare o della compera di nuove perle coltivate, e via rinfacciando da due controparti schierate a resistere e combattere, pare che le metafore ti trasportino dal sogno di una «Chiesa che parla con tutte le lingue, e tutte le lingue capisce e accetta nella carità» (AG 4) alla realtà di un brutto, improvvido e fallimentare. Sino a qualche anno fa abbiamo pensato che questi pretesi monopoli su un estremo o su un altro non significassero preghiera ma arte, sì; adesso supponiamo che non sono mai affini né alla preghiera né all'arte "voci sublimi dello spirito umano". E la questione, malgrado l'Istruzione *Musicam sacram*, resta; tale quale sofferta dalla fede di Paolo VI nel Concilio.

Nell'Aula conciliare la questione della musica nella liturgia non ha avuto note di rilievo, né ricordo che se ne sia fatto problema in sala stampa, o che ci siano tracce consistenti di comunicati e rassegne. Comunque, queste due anime che sembra vi coabitino *ab antiquo* ne emersero entrambe, entrambe timidamente. Due anime e nove interventi per un capitolo di dieci articoli discussi in due giorni insieme ai nove articoli del capitolo VII sull'arte e la suppellettile, e insieme alle ultime battute del capitolo V sull'anno liturgico: due interventi su ventuno il 12 novembre 1962, sette su ventitré il 13 seguente. Eppure io li riascolto tutti e nove nel mio girovagare musicale; per l'emozione nel riascoltare voci percepite con speranza, indicibile a chi non era in Aula conciliare, ma pure per il desi-

derio non spento verso l'operatività stimolata. Il testo era in discussione sotto tono nell'Aula mentre la questione restava fuori, dove diatribe sopra le righe facevano accapigliare gli addetti ai lavori "sul campo" e gli "esperti" nelle commissioni o gruppi di studio. Nell'Aula conciliare, non tutto per mancanza d'interesse; in parte a motivo di certe lacerazioni che in sala stampa fecero affibbiare a quei giorni il soprannome di "settimana nera".

Ricordo d'essere rimasto colpito dall'intervento del vescovo di Todi, A. Fustella, e dai commenti allo stesso, perché egli usò un modulo che se adottato da un certo numero di interlocutori avrebbe aiutato non poco. Ma quella voce è rimasta episodica. Diceva augurarsi che i vescovi mettessero in atto nell'Aula la partecipazione attiva liturgica, e il giorno di chiusura del periodo conciliare cantassero tutti insieme almeno il *Credo* e il *Sanctus*. Nelle occasioni in cui, successivamente, questa proposta è stata attuata, la virtù della straordinaria Sinassi episcopale in sessione pubblica, corale con tutta l'assemblea lì radunata, è valsa più di mille interventi. Y.- M. Congar ci ha pianto; e non è stato il solo.

Ho schematizzato i rimanenti otto interventi in tre gruppi. Due vescovi, il cardinale J. de Barros Câmara del Brasile e W. Kempff della Germania, riprendono l'assioma della musica ancella della liturgia escludendo che si possa trattare seriamente il problema senza valutare la musica parte integrante della liturgia. Tre vescovi si appellano all'aspetto pastorale della questione e al risvolto delle Chiese locali: il cardinale L. Rugambwa del Tanganica, a proposito della tradizione musicale africana nel culto, capovolge l'indirizzo di sottoporre alle commissioni competenti domande da approvare invitando le commissioni a fornirsi di esperti che le aiutino a investigare esse stesse la natura della musica locale; H. Volk della Germania si pone dal punto di vista liturgico e lamenta che se il coro canta e tutti gli altri rimangono muti la celebrazione sta insidiando la correttezza del rito – s'insegnino al popolo i canti gregoriani semplici ma non gli si impedisca di cantare nella propria lingua anche i canti liturgici – e siano i vescovi del luogo a decidere su l'adattamento delle arti; M. Miranda y Gomez del Messico si pone dal punto di vista musicale e lamenta che il testo in discussione non farebbe progredire quell'arte. Preparato contrariamente agli scopi pastorali che il Concilio si prefigge, lo si allarghi e lo si approfondisca curandosi di questo autentico sano progresso della tradizione. Gli altri tre interlocutori si preoccupano unicamente del canto gregoriano: C. D'Amato abate di San Paolo in Via Ostiense, preside della sottocommissione de musica sacra, vorrebbe che il canto popolare liturgico, in latino e in gregoriano, si rendesse di nuovo accessibile, che il canto popolare religioso nelle lingue parlate lo si destinasse alla liturgia non solenne – oltre che ai pii esercizi – e nessuna lingua moderna tentasse di usare il gregoriano sostituendosi alla lingua latina essendo impresa

impossibile scindere il tutt'uno formato dagli svariati intrinseci legami del latino al canto gregoriano; K. Kowalski della Polonia pensa che il canto gregoriano in bocca al popolo non è cosa impossibile ma è da rendere facile istruendo più e meglio il popolo nel canto in lingua propria. P. C. Van Lierde, vicario di Sua Santità per la Città del Vaticano, teme il doppio canto che il testo non esclude: il gregoriano in latino e il canto in lingua propria, perché ciò mette in pericolo il canto gregoriano che invece è da conservare e incrementare. Per i popoli di nuova cristianità si crei un nuovo canto liturgico affine al gregoriano e consoni all'indole di ciascun popolo.

Gli otto interventi sembra che accusino tutti, più o meno, un ondeggiamento tra SC 112: la Chiesa accetta tutte le forme di vera arte... e SC 116a: nelle azioni liturgiche a parità di condizioni, si riservi al canto gregoriano il posto principale che gli spetta perché è il canto proprio della Chiesa romana...; tra il SC 116a (ora richiamato) e SC 116b: gli altri generi di musica sacra non si escludono affatto dalla celebrazione purché rispondenti nello spirito dell'azione liturgica a norma dell'art. 30 (che riguarda la partecipazione attiva). Molto si è detto e scritto nei quarant'anni passati a carico o a discarico della linearità testuale del capitolo VI; io però non cesserei di postulare tanto dai liturgisti quanto dai musicisti di applicare tutte le loro energie per una recezione geniale di SC 112 assumendolo a punto forza di base secondo la "normalità" di SC 30 a cui non basta la citazione SC 116 per non eclissarsi. Insomma, che *benevole et fructuose* si lavori principalmente (mi permetto di ripetere) alla geniale recezione della connaturalità tra la musica e la liturgia nel rito, secondo (ci ostiniamo a ripetere) la "normalità" celebrativa della partecipazione attiva, diretta e non imputata. Sarebbe ascolto operativo dei primi tre interventi sui nove che abbiamo recensito. Gli altri tre ricordano che si tratta d'investigare in ogni epoca e in ogni ambito la natura, no l'importanza no l'apporto no l'urgenza...: investigare "la natura" della musica liturgica; altrimenti si sfascia il rito, no la cerimonia no la solennità no la esemplarità...: e sfascia "il rito" della celebrazione liturgica; e che il progresso della tradizione ecclesiale di musica liturgica, esso stesso è "scopo pastorale" che il Concilio si è prefisso in progetto. Gli ultimi tre interlocutori, mi sarebbe piaciuto intervistarli. Ci provai con l'abate di San Paolo, ma egli tagliava secco sulla sua idea unica e fissa – io ero sotto l'impressione della conferenza di S. Marsili, preside del Pontificio Istituto Liturgico che in sala stampa aveva detto perentoriamente: «Del canto gregoriano nessuno discute il valore artistico ma nella forma in cui noi lo abbiamo esso risale a quando la liturgia non c'era più nel popolo, né adesso può essere più cantato dal popolo» – con molta minore perentorietà, a D'Amato io avevo domandato: quando e dove è stato accessibile popolarmente il canto gregoriano? Mentre le mie due altre domande a Kowalski e a Van Lierde sa-

rebbero state: quale salto suggerire al popolo una volta che lo si sarà istruito sul canto liturgico in lingua propria, in modo che abbia in bocca il canto gregoriano? Cosa fare per inventare un nuovo canto liturgico affine al gregoriano e insieme consono all'indole culturale di ciascun popolo?

Sulla nostra "questione" le domande sono proprio come le ciliegie: una tira l'altra... Senza intervistare nessuno domando a me stesso: quanto c'è di romantico o di illuministico nelle nostre trattazioni teoriche e operative del problema; dove e quando, di solito, vi domina la trattazione teologica e antropologica; arte sacra, arte vera, arte autentica, arte religiosa, arte... chi sa quali autoleggittimazioni vi si annidano! Paolo VI che dice ai traduttori dei libri liturgici riuniti in congresso: «...A voi interpreti della Chiesa che nei sacri riti canta, supplica, insegna... I traduttori debbono tener conto anche dell'arte musicale per adattare le parole che si cantano alla modulazione adeguata con l'indole e la natura di ciascun popolo così che mediante i canti l'animo aderisca a Dio più facilmente e più ardentemente. Perciò con acutezza e studiosamente si metta ogni cura nel tradurre i libri liturgici affinché la comunità liturgica possa "trovare il bel corpo interiore delle cose", citava S. Girolamo». Cosa ebbe in mente il papa allora, il 10 novembre 1965? (il Concilio era ancora in Aula). Il musicale è veloce come la luce; ma la musica è arte che ritarda sulle altre arti. Il musicale è antropologicamente ambiguo; ma la musica penetra così nel profondo da trovare il bel corpo interiore delle cose. Il musicale è incisivo puntualmente; ma la musica ci situa nell'aura diffusa della Chiesa che nel rito celebra, supplica, insegna. Anche di tale paradosso l'arte musicale, la musica per la liturgia, è bella.

Questo
così detto
"convenzionalismo"

Cento anni addietro, il 22 novembre 1903, il papa appena eletto in quell'inizio di secolo firma il *Motu proprio Tra le sollecitudini* sulla riforma del canto e della musica in Chiesa, facendone una "Istruzione" con forza di autorità «quasi codice giuridico della musica sacra». Ci ritorniamo ascoltandone la risonanza sull'evento del Concilio che le ha fatto eco con il mutamento d'immagine di Chiesa e di paradigma culturale a metà del secolo intercorso sino a noi.

Il testo (redatto in lingua italiana da A. De Santi) inizia immediatamente dalla dignità del luogo «dove il popolo cristiano si raduna onde... assistere al santo sacrificio dell'Altare», con una sorta di ambivalenza tra "l'assistere" e il "partecipare"; infatti, riprendendo l'affermazione subito appresso puntualizza profeticamente non dimentichiamolo!: «dove, appunto, i fedeli si radunano per attingere tale spirito (cristiano) dalla sua prima e indispensabile fonte, che è la partecipazione attiva ai santi misteri...» (Introduzione). Ovviamente, noi

non soltanto prenderemo atto del felice precedente che esso costituisce sulla “partecipazione attiva” dell’intera Costituzione conciliare *De Liturgia* (SC 11.19.21.41.48...) con le disposizioni puntuali: «Per promuovere la partecipazione attiva si favoriscano le acclamazioni, le risposte, la salmodia, le antifone, i canti ... del popolo» (SC 30) e quindi «... in qualsiasi azione sacra da celebrarsi con il canto l’intera assemblea dei fedeli sia posta in grado di apprestare la partecipazione attiva che le è propria, a norma dell’art. 30» (SC 114); noi dovremo inoltre calcolare e capitalizzare l’esplosività inarrestabile innescata dalla precisione del documento papale sulla partecipazione attiva ai santi misteri quale «prima e indispensabile fonte» donde attingere «lo spirito cristiano» è trascritto letteralmente in SC 14 senza che nessuno si faccia un alibi della propria professionalità artistica o della qualità d’arte della musica da comporsi ed usarsi nella liturgia per eludere la costringente norma dell’art. 30.

L’Istruzione avverte una delicatezza, persino una fragilità, dell’arte musicale rispetto alle altre arti in liturgia, che fa trepidare: «...uno dei più comuni, dei più difficili a sradicare e che talvolta si deve deplorare anche là dove ogni altra cosa è degna del massimo encomio per la bellezza ... tale è l’abuso delle cose del canto e della musica sacra. Ed invero, sia per la natura di quest’arte per se medesima fluttuante e variabile, sia per la successiva alterazione del gusto e delle abitudini lungo il correr dei tempi, sia pel funesto influsso che sull’arte (musicale) sacra esercita l’arte profana e teatrale, sia pel piacere che la musica direttamente produce e che non sempre torna facile contenere nei giusti termini, sia infine per i molti pregiudizi che in tale materia di leggeri s’insinuano e si mantengono poi tenacemente anche presso persone autorevoli e pie...» (Introduzione). C’è la sedimentazione della complessa storia dai padri, in Oriente e in Occidente, sino al nostro non univoco medioevo musicale e al travaglio dell’*ars nova* in musica, alle turbolenze della riforma e della controriforma nella cristianità europea, finalmente alle invadenze della teatralità persistenti pure nel ‘900. Però, il documento papale mentre tiene a dirsi contrario agli abusi che da tale delicatezza, o fragilità, dell’arte musicale derivasse nella liturgia, non perciò ne impedisce il connubio con il culto cristiano. Noi cristiani non siamo *musico-klastoi* “stroncatori dell’arte uditiva”, così come non siamo iconoclasti, stroncatori dell’arte visiva; non lo siamo, né questo né quello, per un medesimo motivo, che è la piena accettazione in Spirito Santo della bellezza sensibile da che il Verbo di Dio si è fatto carne sensibile adattandosi alla nostra percezione sensibile: perciò la retta norma contro ogni abuso al riguardo è stabilita dal fine per cui, appunto, «l’arte ammessa a servizio del culto» (Introduzione); il messaggio del Concilio agli artisti dirà: «Voi (poeti, pittori, scultori, architetti, musicisti...) l’avete aiutata (la Chiesa) a rendere sensibile il mondo invisibile».

Il connubio è tale da far stabilire: «La musica deve possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la santità, la bontà delle forme, l'universalità» (Principi Generali, 2). Della santità, è detto al negativo: «deve escludere ogni profanità»; ma nulla è detto al positivo. Occorre perciò che per la debita ricerca e attuazione della qualità "santa" non ci fermiamo al negativo esplicitato e proseguiamo al positivo implicato nella liturgia a cui la musica si sposa; nella cui accezione santità equivale a sacramentalità, cioè a reciprocità sponsale di divino e di umano (cfr. SC 2) in ordine alla musica liturgica è tutto un universo da coinvolgere, altro che una verniciatura di sacralità proiettiva di nuda anti-profanità! Della bontà di forme, abbastanza esaurientemente seppure soltanto funzionalmente, è detto: «Deve essere arte vera, non essendo possibile altrimenti che abbia sull'animo quell'efficacia che la Chiesa intende ottenere accogliendo nella sua liturgia l'arte dei suoni»; il Concilio aggiungerà, però strutturalmente: «(le arti) per loro natura attengono all'infinita bellezza divina, da esprimersi in un qualche modo con le opere umane, e si addicono a Dio e all'incremento della sua lode e della sua gloria» (SC 122) in ordine alla musica liturgica è un avviso a non bloccarsi in funzionalismi senza costruito. Della universalità, è detto con strumentazione istintivamente districativa: «dovrà essere universale in questo senso che, pur concedendosi ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche [sic!] quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria, queste tuttavia devono essere in tal maniera subordinate ai caratteri generali della musica sacra che nessuno di altra nazione all'udirle debba provarne impressione non buona»; nel Concilio, invece: «Entro i limiti stabiliti nelle edizioni tipiche dei libri liturgici spetterà alla competente autorità ecclesiastica territoriale ... determinare gli adattamenti riguardo alla lingua liturgica, alla musica sacra e alle arti, secondo le norme fondamentali contenute in questa Costituzione» (SC 39), adattamenti tuttora in gran fermento.

Ed eccoci al nodo che, secondo me, a torto o a ragione, ha stonato la recezione plenaria del *Motu proprio*. Vi leggiamo: «La Chiesa ha sempre riconosciuto e favorito il progresso delle arti, ammettendo a servizio del culto tutto ciò che il genio ha saputo trovare di buono e di bello nel corso dei secoli, salve sempre le leggi liturgiche (cfr. SC 122). Per conseguenza, la musica più moderna (del canto gregoriano o della polifonia) è pure ammessa in chiesa, offrendo anch'essa composizioni di tale bontà, serietà e gravità, che non sono per nulla indegne delle funzioni [leggi: azioni] liturgiche. Nondimeno, siccome la musica moderna è sorta precipuamente a servizio profano, si dovrà attendere con maggior cura» (n. 5). Ma tale posizione promozionale di «ciò che il genio ha saputo trovare» è risultata di fatto talmente schiacciata in una morsa da prestarsi ad

essere surclassata anche di diritto. La morsa è da cogliere tra le qualità di cui abbiamo riferito, santità bontà di forme universalità, e il “convenzionalismo” di cui appresso: «Tra i vari generi della musica moderna, quello che apparve meno acconcio è lo stile teatrale che durante il secolo scorso [l’800] fu in massima voga, specie in Italia. L’intima struttura, il ritmo, e il così detto “convenzionalismo” di tale stile non si piegano, se non malamente, alle esigenze della vera musica liturgica» (n. 6).

Cosa sia cotesto convenzionalismo è spiegato nel *votum* inviato dal card. G. Sarto nel 1893 alla Congregazione dei Riti, la quale aveva richiesto il parere dei vescovi sulla disciplina della musica sacra. Era stato elaborato con la collaborazione del De Santi e sarà da lui calato dieci anni appresso nel *Motu proprio*: «A giudizio comune delle persone più competenti e dei più illustri maestri e scrittori in questa materia, vi ha un genere moderno di musica che... è il meno acconcio a far parte della sacra liturgia. Tale è lo stile teatrale che prese voga in Italia durante questo secolo... Il suo andamento è il massimo del così detto “convenzionalismo” che si scorge sia nella composizione e tessitura dei singoli pezzi sia nel complesso di uno spartito: l’aria del basso, la romanza del tenore, il duetto tra il tenore e la donna, la cavatina, la cabaletta, il coro finale, e simili, sono pezzi di convenzione e non mancano mai». Tra le “qualità” della musica connessa alla liturgia e il “non acconcio” convenzionalismo è, dunque, andata a stringersi piuttosto rudemente la posizione ecclesiale di “progresso delle arti” (nella liturgia) che il Concilio si preoccuperà di tematizzare quale «connessione molteplice tra la buona novella del Cristo e la cultura umana» (GS 58) ma che le tesi ecclesiologiche correnti e le accomodazioni rubricali analoghe avevano inchiodato irreversibilmente da secoli.

Se il convenzionalismo è spiegato dal *votum* con i «pezzi di convenzione» dell’opera lirica ottocentesca, le qualità sono canoizzate dal *Motu proprio* (con qualche sanatoria storica o stilistica) nel genere musicale del canto gregoriano e, subordinatamente ad esso, nel genere della classica polifonia: «Queste qualità (santità, bontà delle forme, universalità) si riscontrano in grado sommo nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa romana e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza. Per tali motivi il canto gregoriano fu sempre considerato come il supremo modello della musica sacra ... Le anzidette qualità sono pure possedute in ottimo grado dalla classica polifonia ... La classica polifonia assai bene si accosta al supremo modello di ogni musica sacra che è il canto gregoriano» (nn. 3-4). Il Concilio tenterà di mettere mano a sbrogliare la matassa, arruffata per molteplici approssimazioni e allontanamenti; ma sarà un’impresa non improvvisabile: «La Chiesa riconosce il canto gregoriano quale canto proprio della liturgia romana ... Gli altri ge-

neri di musica sacra, specialmente la polifonia, non sono affatto esclusi dalla celebrazione dei divini uffici purché corrispondano allo spirito dell'azione liturgica a norma dell'art. 30 [sulla partecipazione attiva del popolo]» (SC 116). Il *Motu proprio* ha vinto la battaglia contro il convenzionalismo dell'opera lirica ottocentesca, è certo; ma è altrettanto indubbio che la canonizzazione dei "modelli supremi" sia rimasta a sua volta indenne da ogni convenzionalismo, diremmo, di ritorno? È sicuro che non è convenzionale in nulla la imputata e aspettata "popolarità" del gregoriano, *Graduale simplex* incluso (cfr. SC 117)? O che non è in nulla convenzionale la "sacralità" della polifonia? Senza dire di certi cecilianesimi che stanno al *Motu proprio* di Pio X così come i nazarenismi figurativi di chiese neoromaniche o neogotiche stanno alla iconicità della grande tradizione ecclesiale.

Due riecheggiamenti radicali della Istruzione nella Costituzione conciliare pretendono la nostra accurata attenzione perché coinvolgono le decisioni che un secolo fa erano condizionate dall'ordinamento disciplinare ritenuto intangibile o da principio ecclesologico ugualmente incontrovertibile, e che ora stanno in condizioni mutate. «La lingua propria della Chiesa romana è la latina. È quindi proibito nelle solenni funzioni [leggi: azioni] liturgiche di cantare in volgare qualsivoglia cosa; molto più poi di cantare in volgare le parti variabili o comuni della messa e dell'ufficio». È noto che l'ampio spiraglio aperto da SC 36 (ampio, relativamente alla tenacia in contrario mantenuta in Occidente) ha avuto recezione esecutiva dirompente, commisurata allo spirito straripante delle comunità e della maggioranza dei vescovi in Concilio piuttosto che alla lettera prudentiale dei documenti ma c'è pure la potenza trainante di DV 22: «È necessario che ai fedeli cristiani sia largamente aperto l'accesso alla sacra Scrittura ... E poiché la parola di Dio deve stare a disposizione di tutti in ogni tempo, la Chiesa cura con sollecitudine materna che si apprestino traduzioni adeguate ed esatte nelle varie lingue». Pare coerente domandare cosa sarebbe stato in condizioni altre questo disposto del *Motu proprio* che lega la sua proibizione consequenzialmente alla proprietà della lingua latina da parte della Chiesa romana «È quindi proibito...» e no rispondere che la situazione attuale è anomala in forza di quella proibizione. E ancora: «... tutto il resto del canto liturgico è proprio del coro dei leviti, e però i cantori di chiesa anche se sono secolari fanno propriamente le veci del coro ecclesiastico... Dal medesimo principio segue che i cantori hanno in chiesa vero ufficio liturgico e che però le donne, essendo incapaci di tale ufficio, non possono essere ammesse a far parte del coro...» (nn. 12-13). A parte la (giudaizzante?) attribuzione del coro ai *leviti*, e il seguente *escamotage* che mette in piedi l'artificio di «cantori di chiesa... secolari» ai quali si imputa convenzionalmente «vero ufficio liturgico» senza che essi siano veri *leviti*; a nessuno

sfuggirebbe l'ideologia "sacra" dell'impalcatura tutta, rovescio soggettivo dell'aspetto oggettivo di "musica sacra". E nuovamente ci s'impone di mandare ad effetto il dettato conciliare, che muta il problema stesso mutandone teologicamente la premessa in virtù della dottrina ecclesiologica insegnata in *Lumen gentium* II, "Il Popolo di Dio", e III, "I Laici"; mutamento che su *Lumen gentium*, *Sacrosanctum Concilium* anticipa: «Nelle celebrazioni liturgiche ciascuno, sia ministro sia semplicemente fedele, esercitando il suo ufficio compia solo e tutto ciò che per la natura della cosa e le norme liturgiche gli compete» (SC 28); «anche i ministranti, i lettori, i commentatori, i membri della schola cantorum, esercitano vero ministero liturgico» (SC 29). È il rovescio soggettivo dell'aspetto oggettivo di «partecipazione attiva».

Non sfugga che S. Pio X ha scritto nella Costituzione apostolica *Divino Afflatu*: «Risulta che sin dagli inizi della Chiesa (i salmi) sono serviti meravigliosamente a nutrire la pietà dei fedeli [non dei leviti soltanto]. Con essi i cristiani [non i leviti soltanto] offrivano continuamente a Dio il sacrificio di lode, cioè il frutto delle labbra che rendono omaggio al suo Nome (cfr. *Eb* 13,15; *Os* 14,3)».

"Cantate con arte"

La regola monastica occidentale benedettina stabilisce: «Richiamiamo sempre alla memoria la parola del profeta che dice: Cantate inni con arte (*Sal.* 46,8)... Consideriamo quale debba essere il nostro atteggiamento alla presenza di Dio e quando cantiamo i salmi mettiamo in sintonia il nostro cuore con la nostra voce» (*Regola di Benedetto*, 19). Nella regola monastica orientale basiliana si spiega: «Canta con arte chi è attento così al testo come il gusto è attento al sapore» (*Regola di Basilio*, red. Ruf. 110). Da parte sua Agostino, anch'egli legislatore monastico, nel suo Commento sui Salmi, discorso 1,7-8 sul Salmo 32,3 traduzione della Vulgata che ha medesima suggestione: «Cantate a Lui un canto nuovo, cantate a Lui con arte nel giubilo», ci ha offerto la celeberrima contemplazione di Dio che rifiuta il canto stonato né vuole offese le sue orecchie, uno sguardo sugli uomini impreparati nell'arte musicale che cantano davanti al musicista, il consiglio di cantare nel giubilo con il celeberrimo "inno al giubilo" (ne abbiamo il testo al 22 novembre nell'Ufficio delle Letture). Per essere precisi, la traduzione della Vulgata ha tradotto *bene psallite* nel salmo 32 e *psallite sapienter* nel salmo 46; siamo noi che per "trovare il bel corpo interiore delle cose" felicemente traduciamo "con arte" sia là dove è stato detto *bene* sia là dove è stato detto *sapienter*. Infatti, come cantare così bene se non "con arte"? e Basilio ci previene a gustare il testo che cantiamo con le labbra al modo in cui ci dilettiamo del sapore che ci riempie la bocca: *sapienter* al modo di sapere, "gustare" – il sape-

re dell'orazione liturgica: *da nobis in Spiritu recta sapere*, «donaci di gustare nello Spirito ciò ch'è retto». Ma cos'è cantare ritualmente nella celebrazione liturgica? Di nuovo un legislatore monastico, Cassiodoro, di nuovo in Commento sui Salmi, prologo: «I salmi ci rendono gradevoli le veglie quando, nel silenzio della notte, al canto dei cori la voce umana prorompe nella musica e con la parole modulate dell'arte fa ritornare a Colui dal quale, per la salvezza dell'umanità, venne la divina Parola». Cantare per la liturgia è far prorompere la voce nella musica facendo ritorno con la parole modulate dall'arte al «Padre di cui uscendo quale luce il Verbo divino è generato» (cfr. l'inno che cantiamo in Avvento). Anche Tommaso d'Aquino nel prologo del suo *Commento sui Salmi*, definisce il canto: «Esultazione della mente che prorompe d'impeto nella voce». Ci risentiamo Cassiodoro, ma ci incontriamo pure il cantico di magnificazione dipinto dell'evangelista Luca per Maria: «il mio spirito esulta in Dio mio Salvatore» (Lc, 1,47); e due cose appaiono crearlo: l'esultazione in Dio e l'impeto nella voce. In amalgama, “esaltazione” e “impeto” – quasi melodia e ritmo? – fanno del canto cosa di bellezza in entusiasmo. È dire che il canto liturgico è cosa di bellezza teandrica, umano-divina, in entusiasmo dello Spirito, «nel cui dono l'uomo accede a gustare il mistero della divina economia» (GS 15).

Nei quarant'anni passati, quantunque asistematicamente, si sono realizzati quadri referenziali variati per una tale interazione di musica e liturgia che a mio parere è opportuno non classificare alternativi gli uni agli altri ed è urgente assumere complementariamente. Primo in ogni senso è la sinergia con la Parola. Le parole nel canto liturgico sono frammenti del Verbo. Desunti con tremore della Scrittura santa, raccolti con fedeltà dagli eventi ad essa connessi; composti con libertà dai significati misterici. Purché in bellezza sponsale di musica e testo. A. Schönberg, che scriveva testi non per liturgia ma per la sua propria musica, e tanto gli bastava ad aggiustare il tiro sull'esattezza del genere letterario, ha detto in prefazione all'edizione dei suoi *Texte*, da lui stesso curata nel 1926: «Questi sono testi per musica; vale a dire che solo insieme con la musica costituiscono qualcosa di compiuto. Non dico ciò allo scopo di reclamare per essi maggiore indulgenza di quanta ne è concessa alla mia musica ... Ma chi abbia avuto la visione dell'insieme vede anche quell'insieme in ogni sua parte, e non potrebbe giudicare adeguato nulla che non lo fosse sotto tutti gli aspetti». La Chiesa romana usò soltanto la Bibbia, ma la Chiesa ambrosiana accreditò l'innografia nelle Chiese d'occidente e le Chiese d'oriente profusero la poesia sino a confonderla nella celebrazione con l'unica bellezza del rito. Le note della musica liturgica, quelle suonate e non solo queste cantate, sono briciole del Verbo in risonanza; la musica strumentale liturgica, nelle chiese che usiamo strumenti sonori non è che “ricercare” continuo del *Logos mousikos*, del “Verbo musico”, e delle sue

parole-pane. In questa direzione c'è da lavorare senza soste. Però da quella riuscita dipende anche il coronamento in bellezza armonica del reingresso salutare della Parola che Dio ha provvidenzialmente arreato alle nostre Chiese. E dipende anche l'ingresso delle nostre Chiese oltre soglia nella nuova arte musicale liturgica. Ovviamente, se l'operatore è un musicista – compositore, cantore, esecutore – che non attenda all'incolumità della sua arte ed è un artista capace di captare dalla Sinassi liturgica in simultanea ispirazione con il proprio genio la presenza del Verbo uscito quale luce del Padre, del Verbo venuto in mezzo alla Sinassi liturgica in virtù dello Spirito entusiasmante. Allora le parole musicali, le note musicali, non sono in cerca di autogiustificazione, sono un dato-dono autosufficiente; sino a stabilire l'invenzione del nuovo genere letterario, di prosa (“prosa” è da *pro-versa*, “rivolta a”) rivolta alla musica rituale per la celebrazione. È strada non breve ma è conducente ed arriva.

E c'è il quadro referenziale che attinge alla sorgente divina della bellezza da cui il cosmo creato, come ha ricevuto forma e ordinamento così, è stato avvolto di armonia ritmo e melodia. Vi scorre underground un'eredità culturale platonica; tuttavia J. Maritain ha pubblicato nel Diario di sua moglie Raissa alla data 1 febbraio 1951: «Platone usa il termine musica in maniera universale, al modo come noi usiamo il termine poesia, per significare l'anima delle belle arti. Questo mi spiega perché quando ho ricevuto la prima intuizione di una poesia, e la scrivo, ascolto costantemente in me l'intuizione via via che noto, affinché l'espressione sia esattamente fedele a quella prima intuizione. Ascolto per cantare senza note false...». Ecco, Platone o no, stiamo parlando di trasporre su rigo cristiano e in chiave liturgica l'intuizione e la ricreazione dell'armonia originaria. Si esaltano allora gli accenti tonici del testo e i modi tipici della musica, i capitelli “gregoriani” di Cluny! Chi ci riuscisse avrebbe messo in forma musicale l'armonia divina secondo ritmo e melodia denominati in virtù di liturgia.

E c'è il quadro che, con intento teologico liturgico, punta sul vigore coesivo della musica: musica è ciò che unifica, sentenziano i saggi cinesi, e I. Strawinsky ripeteva che la musica è armonia in comunione. Valenza naturale; ma ne segue che è determinazione apprezzabile onde perseguire la comunione in ogni sua forma e nelle sue forme di Grazia. Mirando alla risoluzione delle tensioni didattiche tra sacro e suo opposto, sensibile e suo opposto, particolare e suo opposto, ci si riferisce ancora alla santità quale forma specifica del sacro cristiano e liturgico, estesa anche al suono; alla divinizzazione dei sensi quale intuizione eminente della estetica cristiana e liturgica, dedicata anche alla melodia e al ritmo; all'universalità dell'arte musicale quale esercizio non generico della poetica cristiana e liturgica, marcata anche nell'originalità di una cultura *hic et nunc*.

Il contesto di dialettiche (o dualismi? o manicheismi?) è caso speciale per il criterio formulato dalla costituzione conciliare: «le nuove forme germinino, per così dire, dalle forme già esistenti» (SC 23; cfr. *Musicam sacram*, 59); secondo logica, e secondo l'ordinamento del medesimo dettato conciliare, occorrerà dunque «un'accurata investigazione teologica, storica, e pastorale» sul canto gregoriano; direttamente allo scopo, e senza che ne passi nulla come perfettamente acquisito. Ci sono circostanze attuali *déjà vues*, ad esempio nella crisi del canto liturgico dell'alto e del basso medioevo e oltre? Perché le decadenze liturgiche in epoca di *devotio moderna* corrispondono in maniera stupefacente alle disavventure musicali di misure ritmiche, di alterazioni cromatiche, di tagli ai melismi, ecc. ecc.? Hanno un qualche senso per noi le prose musicate da Ildegarda di Bingen per la liturgia? o le musiche da cantarsi delle monache del Paraceto? e i resti del lavoro poetico e musicale d'Errada di Landsberg?

Qualsiasi referenza ordinatrice possa scegliersi, anzi combinarsi alle altre, la "questione" dovrà risolvere il problema celebrativo di raccordare il complesso sintagma del rito con il semplice paradigma dell'arte musicale. Ma, scriveva Raissa Maritain nel suo Diario il 25 marzo 1919: «L'arte è fruttificazione; quando la linfa sarà di nuovo cristiana [leggi: liturgica] i frutti lo saranno pure essi, necessariamente, e senza che l'artista se lo imponga. Ma c'è un periodo di transizione durante il quale l'unità non è ancora fatta tra la volontà dell'uomo e la sensibilità dell'artista». L'evento conciliare fa decidere di riesaminare in contesto soggettuale e di reciprocità molte cose, per pigrizia, per impazienza, per distrazione, per ignoranza, delegate usualmente al contesto della oggettualità e del settoriale avulso. È acquisizione da non lasciar perdere. Nel leggio intarsiato da Raffaello di Brescia nel coro monastico di Monte Oliveto Maggiore sono finte due foglie musicali di codice gregoriano aperto all'inno mariale: *O gloriosa Domina... coeli fenestra facta es*; e segue in rubrica: *verte folium*, "volta pagina"! Lo scherzo del monaco intarsiatore al monaco cantore non è icone della nostra situazione musicale; noi riusciamo a voltar pagina perché noi sappiamo di avere la "finestra sul cielo".



a "umile ancella" a "compito ministeriale". Sensi e percorsi della musica 'sacra' da Pio X al Vaticano II (con qualche spunto per l'attualità)

Prof. DANIELE SABAINO

0.
Documenti
in esame

0.1. *Contesto*

Accingersi, oggi, a una lettura non puramente commemorativa – o, peggio, sterilmente apologetica – del Motu proprio *Tra le sollecitudini* e degli interventi magisteriali che da esso promanano per discendenza più o meno diretta¹ esige, in primo luogo, almeno un abbozzo di contestualizzazione, a preliminare garanzia di correttezza ermeneutica e a scanso preventivo di fraintendimenti assolutizzanti che (ove non intesi per tali) finirebbero inevitabilmente per riverberare astorici dogmatismi di pensiero e di prassi sull'intero comparto della riflessione liturgico-musicale pre- e post-conciliare.

Non si comprendono infatti appieno dispositivi e istanze di *Tra le sollecitudini*² se del motu proprio di Pio X ci si limita a sottolineare l'aspetto di instaurazione/promozione di ideali riformatori (in tema di musica e/o – vuoi *in principium*, vuoi *ad finem* – in tema di liturgia) senza tener conto, d'un lato, dell'ecclesiologia che quei medesimi aspetti sottintende, esprime e caldeggia, e – d'altro lato – del clima culturale degli ultimi decenni del diciannovesimo secolo: che non fu pregiudizialmente e genericamente ostile a ogni revisione dell'intreccio musica/culto (come s'ostina a dipingere qualche epigono d'un certo cecilianesimo)³, né può essere identificato – neppure per sineddoche, se non a prezzo di un'inconcludente evaporazione dei referenti storico-stilistici della tradizione musicologica

¹ Referenze e dettagli bibliografici di ciascuno in nota all'intestazione delle diverse sezioni del seguente § 0.2.

² D'ora innanzi: *TLS*.

³ Cfr. la visione d'insieme prospettata nella miscellanea *Der Caecilianismus: Anfänge – Grundlagen – Wirkungen*, hrsg. von Hubert Unverricht, Schneider, Tutzing 1988 (*Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft*, 5).

– con l'arte teatrale' stigmatizzata (ma non connotata) dall' "Introduzione" di TLS⁴.

Gli studi di musicologia liturgica di questi ultimi anni, per fortuna, hanno cominciato a percorrere proficuamente anche queste piste pre-giudiziali, seppur a diverso livello d'approfondimento (come avremo modo di constatare nel seguito della trattazione). La cornice entro cui inquadrare i documenti in esame risulta così per lo meno delineata, permettendoci di limitare a pochi e basilari tratti i prolegomeni essenziali alla lettura.

E dunque. È stato già notato, per cominciare, come TLS germi- ni logicamente dai principi ecclesiologici (con) seguenti il Concilio Vaticano I: la Chiesa si autocomprende come 'società perfetta' e – proprio in quanto tale – reputa di avere il diritto/dovere di possedere istituzionalmente e strutturalmente i mezzi adeguati a sostenere ed esprimere quella perfezione, sia sul piano politico-temporale, sia sul piano ideologico-culturale – entro il quale, anzi, essa è convinta di distinguersi non solo a motivo di un'identità precisa e «inconfondibile», ma anche in grazia di «una specifica propria cultura, differenziata ed elevata al di sopra di quella del secolo»⁵.

Per ciò che attiene al nostro assunto, una precomprensione del genere domanda quindi una musica che sia appropriatamente in grado di:

1. veicolare (la perfezione del) lo *status* dell'istituzione;
2. opporsi a ciò che la Chiesa avverte come estraneo-a-sé (ossia al 'profano');
3. connotare identificativamente la natura di essa e delle sue manifestazioni esterne (culto *in primis*).

Da simili tratti distintivi conseguono subito:

a) la proposta di un linguaggio universale, mutuato in maniera paradigmatica da passati cronologicamente determinati (seppur ermeneuticamente non scandagliati)⁶ – posto che all'unità di fede non può che corrispondere un'unità di espressione;

b) la necessità di un controllo clericale non solo dell'ideologia, ma anche della grammatica di quell'espressione – ché solo i *clerici* sono legittimati a giudicare l'aderenza degli infiniti prodotti all'unicità del paradigma;

c) l'esigenza d'una regolamentazione centralizzata, ordinata verticalmente sino alla suprema autorità apostolica – depositaria e garante teologale e secolare dell'*unica fides*.

⁴ Sulla situazione musicale in Italia nel secondo Ottocento si veda per lo meno FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino 1993 (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, seconda edizione, 9).

⁵ FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Centro Liturgico Vincenziano – Edizioni Liturgiche, Roma 1996 (Bibliotheca Ephemerides Liturgicae – Subsidia, 87; d'ora innanzi: RAINOLDI, *Sentieri*), p. 419.

⁶ Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 420.

Se a tale fermento *construens* s'aggiunge la percezione sostanzialmente negativa che la Chiesa (spesso senza troppi *distinguo*) aveva della musica allora in voga, sia dentro che fuori se stessa⁷, si comprende facilmente come e perché la messa in forma degli atteggiamenti testé riassunti venisse operativamente tradotta in termini di 'riforma' e di contrapposizione all'esistente. Era infatti indispensabile, secondo i protagonisti del momento, entrare in azione per:

- conformare la durata temporale delle musiche alla misura del rito;
- rimuovere dalla lingua musicale 'sacra' ogni elemento di 'profanità' e/o 'teatralità';
- reagire alla «perversione delle forme liturgiche»;
- metter freno all'«impertinenza della musica organistica»;
- impedire il «naufragio della parola liturgica», gli «arbitri rituali», eccetera⁸.

Le ragioni in campo erano indubbiamente sostanziose e sostanziali, pur se non di rado i 'riformatori' indulgevano con fin troppo compiacimento a un tono di lamentazione che, annullando ogni distinzione e ogni contesto in un *mare magnum* d'equivalenti nequizie, finiva per snervare le sottigliezze d'argomentazione dei più accorti⁹, e pur se qualche formulazione lasciava spazi d'ambiguità agli auspici degli stessi riformatori (soprattutto a riguardo della presunta 'teatralità' della musica profana, il senso della quale poteva oscillare dal rifiuto di precisi moduli melodrammaturgici all'ostilità verso qualunque coloritura melodico-armonica di stampo 'moderno').

L'atmosfera culturale del tempo, inoltre, se non propizia, era quanto meno preparata a comprendere i termini del dibattito – i trent'anni che trascorrono dal Vaticano I al motu proprio, non dimentichiamo, sono precisamente gli anni durante i quali Giuseppe Verdi pronunciò (seppur a riguardo di questioni affatto diverse e –

⁷ Vedi le cause che, secondo l'introduzione di *TLS*, hanno portato all'«abuso nelle cose del canto e della musica sacra»: (1) «la natura di quest'arte [= la musica] per se medesima fluttuante e variabile»; (2) «la successiva alterazione del gusto e delle abitudini lungo il correr dei tempi»; (3) «il funesto influsso che sull'arte sacra esercita l'arte profana»; (4) il «piacere che la musica direttamente produce e che non sempre resta facile contenere nei giusti termini» (*Acta Sanctae Sedis* [= ASS] XXXVI [1903-1904], p. 330).

⁸ Virgolettati da FELICE RAINOLDI, *Traditio canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati*, Centro Liturgico Vincenziano – Edizioni Liturgiche, Roma 2000 (Bibliotheca Ephemerides Liturgicae – Subsidia, 106; d'ora innanzi: RAINOLDI, *Traditio*), p. 483.

⁹ Vedi ad esempio la triplice declinazione degli articoli che p. Angelo De Santi pubblicò tra il settembre e il dicembre 1888 su *La Civiltà Cattolica: La musica a servizio del culto* (serie XIII, vol. 11, fasc. 918, pp. 654-671); *La musica a servizio del culto cattolico* (serie XIII, vol. 12, fasc. 920, pp. 169-183); *La musica a servizio della liturgia* (serie XIII, vol. 12, fasc. 924, pp. 671-688), nonché i rilievi di RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 230-231.

fortunatamente – senza darvi alcun personale seguito) il suo famoso «torniamo all'antico, e sarà un progresso»¹⁰, nonché gli anni durante i quali più d'una manifestazione artistica si volse al passato: qualche volta con nostalgia, qualche volta, più attivamente, per trarne spunti per l'attualità¹¹.

Nel dominio ecclesiastico, infine, il consumarsi del secolo vide il moltiplicarsi di prese di posizione e di documenti, a vario livello d'ufficialità e a opera di studiosi, prelati e congregazioni: scritti occasionali, progetti organici, lettere pastorali, e persino due regolamenti curiali (uno nel 1884 e un altro – non del tutto in sintonia col precedente – nel 1894)¹².

Questa è dunque la temperie di fatti e di idee entro la quale il cardinal Sarto, appena eletto al soglio pontificio, estese alla Chiesa universale quanto egli stesso aveva prescritto nel 1895 alla diocesi patriarcale di Venezia sulla falsariga (com'è noto) di pensieri e parole di padre Angelo De Santi S.J.¹³. È su tali coordinate che s'innesta il motu proprio *TLS*, dal quale prendono avvio la riforma centralizzata della musica sacra e le note che seguono.

Di esso, e dei documenti successivi, discorrerò cercando di proporre non un'interpretazione teleologica e armonizzante, ma una lettura storica ed ermeneutizzante, avendo sempre presente (ma non incombente) la totalità del pensiero magisteriale *de musica sacra* prima e dopo il Concilio Ecumenico Vaticano II, e non sotto-stando ovviamente – anzi, mirando a far emergere nel loro specifico – continuità e fratture, persistenze e modificazioni di senso tra un testo e l'altro, e tra il gruppo dei pronunciamenti dei tre Pii e le disposizioni conciliari e postconciliari (alle quali sarà giocoforza riferirsi almeno in controluce, anche se il discorso non intende avventurarsi nelle profondità dell'esegesi dei capisaldi 'musicali' della riforma liturgica).

¹⁰ Conclusione della lettera con la quale, il 4 gennaio 1871, Verdi rispondeva a Francesco Florimo declinando l'invito che questi, a nome della città, gli aveva rivolto affinché assumesse la direzione del Conservatorio di Napoli: vedine il testo integrale in *I copialettere di Giuseppe Verdi pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo*, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milano 1913 [rist. anast. Forni, Bologna 1987 (Bibliotheca Musica Bononiensis. sez. V, 23)], lettera CCI, pp. 232-233.

¹¹ Si pensi (per non addurre che un paio di rimandi) alle spinte che diedero lunga vitalità all'architettura neogotica, o alle velleità passatiste di riforma delle arti applicate caratteristiche dell'*Arts and Crafts Movement*.

¹² Testi latini in FIORENZO ROMITA, *Ius musicae liturgicae. Dissertatio historico-iuridica*, ex officina libraria Marietti, Taurini 1936, pp. 283-287 e 288-289; traduzione italiana in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 510-514 e 525-527; note di commento ibidem, pp. 221-222 e 261-263.

¹³ Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, p. 231 (sintesi delle prescrizioni mantovane di mons. Sarto), pp. 268-269 (presentazione della lettera pastorale del patriarca *Musica Sacra*) e pp. 534-540 (testo integrale di quest'ultima).

Tale lettura, dopo una breve rassegna sintetica dei contenuti generali e del peso magisteriale di ciascun documento, si snoderà principalmente per sentieri tematici, a sondaggio delle idee e dei problemi che i singoli testi e il loro totale alludono, sollevano, risolvono o, al contrario, dischiudono.

0.2. *Catalogo e tipologia*¹⁴

0.2.1. *Il motu proprio* Tra le sollecitudini (22 XI 1903)¹⁵

Il motu proprio *TLS*, come s'è accennato nel precedente paragrafo, si pone al culmine di una nutrita schiera di testi *de musica sacra* e a climax di una serie di interventi di Pio X, nelle sue vesti di vescovo di Mantova prima e di patriarca di Venezia poi¹⁶.

Il testo è fondamentalmente opera di padre Angelo De Santi, anche se gli interventi personali del papa furono cospicui e consistenti¹⁷. L'introduzione e i ventinove numeri del documento presentano dapprima alcuni principi generali – di applicabilità universale, anche se formalmente (ma non esplicitamente) obbliganti solo per il rito romano –; articolano quindi una tipologia dei generi musicali 'sacri' e delle forme ad essi pertinenti; precisano natura e trattamento dei testi liturgici; definiscono ruolo dei cantori e condizioni di ammissibilità degli strumenti musicali nella liturgia; suggeriscono, in ultimo, alcuni «mezzi precipui» per favorire la diffusione, teorica e pratica, dei nuovi orientamenti in materia di «buona musica liturgica»¹⁸.

Gli intenti normativi del documento sono chiaramente riformatori: la scelta stessa di promulgarlo in forma di 'motu proprio' – ossia di istruzione non originata da alcun organismo curiale ma elaborata direttamente e spontaneamente dal pontefice – ne sottolinea il carattere innovativo rispetto alla legislazione vigente; una direzione verso la quale punta anche la locuzione «codice giuridico

¹⁴ I paragrafi 0.2.1-0.2.4 attingono ai luoghi corrispondenti del capitolo introduttivo dell'ottimo JAN MICHAEL JONCAS, *From Sacred Song To Ritual Music. Twentieth-Century Understandings of Roman Catholic Worship Music*, The Liturgical Press, Collegeville 1997, pp. 1-6. La determinazione della forza normativa dei diversi documenti proviene invece, come già in Joncas, da R. KEVIN SEASOLTZ, *New Liturgy, New Laws*, The Liturgical Press, Collegeville 1980 e da JOHN M. HUELS, *Liturgical Law. An Introduction*, The Pastoral Press, Washington 1987 (American Essays in Liturgy, 4).

¹⁵ Testo italiano ufficiale in *Actae Sanctae Sedis*, XXXVI, pp. 329-339 (e anche in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 555-562; VALENTINO DONELLA, *Dal Pruno al Melarancio. Musica in Chiesa dal 1903 al 1963*, Edizioni Carrara, Bergamo 1998, pp. 182-190; RAINOLDI, *Traditio*, pp. 506-513); versione latina «fidelis» *Inter plurimas pastoralis officii sollicitudines in Actae Sanctae Sedis*, XXXVI, pp. 387-395; comoda sinossi delle due versioni in ROMITA, *Ius musicae liturgicae*, pp. 290-301.

¹⁶ Cfr. sopra, note 12 e 13.

¹⁷ Cfr. FIORENZO ROMITA, *La preformazione del Motu proprio di S. Pio X sulla musica sacra*, Desclée, Roma 1961.

¹⁸ *TLS*, capo VIII e n. 24 (ASS XXXVI, pp. 338-339).

della musica sacra» con la quale il papa, nell'ultimo periodo dell'«Introduzione», impone «a tutti la più scrupolosa osservanza» di ogni dettato del suo chirografo. Lo scritto di Pio X deve pertanto intendersi come fondativo di nuovo diritto liturgico e in quanto tale costitutivo imprescindibile di ogni disamina della materia almeno fino ai decreti del Vaticano II.

0.2.2. *La costituzione apostolica Divini cultus sanctitatem (20 XII 1928)*¹⁹

Gli anni che seguono la pubblicazione di *TLS* vedono un fiorire di iniziative, centrali e locali, tese ad attuare ideali e disposizioni del motu proprio, soprattutto in tema di ripristino pratico ed editoriale del canto gregoriano²⁰.

Nel 1928, l'allora regnante Pio XI solennizza i venticinque anni dell'istruzione (e i propri cinquant'anni di sacerdozio) diffondendo la costituzione apostolica *DCS*: un nuovo documento pontificio che, nonostante l'alto profilo dell'intitolazione formale, non apporta novità di rilievo al dibattito in corso, limitandosi a predisporre una più minuziosa disciplina dell'insegnamento del canto liturgico, della promozione delle cappelle musicali e (soprattutto) dell'incremento di un'arte organaria e organistica compatibile con le esigenze del culto e della Chiesa.

La via tracciata da Pio X è così ufficialmente canonizzata, senza alcuna soluzione di continuità.

0.2.3. *L'enciclica Musicae sacrae disciplina (25 XII 1955)*²¹

Il cinquantenario della pubblicazione di *TLS* fu commemorato, con qualche mese di ritardo, dal XVI Congresso di Musica Sacra, organizzato a Roma dal 30 agosto al 4 settembre 1954²², poche settimane dopo l'iscrizione di Pio X nel numero dei santi. Il Natale dell'anno successivo, al di fuori d'ogni contingenza commemorativa, Pio XII diffuse l'enciclica *Musicae sacrae disciplina*, un ampio contributo suddiviso in un proemio e quattro dense parti²³.

¹⁹ *Constitutio apostolica de liturgia deque cantu gregoriano et musica sacra cotidie magis provehendis* (d'ora innanzi: *MSD*): testo latino ufficiale in *Acta Apostolicae Sedis* [= *AAS*] XXI (1929), pp. 33-41; versione italiana in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 631-636, RAINOLDI, *Traditio*, pp. 519-525 e DONELLA, *Dal Pruno al Melarancio*, pp. 198-204.

²⁰ Cfr. (dalla prospettiva 'centrale' solesmense) PIERRE COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits: Solesmes et l'Édition Vaticane*, Abbaye de Solesmes, Solesmes 1989.

²¹ *Litterae encyclicae ad venerabiles fratres Patriarchas, Primates, Archiepiscopos, Episcopos aliosque locorum Ordinarios, pacem et communionem cum apostolica sede habentes: de musica sacra* (d'ora innanzi: *MSD*): testo latino ufficiale in *AAS* XXXXVIII (1956), pp. 5-35; versione italiana in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 662-677 e DONELLA, *Dal Pruno al Melarancio*, pp. 205-220.

²² Sommario resoconto in DONELLA, *Dal Pruno al Melarancio*, p. 40.

²³ Il testo latino pubblicato in *AAS* non reca alcuna numerazione di paragrafo; per comodità, il seguito del saggio rimanderà per quanto possibile (tra parentesi quadre)

Con essa, il discorso *de musica sacra* intreccia alle tematiche consuete della ricezione più che cinquantennale del motu proprio le nuove prospettive teologico-liturgiche che papa Pacelli aveva delineato nelle precedenti encicliche *Mystici Corporis* (29 giugno 1943) e *Mediator Dei* (20 novembre 1947)²⁴. Il rapporto musica/liturgia si inserisce in tal modo nella più ampia dialettica arte/culto: con il risultato di provocare, da un lato, l'espansione di alcune delle qualità con cui Pio X aveva caratterizzato la musica sacra; di rilassare, dall'altro, alcune proibizioni di *TLS* in riferimento sia alla composizione che all'esecuzione liturgica (per la quale l'enciclica suggerisce anche qualche strategia di miglioramento qualitativo). Il tutto in un quadro di magistero ordinario (passibile quindi di sviluppi e/o di modificazioni) qual è quello di una lettera enciclica – di un documento cioè d'indole pastorale, e non dogmatica – che commenta, amplia, aggiusta ma né invalida né abroga il chirografo di Pio X.

0.2.4. *L'istruzione De musica sacra et sacra liturgia (3 IX 1958)*²⁵

I decenni trascorsi dal documento di Pio X, le prassi 'ceciliane' invalse nel frattempo e le novità di pensiero apportate al dibattito dal movimento liturgico e dagli insegnamenti di Pio XII²⁶, – a detta degli ufficiali della Sacra Congregazione dei Riti – rendevano opportuno, sul volgere degli anni Cinquanta, procedere a una rivisitazione complessiva e sistematica di tutte le norme sin lì emanate in materia di musica sacra. Dal lavoro degli esperti scaturì la *Instructio de Musica sacra et sacra Liturgia ad mentem litterarum encyclicarum Pii Papae XII «Musicae Sacrae Disciplina» et «Mediator Dei»*, il più esteso e articolato documento che la Chiesa cattolica abbia mai prodotto sull'argomento, e che fu reso pubblico, significativamente, nel giorno della festa di san Pio X (del calendario allora vigente).

Lo scopo dell'istruzione è palesato sin dal proemio: «valde opportunum visum est, potiora capita, sacram Liturgiam et Musicam sacram earumque pastoralem efficaciam respicientia, ex memoratis documentis²⁷ in unum colligere et peculiari Instructione

anche alla suddivisione della traduzione italiana compresa in RAINOLDI, *Sentieri*, loc. cit. in nota 21 (e che differisce, si avverte, dalla numerazione adottata in JONCAS, *From Sacred Song, passim*).

²⁴ Testo latino rispettivamente in AAS XXXV (1943), pp. 193-248 e AAS XXXIX (1947), pp. 521-600; traduzione dei numeri su canto e altre arti della *Mediator Dei* in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 651-653.

²⁵ D'ora innanzi: Istr58; testo latino ufficiale in AAS L (1958), pp. 630-663; traduzione italiana in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 680-707.

²⁶ Cfr. *La "Mediator Dei" e il Centro di Azione Liturgica. 50 anni alla luce del movimento liturgico*, Atti della 49^{ma} Settimana Liturgica Nazionale, a cura di Alceste Catella, Centro Liturgico Vincenziano – Edizioni Liturgiche, Roma 1998 (Bibliotheca Ephemerides Liturgicae – Sectio Pastoralis, 18).

²⁷ Oltre ai già ricordati, «minora alia pontificia documenta et huius Sacrae Rituum Congregationis decreta, quibus variae res ad Musicam sacram pertinentes ordinabantur»: Istr58, Introduzione (AAS L, p. 630).

pressius declarare, quo facilius et securius ea quae in iisdem documentis exposita sunt, in praxim reapse deducantur»²⁸; la minuziosità della trattazione, tuttavia, delinea un reticolo normativo 'definitivamente definitorio' eccedente in larga misura i confini del mero riordinamento e (anche se oggettivamente non intrinseco al grado giurisprudenziale di un'istruzione, sia pur approvata *speciali modo* dal sommo pontefice) concepito idealmente – e, v'è da credere, almeno nella mente degli estensori, anche fattivamente – per rispondere per molti e molti anni a tutte le necessità della musica sacra senza addizioni e mutazioni di sorta.

Gli avvenimenti ecclesiali che seguirono – si sa – vanificarono in breve tempo ogni ambizione del genere. Il valore dell'Istr58 rimane così strettamente circoscritto ai suoi contenuti e alla qualità della sintesi rispetto all'obiettivo dichiarato nel passo citato della sua introduzione: chiarificazioni terminologiche, precisazioni di leggi generali, puntualizzazioni applicative a riguardo di differenti forme di musica liturgica, libri ufficiali di canto, uso degli strumenti musicali, persone «quae in Musica sacra et sacra Liturgia praecipuas partes habent», promozione della musica sacra sul primo versante; riepilogo schematico e applicazione dei principi fondamentali di *TLS* e *MSD* a situazioni particolari e/o nuove, in vista di una pratica musicale diffusa e stabilizzata sia nei presupposti che nelle occasioni esecutive sull'altro e più contingente versante.

0.2.5. I documenti conciliari

Lo scenario cambia completamente con i documenti conciliari e post-conciliari: con la costituzione *Sacrosanctum Concilium*²⁹, con l'istruzione *Musicam Sacram*³⁰ e – ultima in ordine di tempo ma non certo d'importanza – con l'implementazione della riforma liturgica tramite la rinnovazione dei rituali e la loro esplicazione teologico-liturgica mediata prima di tutto dai capitali *praenotanda* annessi a ogni nuovo libro liturgico.

Un esame musicologico-liturgico di questi testi, per quanto sommario, esula ovviamente dai confini cronologici e metodologici di questo intervento³¹. Mentre rimando ai prossimi paragrafi per le segnalazioni di cui alla coda del precedente § 0.1, mi limito pertanto a rilevare schematicamente (sempre sulla scorta di Joncas e Seasoltz) l'impronta normativa di *SC* e *MS*:

²⁸ Istr58, Introduzione (AAS L, p. 631).

²⁹ D'ora innanzi: *SC*. Testo latino ufficiale AAS LVI (1964), pp. 97-138.

³⁰ D'ora innanzi: *MS*. Testo latino ufficiale in AAS LIX (1967), pp. 300-320.

³¹ Oltre che agli altri interventi di questo Convegno, mi permetto di rimandare, per una loro rapida scorsa d'insieme, al mio *Musica e liturgia dalla "Sacrosanctum Concilium" al Repertorio Nazionale dei Canti Liturgici: per una rilettura musicologico-liturgica di documenti ufficiali e "praenotanda"*, «Rivista Liturgica», LXXXVI/2-3 (1999), pp. 173-198.

– SC: costituzione non formalmente dogmatica (come la *Dei Verbum*) né esplicitamente pastorale (come la *Gaudium et spes*); piuttosto «a disciplinary conciliar decree (with the added dignity and significance of a more solemn “constitution”)»³², com'è comprovato dalla compresenza dei registri linguistici teologico e giuridico e dall'alternanza di principi di validità universale e di applicazioni ristrette al solo rito romano;

– MS: decreto esplicativo sulla base e in vista di situazioni particolari scaturite dalla riforma avviata da SC, per la quale prevede assiomi teorici di portata globale ed enunciati pratici di calibro limitato alla congiuntura 'provvisoria' di allora³³, che aveva già tracciato i muri maestri del rinnovamento ma non aveva ancora cominciato a realizzarli nel concreto del culto e della vita.

Per il nostro assunto, ciò equivale ad affermare l'equipollenza di SC a TLS quanto a sorgente fondativa di nuovo diritto liturgico, e di MS a Istr58 quanto a forza legislativa (nonostante MS manchi dell'approvazione papale *speciali modo*: in conseguenza tuttavia – direi – del suo carattere 'incoativo', opposto al carattere 'definitivo' di Istr58, e non certo a causa della minor rilevanza delle questioni che essa passa in rassegna).

I. Principi

1.1. Terminologia e categorizzazioni

L'assioma di base che regge il motu proprio di Pio X e, tramite esso, tutta la riflessione posteriore è limpidamente espresso sin dal primo numero di TLS: «La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale, che è la gloria di Dio e la santificazione ed edificazione dei fedeli»³⁴; ne scende, di conseguenza, che «è da condannare come abuso gravissimo, che nelle funzioni ecclesiastiche la liturgia appaia secondaria e quasi a servizio della musica»³⁵.

È sintomatico, tuttavia, che la subordinazione della liturgia alla musica sia tacciata di 'abuso gravissimo' soltanto nella settima parte dell'istruzione, dedicata alla "Ampiezza della musica liturgica": ossia in un contesto che concerne ormai più la minuta prassi che i sommi capi della teoria.

³² FREDERICK R. McMANUS, *Liturgical Participation: An Ongoing Assessment*, The Pastoral Press, Washington 1988 (American Essays in Liturgy, 10), p. 9, in JONCAS, *From Sacred Song*, p. 5.

³³ «[...] praesentem Instructionem [...] quae non universam quidem legislationem de musica sacra colligit, sed praecipuas tantum normas statuit, quae magis necessariae hac aetate videntur [...]»: MS, n. 3 (AAS LIX, p. 300).

³⁴ ASS XXXVI, p. 332.

³⁵ TLS, n. 23 (ASS XXXVI, p. 338).

TLS, a ben vedere, non concede infatti molto spazio a definizioni di principio, preferendo categorizzare piuttosto musica (e liturgia) per finalità e qualità. La musica ‘sacra’ entra così nel discorso *ex abrupto* come qualcosa che *si dà*, come qualcosa che (giusta la storia e la tradizione) necessita non tanto di essere definita in astratto, quanto (‘semplicemente’) di essere sceverata dalla musica profana, dalla musica ‘non-sacra’³⁶. La sacralità della musica, in altri termini, è per Pio X un *a priori* non meno della sacralità della liturgia; un *a priori* da assumere senza bisogno di (troppe) note pre-vie: del tutto inutili a riguardo della liturgia – che nel chirografo è la cornice, il *medium definitionis* e non la *res definienda* –; da limitare all’indispensabile – la dichiarazione della dipendenza dalla liturgia – a proposito della musica e dei suoi tratti (sacro-) pertinenti. In tal modo, il motu proprio connota sin dal principio il binomio ‘musica sacra’ senza averlo mai veramente denotato; la denotazione primaria di esso, per così dire, deve pertanto inferirsi dal complesso delle connotazioni qualitative e progettuali disseminate per l’intera lunghezza del documento, “Principi generali” (capo I) compresi³⁷.

A precisare l’ampiezza e il senso del concetto di liturgia (in sé e in relazione alla musica in essa inclusa) provvede già Pio XI nei primi paragrafi della *DCS*³⁸. Per uno sviluppo della nozione di ‘musica sacra’ occorre invece attendere Pio XII e la *MSD*, nella quale il quadro liturgico di riferimento (come s’è già anticipato) procede sulla linea inaugurata dalla *Mediator Dei*, mentre le argomentazioni che distinguono la musica ‘sacra’ sono introdotte per gradi e restrizioni successive.

L’enciclica prende infatti in considerazione dapprima lo *status* della musica senza aggettivi, non per sanzionarne questa volta la decadenza (diversamente dall’avvio di *TLS*) ma per segnalarne natura ed effetti e per qualificarla in positivo come dono di Dio³⁹; affronta quindi il rapporto musica/culto in una prospettiva ecclesiale, articolata secondo la scansione ‘manualistica’ che dalla Sacra Scrittura muove verso la problematica attuale attraverso l’esame della tradizione patristica prima ed ecclesiastica poi⁴⁰ e che tiene buon conto (nonostante qualche inciampo) degli studi storici di allora, soprattutto in tema di canto gregoriano⁴¹; esamina infine i fondamenti della ‘musica sacra’ a partire da una filosofia dell’arte in

³⁶ Si ricordi, al riguardo, l’«alterazione del gusto» richiamata più sopra (nota 7).

³⁷ Cfr., a riprova, l’attacco del n. 2: «La musica sacra deve per conseguenza possedere ...» (corsivo mio).

³⁸ *DCS*, Introduzione (AAS XXI, pp. 33-34).

³⁹ *MSD*, n. [2] (AAS XXXXVIII, p. 6).

⁴⁰ Cfr. rispettivamente i nn. [3], [4] e [5-7] (AAS XXXXVIII, pp. 6-9).

⁴¹ L’enciclica non entra ovviamente nel merito del dibattito, allora assai vivo, circa l’origine del canto ‘proprio della chiesa latina’ e che opponeva BRUNO STÄBLEIN, *Zur Frühgeschichte des römischen Choral*, in *Atti del Congresso internazionale di musica*

genere e dell'arte religiosa in specie⁴², entro la quale la musica diviene 'sacra' a titolo assolutamente peculiare in quanto posta in essere ogni volta nel corso e per il solo fine di un evento liturgico *in atto* – un modo di porre la questione sul quale sarà giocoforza ritornare⁴³ ma che (val la pena sottolineare sin d'ora) sarà fatto proprio (seppur implicitamente) da SC e sulla base del quale la riflessione posteriore giungerà a definire altrimenti il concetto stesso di 'musica sacra'.

Già entro i confini tradizionali di questo, tuttavia, Pio XII procede a ufficializzare distinzioni che non s'appoggiano più (solamente) alle finalità e alle qualità della 'musica sacra', ma che discendono (anche⁴⁴) dalla considerazione immediata del connubio musica/liturgia. È il caso, soprattutto, della bipartizione di massima della 'musica sacra' in musica 'liturgica' e musica 'religiosa' (comprendente, quest'ultima, anche la musica sacra 'popolare', ossia tutta la musica su testo non latino)⁴⁵: una bipartizione capitale in teoria come in pratica di cui il rinnovamento post-conciliare modulerà diversamente i contenuti, ma di cui pure terrà sostanzialmente fermi esigenza e presupposti.

Nessuna novità di principio, infine – com'era del resto logico attendersi in un documento dichiaratamente applicativo – in Istr58, che dimostra piuttosto un certo qual pragmatismo, sia linguistico che fattuale. La locuzione 'musica sacra', fin qui riservata alla musica vocale, è infatti applicata per estensione – «prout e contextu facile eruitur»⁴⁶ – anche alla musica strumentale, mentre i dettagli prescrittivi offrono a tutti i riti della chiesa latina⁴⁷ un ventaglio di soluzioni (di tono più esaustivo che esemplificativo, in verità) per la

sacra organizzato dal Pontificio istituto di musica sacra e dalla Commissione di musica sacra per l'Anno santo (Roma, 25-30 maggio 1950), a cura di Igino Anglès, Tournai, Desclée & Cie, 1952, pp. 271-275 (sostenitore della teoria di Andoyer per la quale il canto 'gregoriano' altro non sarebbe che il risultato di un'ingegnosa riformulazione delle melodie del cosiddetto 'vecchio romano' – il canto in uso nelle chiese dell'Urbe al tempo Gregorio magno – avvenuta sotto il pontificato di papa Vitaliano, e dunque tra il 657 e il 672) a HELMUT HUCKE, Die Entwicklung des christlichen Kultgesang zum gregorianischen Gesang, «Römische Quartalschrift», 48 (1953), pp. 147-194 (propugnatore invece della nuova tesi – oggi corrente nella maggior parte della musicologia – per la quale la tradizione 'gregoriana' nel senso attuale del termine prese avvio in terra franca e in epoca carolingia in conseguenza dell'incontro/scontro tra i repertori liturgico-musicali romano e gallicano); non sembra tuttavia neppure ignara della questione, nonostante l'aggettivazione (per lo meno incauta) di «simplices nempe atque ingenuae» (pur se «in suo genere perfectissimae») con la quale proprio quelle melodie sono qualificate al n. 6 (AAS XXXXVIII, p. 8).

⁴² MSD, nn. [8-18] (AAS XXXXVIII, pp. 9-13).

⁴³ Cfr. *infra*, § 2.1.

⁴⁴ Anche, e non altrettanto *solamente*, giacché nella MSD non è ovviamente ancora attiva la categoria musicologico-liturgica post-conciliare della 'pertinenza rituale'.

⁴⁵ Cfr. MSD, nn. [15], [16] e [17] rispettivamente (AAS XXXXVIII, pp. 13-14).

⁴⁶ Istr58, n. 11 (AAS L, p. 634).

⁴⁷ *Ibidem*.

disciplina (1) delle modalità della partecipazione rituale (nn. 24 e seguenti: è, in radice, il criterio della ‘solennizzazione progressiva’ che MS applicherà al canto assembleare⁴⁸), (2) della tipologia dei gradi celebrativi⁴⁹ e (3) del decoro della prassi esecutiva⁵⁰.

Proprio la pignola acribia rubricale che oppone quasi polarmente ‘messa letta’ a ‘messa cantata’, d’altro canto, innesca un circolo ermeneutico potenzialmente in grado di minare alle fondamenta la solidità dell’edificio che l’istruzione vorrebbe invece rafforzato in sempiterno: se in linea di principio i documenti in esame proclamano l’assoluta ancillarità della musica alla liturgia – ai cui tempi e ritmi l’arte ha da essere ordinata e subordinata –, in punta di fatto non si può non rilevare come sia all’opposto la musica a regolare i flussi cerimoniali, a determinare il rango delle celebrazioni (messa ‘letta’ vs messa ‘cantata’) e a graduare – con criteri in genere meramente quantitativi, secondo la nota equazione ‘più solennità, più musica’ – la solennità interna al rango (una solennità estrinseca, tuttavia, giuridicamente determinata, com’è quella che distingue la messa ‘cantata’ dalla messa ‘solenne’). Col che, in definitiva, si pone a piedistallo teorico del sistema precisamente ciò che la pratica corrente delle cerimonie s’incarica quotidianamente di smentire proprio in ossequio alle rubriche che normano la prassi in conformità alla teoria. Paradossalmente, la dipendenza concettuale della musica dalla liturgia, allorché è coniugata al rubricismo intangibile del *ritus servandus*, enfatizza all’eccesso la soggezione fattuale della liturgia alla musica – un’aporia che è intrinseca al modo, e non ai termini della questione, come avvertirono i redattori di SC: che non a caso a questo riguardo (e pressoché a questo solo⁵¹) abbandonarono la fraseologia della tradizione in favore di espressioni più confacenti ai nuovi corsi teologico-liturgici.

1.2. *Evoluzione del lessico*

Si è appena accennato alle difficoltà insite nella terminologia con la quale i documenti che stiamo esaminando tentano di precisare natura e portata delle connessioni musica/liturgia: difficoltà che persistono (e in certo modo, anzi, s’aggravano nelle disposizioni più regolamentari) oltre i diversi orientamenti di pensiero di cui al precedente paragrafo.

⁴⁸ AAS L, pp. 639-653. Cfr. MS, nn. 7, 16 e 29-31 (AAS LIX, pp. 302, 305 e 308-309) e i commenti *ad locos* di FELICE RAINOLDI, *Per cantare la nostra fede. L’istruzione “Musicam Sacram”. Memoria e verifica nel XXV di promulgazione*, ElleDiCi, Leumann 1993 (Celebrare – Proposte, 11).

⁴⁹ Istr58, n. 3 (AAS L, p. 633).

⁵⁰ Cfr. i nn. 17 e 18 (AAS L, pp. 636-637), formulanti suggerimenti di assoluto buon senso.

⁵¹ Cfr. sotto, § 1.2, e l’intervento di mons. Crispino Valenziano in questo stesso volume.

Tale terminologia, a onor del vero, non è però immobile e ir-reformabile, ma configura nella sua stessa evoluzione lessicale un affinamento progressivo della forma dell'espressione che si muove di pari passo con la maturazione della sostanza del contenuto. Una maturazione, direi, che si svolge non *ad extra* bensì *ad intra* del concetto di 'musica sacra' – che modifica cioè i singoli connotati della questione ma che ne lascia problematicamente intatta, nel contempo, la fisionomia complessiva, come vedremo nel seguente § 1.3. Una maturazione, d'altra parte, che regge le sorti dell'intero meccanismo dei singoli documenti e di cui conviene perciò analizzare le tappe più significative pre- e post-conciliari.

La progressione verbale è nota: la musica è stimata «umile ancella» della liturgia da Pio X (*TLS*, n. 23⁵²); «quasi nobilissima ancilla» del culto divino da Pio XI (*DCS*, Introduzione)⁵³; «sacrae liturgiae quasi administra» da Pio XII⁵⁴ ed è infine accreditata – con significativo cambio di registro semantico – di un proprio «munus ministeriale in dominico servitio» dal Concilio Vaticano II⁵⁵.

Quel che sembra essere stato posto in minor risalto, finora, è invece il fatto che la 'nobilitazione' dell'arte musicale, se così possiamo dire, non discende per nulla dall'apprezzamento della musica in sé (un dato che pure volge sempre più al positivo con il trascorrere dei documenti, come abbiamo visto), ma consegue direttamente la sempre più esplicita definizione della connaturalità di essa con la liturgia.

Una lettura comparata dei contesti magisteriali da cui provengono le formule in progressione è al riguardo di solare chiarezza: la musica è considerata in maniera tanto più 'alta' – pur rimanendo essenzialmente se stessa – quanto più è consistente l'enunciazione del suo intimo legame con la liturgia; ovvero (detto altrimenti): quanto più è forte la coscienza della dimensione 'funzionale' della musica nei riguardi della liturgia (laddove 'funzionale' non è ovviamente sinonimo di 'servile') – e quanto meno tale funzionalità è adibita a indicatore giuridico di gerarchie rituali predefinite –, tanto più il ruolo della musica è qualificato.

Ciò è particolarmente evidente nei testi conciliari: i quali, proprio mentre affermano l'assoluta ancillarità della musica alla liturgia – fino al punto da condensare nella categoria della 'liturgicità' tutte le note distintive della vera 'musica sacra' –, rinunciano deli-

⁵² ASS XXXVI, p. 338.

⁵³ AAS XXI, p. 35. Si noti che nella costituzione la qualifica non è esclusiva della musica, ma è condivisa in solido con tutte le *artes* che hanno parte nel culto pubblico della Chiesa.

⁵⁴ MSD, n. [13: indebolita però nella traduzione italiana]: AAS XXXXVIII, p. 12.

⁵⁵ SC, n. 112 (AAS LVI, p. 128).

beratamente⁵⁶ alla terminologia che quella ancillarità aveva per decenni veicolato ed espresso, preferendo sottolineare la *pars construens* della relazione ‘a servizio del Signore’.

Non è questa certamente la sede per discorrere di tutte le implicazioni musicologico-liturgiche dei nuovi usi introdotti dal Concilio⁵⁷. Non si può non rimarcare, tuttavia, come per la prima volta in un documento solenne della Chiesa universale l’intersezione di musica e liturgia non sottintenda alcun tipo di dualismo o di conflittualità, ma presupponga anzi – e insieme promuova – un ideale di reciproca integrazione fondato sul riconoscimento del contributo specifico (e insostituibile⁵⁸) che il linguaggio musicale apporta all’atto liturgico *in fieri*. Il campo semantico del sostantivo «munus», infatti, contempla i significati di ‘funzione’, ‘ufficio’, ‘dono’, ‘manifestazione visibile (di qualcosa)’ e finanche di ‘spettacolo’⁵⁹; con questo *surplus* di senso, il nesso ‘musica liturgica’ può dunque intendersi come *modo d’espressione dotato di una propria autonoma valenza – di un proprio statuto semiotico –, capace di farsi carico, intrasistemicamente, di sostanze contenutistiche che pure le sono estrinseche, in quanto arte, per interagire attivamente con altri modi espressivi e dar così vita a un ipercodice simbolico il cui potenziale espressivo e impressivo risulti, alla fine, maggiore della somma dei potenziali espressivi e impressivi dei singoli sistemi che lo compongono*.

1.3. Per un’ermeneutica del binomio ‘musica sacra’

Tutta l’evoluzione di cui sopra (salvo gli sviluppi del post-concilio, conseguenti però il complesso della riforma e non soltanto la lettera di SC VI e di MS) ha luogo, come s’è detto, *entro* il concetto

⁵⁶ L’appellativo *munus ministeriale* compare per la prima volta nello schema approntato dalla segreteria della Commissione Liturgica (una delle dieci alle quali era stata affidata la preparazione del concilio), variando le formulazioni della commissione antipreparatoria presieduta da Iginio Anglès: cfr. ECKHARD JASCHINSKY, *Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution “Sacrosanctum Concilium” (1963) und bis zur Instruktion “Musicam Sacram” (1967)*, Pustet, Regensburg 1990 (Studien zur Pastoralliturgie, 8) p. 316; «Terminus “ancilla” sec. votum card. Barros et ep. Kempf evitatur tamquam falsae interpretationi obnoxius»: ibidem, p. 331 («Emendationes forsitan proponendae earumque rationes»).

⁵⁷ Si può vedere, al riguardo, il sempre attuale HELMUT HUCKE, *Il «munus ministeriale» della musica nel culto cristiano*, in *La musica nel rinnovamento liturgico. Atti della settimana internazionale di musica sacra, Friburgo 1965*, ElleDiCi, Torino-Leumann 1966 (Liturgia e cultura, 2), pp. 45-64 (poi anche in «Rivista Liturgica», 52 [1965], pp. 442-456).

⁵⁸ Cfr. EUGENIO COSTA, *Indispensabile? Insostituibile? Sul ruolo della musica nell’azione liturgica*, in *Strumenti musicali per la liturgia*, ElleDiCi, Leumann 1982 (Musica – Liturgia – Cultura, 4), pp. 6-14.

⁵⁹ *Oxford Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford 1968, p. 1146.

di 'musica sacra', le cui coordinate di fondo non vengono mai messe realmente in discussione. Sostantivo e aggettivo sono considerati alla stregua di un sintagma nucleare, senza alcun tentativo di accertarne l'interna forza coesiva.

In verità, un'accettazione aprioristica di tal fatta è abituale anche nel linguaggio comune e nel linguaggio musicologico corrente, intendendo con 'musica sacra' il primo ogni musica (vocale, ma facilmente anche organistica) 'che ha a che fare con la chiesa', il secondo ogni opera musicale su testo genericamente 'religioso' (laddove 'religioso' è poi sinonimo – all'anglosassone – di '*non-secular*' o, più lasamente ancora, di 'composto su testo latino'). Sotto la scorza dell'abitudine, tuttavia, il binomio non è esente da complicità ermeneutiche e sincroniche e diacroniche. Dal punto di vista sistematico, infatti, occorrerebbe quanto meno chiarire ogni volta che significato s'intende attribuire all'uno e all'altro termine (canto o musica strumentale?; musica per il culto pubblico o per la devozione privata?, ad esempio), ancor prima che alla loro combinazione, mentre dal punto di vista storico è del tutto indispensabile domandarsi se alla persistenza dei significanti corrisponda sempre altrettanta continuità di significati – ché non è lecito, in simili frangenti, presumere senza alcun onere di verifica che l'assegnazione della nota di 'tradizionalità' al sintagma 'musica sacra' rispecchi gli usi 'tradizionali' con i quali la Chiesa ha per secoli (e non solo a partire dal diciannovesimo) compreso e formalizzato il proprio rapporto con l'*ars musica*.

Di nuovo, non si pretende d'esser qui esaustivi sull'argomento. Basti notare, pertanto, come il respiro (il *sensus receptus*) del binomio 'musica sacra' sia alquanto corto e recente: tanto, che Jean-Yves Hameline ha potuto intitolare un suo recentissimo saggio – musicologicamente ineccepibile – *L'invention de la musique sacrée*⁶⁰. Fino all'Ottocento, difatti (riprendo evidentemente i fuochi dell'esposizione del collega francese), il ricorso all'accoppiata verbale 'musica sacra' è pressoché assente o confinato a sporadici usi personali, preferendo gli autori valersi del nesso '*cantus sacer*': il qual *cantus* ha però un'accezione più ristretta di *musica*, identificandosi quasi *in toto* con quelle forme musicali che 'fanno corpo' con il cerimoniale⁶¹ (recitativi liturgici, canti dei *propria* e degli *ordinaria* se e quando proferiti dai ministri deputati, ecc.). È solamente allorché la carica semantica di *cantus* si degrada, fino a divenire marginale entro i terreni battuti dalla *musica*, che prende vigore e senso tecnico il binomio in oggetto⁶², divenendo poi d'uso comune, *grosso modo*, verso la metà del secolo.

⁶⁰ «La Maison-Dieu», 233 (2003), pp. 103-135.

⁶¹ HAMELINE, *L'invention de la musique sacrée*, p. 111.

⁶² Sulla scia (retrospettiva) del *De canto et musica sacra* di Martin Gerbert (1774), su cui aveva già puntato l'attenzione GINO STEFANI, *Il mito della 'musica sacra': origini e ideologia*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», X/1 (1976), pp. 23-40.

L'idea di una 'musica sacra' si fonda così e si consolida in ambito, su premesse e tramite categorie culturali di pretto sapore romantico. Di più: diviene concetto usitato, ancor prima che dentro la Chiesa, la sua teologia e la sua prassi, *al di fuori* di essa, nelle pagine dei filosofi e degli scrittori d'area tedesca e nordica in genere⁶³.

Se ne deduce, significativamente, che la nascita e lo svezzamento della nozione di 'musica' sacra sono avvenuti, per la più parte, *senza* il contributo della Chiesa. L'origine del concetto è secolare, per non dire secolarizzante⁶⁴, e designa, nel suo momento sorgivo, una musica d'ambientazione deista, che ha valore in se stessa, indipendentemente da qualsiasi eventuale destinazione culturale; una musica, di conseguenza, i cui riferimenti ideali sono più «la filosofia della religione» e «l'ideologia dell'arte» che «la teologia del mistero cristiano e della sua celebrazione»⁶⁵.

È a questo punto del processo evolutivo – evoluzione di lemmi non meno che di sensi – che la formula 'musica sacra' è assunta dal magistero. Le tassonomie successive, dai regolamenti curiali a *TLS* a *SC*, non sono perciò scovre di inconvenienti, giacché affondano le radici in un lessico e in una rete di interpretanti che sono spesso disomogenei rispetto all'oggetto d'interesse ecclesiale.

E tutto questo, si badi, senza entrare nel merito del *se* e del *come* esista o possa esistere una sacralità 'musicalmente' originaria e/o una sacralità immanente alle strutture grammaticali o formali del linguaggio musicale, che è questione totalmente altra rispetto a quanto s'è andato finora osservando e nella quale non è (per ora) il caso d'inoltrarsi⁶⁶.

Con tutto ciò, anche i pochi rilievi sin qui allineati sono sufficienti – credo – per invitare quanto meno alla cautela nell'utilizzo e nell'interpretazione diacronica e sincronica della locuzione 'musica sacra', malgrado le abitudini ufficiali continuino ad adoperarla in maniera palesemente a-problematica: non solo in *SC* (e in *MS*), com'era facile prevedere, ma anche nei testi e nelle prescrizioni posteriori, fino alle più recenti⁶⁷; sono bastevoli, inoltre, per augurarsi e salutare con particolare favore ogni sforzo di chiarificazione teoretica in materia almeno su due versanti:

1. sul versante genericamente teologico, onde enucleare i possibili capisaldi di una 'teologia della musica' che
 - a) non si esaurisca nell'ermeneutica della 'musica sacra', e che

⁶³ HAMELINE, *L'invention de la musique sacrée*, pp. 118-122.

⁶⁴ HAMELINE, *L'invention de la musique sacrée*, p. 127.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Cfr. sotto, § 3.2.1.

⁶⁷ Vedi il chirografo commemorativo di *TLS* firmato da Giovanni Paolo II in data 3 dicembre 2003 (consultabile anche in rete all'indirizzo: http://www.vatican.va/holy-father/john_paul_ii/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-acra_it.html [accesso del 5 dicembre 2003]).

b) non muova (come buona parte degli studi attuali⁶⁸) unicamente o prevalentemente da premesse filosofiche romantiche o idealistiche;

2. sul versante più propriamente teologico-liturgico, onde illustrare con sempre maggior pertinenza i lineamenti di una 'musica liturgica' che

a) valorizzi effettivamente (per dirla con Nattiez) non solo il livello 'poietico', ma anche il livello 'estesico' dei fenomeni inerenti la dinamica celebrativa, e che

b) non pretenda d'esaurire in sé tutte le pensabili correlazioni tra *musica* ed *ecclesia orans*.

2. Finalità

2.1. Fondamenti pre-conciliari

Trascorrendo dai principi ai fini, i testi in esame rivelano assai meno reticenze ad articolare categorie di genere e di specie e a stabilire relazioni inter- e intra-disciplinari; un loro sguardo d'insieme rivela inoltre la continuità di una tradizione diversamente declinata nelle argomentazioni ma sostanzialmente univoca nelle conclusioni, che il Concilio amplierà senza omissioni di rilievo.

Fin dall'avvio di *TLS*, infatti, gli scopi e le funzioni della 'musica sacra' sono dichiarati equiva-lenti⁶⁹ agli obiettivi anaforici e catabatici della liturgia, che consistono nella glorificazione di Dio (dimensione 'ascendente') e nella santificazione⁷⁰ dei fedeli (dimensione 'discendente'). I singoli termini sono suscettibili di più d'un'interpretazione, come insegnano i biblisti⁷¹, essendo ciascuno di essi polisemico sia nella Sacra Scrittura sia nella Tradizione – la δόξα dei LXX, ad esempio, condensa in uno il significato di una trentina di vocaboli ebraici, e della santificazione si può sottolineare sia l'aspetto di θεοποίησις che l'aspetto di δικαιοσύνη, a seconda che si voglia respirare con il polmone orientale o con il polmone occidentale

⁶⁸ Penso soprattutto, in Italia, alle ricerche di Pierangelo Sequeri, del quale vedi almeno i saggi *Il teologico e il musicale*, «Teologia», 10 (1985), pp. 307-338 e *Una teologia del "sacro in musica"*, «Rivista Liturgica», LXXIV (1987), pp. 453-466.

⁶⁹ «La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale»: *TLS*, n. 1 (ASS XXXVI, p. 332).

⁷⁰ Pio X scrive in realtà «santificazione ed edificazione dei fedeli»; tutte le riprese successive tralasciano però l'ultimo aspetto (forse "because of the negative connotations and class overtones that the term had acquired in vernacular languages": JONCAS, *From Sacred Song*, p. 33).

⁷¹ Cfr. le voci «δικαιοσύνη» e «δόξα» in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, fondato da Gerhard Kittel, continuato da Gerhard Friedrich; edizione italiana a cura di Felice Montagnini, Giuseppe Scarpato e Omero Soffritti, Paideia, Brescia (ed. or. *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, 1933-), vol. II (1966), coll. 1236-1289 e 1348-1398.

della tradizione teologica⁷² –; la loro combinazione, nel nostro contesto, è tuttavia inequivoca, e ribadisce in tutta chiarezza che liturgia e (tramite questa) ‘musica sacra’ afferiscono a pieno titolo all’economia della salvezza, favorendo – ciascuna per la propria parte – la trasformazione degli uomini per mezzo della grazia, così che ciascuno riconosca e abbia parte nel piano di ricapitolazione di tutte le cose in Cristo che Dio attua per mezzo dello Spirito⁷³.

L’unità profonda di anabasi e catabasi che contraddistingue la liturgia trova quindi corrispondenza, secondo Pio X, nei due atteggiamenti complementari con cui la musica si relaziona al rito:

Essa concorre ad accrescere il decoro e lo splendore delle cerimonie ecclesiastiche, e siccome suo ufficio principale è di rivestire con acconcia melodia il testo liturgico che viene proposto all’intelligenza dei fedeli, così il suo proprio fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo medesimo, affinché i fedeli con tale mezzo siano più facilmente eccitati alla devozione e meglio si dispongano ad accogliere in sé i frutti della grazia, che sono propri della celebrazione dei sacrosanti misteri⁷⁴.

L’accrescimento del decoro e dello splendore cerimoniale struttura la dimensione ascendente, evidenziando come la bellezza dell’azione culturale non sia riflessiva, non illumini gli attori che la pongono in essere, ma esprima piuttosto la verità dell’esperienza religiosa che (la) racchiude e/o della visione teologale che essa proclama. Il *surplus* d’efficacia che la musica aggiunge ai testi liturgici, invece, appartiene all’area catabatica, e denuncia l’indole principalmente conativo-impressiva (e non referenziale-poetica) che caratterizza la musica (vocale⁷⁵) culturale.

Quanto affermato sinteticamente da Pio X è ribadito e motivato con assai maggior ampiezza di ragionamento dalla *MSD* di Pio XII, che inserisce il discorso sulle finalità della ‘musica sacra’, come s’è già avuto modo di accennare, nel contesto di un’articolata teoria generale dell’arte che possiamo riassumere⁷⁶ a partire dall’affermazione primordiale che lega il significato della musica (e dell’arte) ‘sacra’ non primieramente alla liturgia ma al fine ultimo della vita

⁷² JONCAS, *From Sacred Song*, p. 33.

⁷³ JONCAS, *From Sacred Song*, p. 34. Pio XI riafferma la medesima convinzione asserendo che il suo predecessore Pio X, con la pubblicazione di *TLS* «sibi proposuit ut [...] christianum spiritum in populis excitaret et aleret»: *DCS*, Introduzione (AAS XXI, p. 35).

⁷⁴ *TLS*, n. 1 (ASS XXXVI, p. 332).

⁷⁵ A questo stadio della normativa magisteriale non v’è infatti nulla che dia conto fondativo di eventuali interventi puramente strumentali entro una qualsiasi azione liturgica (cfr. JONCAS, *From Sacred Song*, p. 34): una situazione che perdurerà sino ai nn. 8 e 80 di *Istr58* (ASS L, pp. 633 e 654), i quali provvederanno motivazioni di senso tuttavia ancora marginali e ‘derivate’.

⁷⁶ Sulla base anche di JONCAS, *From Sacred Song*, pp. 35-37.

umana⁷⁷. Questa, infatti, ha uno scopo non autogenerato né dominato da forze sub- o trans-umane, ma metafisico e soprannaturale: la libera e completa unione d'amore con il Dio che ha creato l'uomo e la donna a sua immagine e somiglianza. L'arte – sostiene quindi Pio XII – può con i propri mezzi e linguaggi favorire o pregiudicare tale unione; non può perciò né esser giudicata unicamente per se stessa, né esser ritenuta mera espressione vitale/psichica dell'artista o dello *Zeitgeist*.

In quest'ottica, il discorso sull'arte religiosa procede naturalmente *a fortiori*: essa non solo condivide le finalità dell'arte in genere, ma è (e non può che essere) *esplicitamente* attenta alla bontà, bellezza e verità di Dio, fine ultimo dell'uomo. Entro l'arte religiosa, infine, la musica sacra (con testo) occupa una posizione unica e privilegiata, dal momento che talvolta il rito si compie *per mezzo* di essa, e in ogni caso essa si colloca nella cornice di una cerimonia liturgica *in atto*, durante la quale si attivano le note distintive codificate dal motu proprio: il cui recupero e la cui citazione quasi letterale, a questo stadio del percorso logico-argomentativo di *MSD*, fanno lievitare il senso delle formulazioni originali al punto da promuovere per così dire a evidenza di teorema quel che fino ad allora era stato trådito con l'assiomaticità del postulato. La progressione di pensiero è tale, anzi, che l'enciclica, per la prima volta, affianca all'esposizione dei fini complessivi della musica sacra la declinazione di compiti peculiari ad alcuni settori della composizione sacro-musicale: il canto gregoriano, la polifonia classica (che «ad divini cultus magnificentiam et ad animos christifidelium piis affectibus commovendos insigniter iuvare po[est]»⁷⁸) e soprattutto i canti religiosi popolari, i quali, nelle azioni liturgiche celebrate in forma non solenne

mirum in modum iuvare possunt, ut christifideles Sancto Sacrificio non tantum ut muti et quasi inertes spectatores assistant, sed sacram actionem mente et voce comitantes suam pietatem cum sacerdotis precibus coniungant, dommodo cantus illi singulis Sacrificii partibus recte aptentur, ut in multis orbis catholici regionibus iam fieri magno cum gaudio novimus⁷⁹;

mentre al di fuori della liturgia non solo

egregie conferre possunt ad populum christianum salutariter allciendum, erudiendum, sincera pietate imbuendum, ac sancta denique laetitia implendum; idque tam intra sacras aedes, quam extra eas, praesertim in piis ducendis pompis et in peregrinationibus ad

⁷⁷ Cfr. n. [10] (AAS XXXXVIII p. 10) per l'affermazione in questione e nn. [11-15] (AAS XXXXVIII, pp. 10-13) per la progressione dell'argomentazione.

⁷⁸ *MSD*, n. [27] (AAS XXXXVIII, p. 18).

⁷⁹ *MSD*, n. [31] (AAS XXXXVIII, pp. 20-21).

sacras imagines, parique modo in religiosis sive unius, sive omnium nationum celebrandis Congressibus. Ea autem potissimum utilia esse potuerunt cum de pueris et puellis agitur ad veritatem catholicam informandis, itemque de iuventutis consociationibus et de piarum sodalitatuum conventibus [...]⁸⁰

ma addirittura, secondo il papa, potrebbero persino giungere a ottenere

quod omnium in votis est, ut nempe profanae illae cantiones quae sive ob modulationum molliem sive ob verba saepe voluptaria et lasciva quae eas comitantur, christianis, iunioribus praesertim, periculo esse solent, e medio tollantur eisque locum cedant, quibus casta et pura comparetur delectatio et simul fides ac pietas nutriantur et augeantur [...]⁸¹.

Con la qual utopica speranza il quadro delle finalità della ‘musica sacra’ è definito fino al Concilio e oltre, salvo le precisazioni di Istr58 in merito al concetto e alle modalità della partecipazione dei fedeli alla liturgia.

Se infatti il n. 23 dell’istruzione⁸² riecheggia e conferma i documenti precedenti, il n. 22 introduce, sulla scia della *Mediator Dei*, una categorizzazione dei fini della musica sacra in relazione ai diversi gradi partecipativi connessi ai diversi ranghi rubricali delle celebrazioni eucaristiche. Non metto conto esaminare le gradazioni cerimoniali, le cui contraddizioni musico-liturgiche abbiamo già sottolineato in 1.1; rimarco invece, almeno per sommi capi⁸³, come, con il passar del tempo, l’idea di ‘partecipazione (attiva)’ subisca un notevole slittamento semantico, seppur dissimulato (al solito) dall’incessante reiterazione dei medesimi termini. Nel motu proprio, infatti, «essendo assente una visione teologica della liturgia e impensabile il progetto di una riforma generale dei riti»⁸⁴, ‘partecipazione attiva’ ha il senso generico di ‘prima e indispensabile fonte del vero spirito cristiano’⁸⁵ – ossia si riduce (per usare nuovamente della prosa di Felice Rainoldi) «all’espedito di trovate pedagogico-didattiche, per rendere la ritualità “fossile” un po’ meno arcaica e per

⁸⁰ MSD, n. [33] (AAS XXXXVIII, p. 21).

⁸¹ Ibidem.

⁸² AAS L, p. 639.

⁸³ Per una più ampia trattazione dell’argomento cfr. McMANUS, *Liturgical Participation*, cit. in nota 32.

⁸⁴ RAINOLDI, *Traditio*, p. 543, nota 7.

⁸⁵ Cfr. TLS, “Introduzione”: «Essendo [...] Nostro vivissimo desiderio che il vero spirito cristiano rifiorisca per ogni modo e si mantenga nei fedeli tutti, è necessario provvedere prima di ogni altra cosa alla santità e dignità del tempio, dove appunto i fedeli si radunano per attingere tale spirito dalla sua prima ed indispensabile fonte, che è la partecipazione attiva ai sacrosanti misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa» (ASS XXXVI, p. 331).

farla apparire un po' meno arcana»⁸⁶. In Istr58 – non ricorrendo il termine né nella DCS né nella MSD – la *participatio actuosa* acquisisce sì (come s'è detto) il retroterra teologico-liturgico della Mediator Dei, ma (come si vedrà) ne risolve ancora il senso in un circuito didascalico e clericalmente graduato⁸⁷. È dunque soltanto con il Concilio che «l'istanza di “partecipazione attiva” [...] è assunta come criterio desunto, consequenzialmente, dalla affermazione dell'indole dialogale della liturgia attuatrice del Dialogo salvifico tra Dio e il suo Popolo ed implicante l'attivazione del sacerdozio regale dei battezzati» – restando lontana, beninteso, sia dall'«attivismo» sia dalla «manipolazione rituale»⁸⁸.

2.2. Complementi (post-)conciliari

La mutazione dei significati entro il permanere dei significanti di cui abbiamo appena disegnato i contorni invita a saggiare le (eventuali) riformulazioni post-conciliari. Mi limito a due passi, rimandando per più ampi e generalizzati commenti ai diversi scritti sull'argomento di Felice Rainoldi⁸⁹.

SC 112 ribadisce infatti (riprendendo la nota anaforica di TLS) che scopo della 'musica sacra' «strettamente unita all'azione liturgica» è il potenziamento della solennità dei riti sacri («ritus sacros maiore locupletans sollemnitate»), ma specifica anche che essa, quando correttamente integrata nella liturgia, può e deve (a) 'dar sapore alla preghiera' («orationem suavius exprimens») e (b) favorire l'unanimità («unanimitatem fovens»: ove 'unanimitas' non ha naturalmente alcun connotato sociologico, ma va intesa nel senso etimologico di '*unum animum habere, unum sentire*').

La nota (a) prende atto del potenziale espressivo e impressivo della musica in rapporto alla preghiera⁹⁰, e suppone un'ermutica che escluda decodificazioni psicologizzanti – ché la 'sapidità' dell'*orare in cantu* non ammette fumose derive sentimentali, ma attinge alle profondità dei meccanismi semiotici del linguaggio musicale⁹¹ –; la nota (b), al contrario, è nuova, e mette in risalto la spinta

⁸⁶ RAINOLDI, *Traditio*, p. 543, nota 7.

⁸⁷ Cfr. Istr58, n. 22b e 22d (AAS L, pp. 638-639).

⁸⁸ Citazioni da RAINOLDI, *Traditio*, pp. 543-544.

⁸⁹ Per un commento al cap. VI di SC, cfr. *Traditio*, pp. 560-565; per una rilettura complessiva di MS vedi invece *Per cantare la nostra fede* (cit. in nota 48).

⁹⁰ RAINOLDI, *Traditio*, p. 563.

⁹¹ Tra la vasta bibliografia in materia, cfr. almeno GINO STEFANI, *Introduzione alla semiologia della musica*, Sellerio, Palermo 1976; JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Dalla semiologia alla musica*, Sellerio, Palermo 1990 (ed. or. De la sémiologie à la musique, 1988); RAYMOND MONELLE, *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, Chur [CH] 1992 (Contemporary Music Studies, 5); EERO TARASTI, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1994 (Advanced in Semiotics).

comunione della musica nella liturgia, circoscrivendone una funzione 'orizzontale' che consegue le dimensioni ascendenti e discendenti sopra descritte e che s'innesci solamente se e quando queste sono attive: giacché è (teologicamente) ovvio che si è uniti soltanto se si partecipa dell'unico Spirito, e che il fine proprio della 'musica sacra' non si raggiunge con il mero accostamento di liturgia e musica, bensì in maniera «proporzionale all'esercizio del munus che la impegna nel servizio del rito»⁹².

Oltre la soglia del Concilio, infine, MS, rileggendo la tradizione alla luce di SC, ordina le possibili connessioni musica/liturgia lungo cinque assi, corrispondenti ad altrettante funzioni⁹³:

1. *decorativa*: il livello minimale con il quale l'azione rituale, al pari d'ogni altro evento, può essere impreziosito dall'aggiunta di elementi sonori non intrinsecamente strutturali;

2. *dichiarativa del carattere gerarchico della liturgia*, in riguardo sia alle persone (di cui la musica può contribuire a distinguere i differenti ruoli ministeriali – ordinati e non – e a evidenziarne nel contempo la dialogicità), sia agli ingredienti rituali (esaltati nelle loro peculiarità costitutive e costruttive dall'alternanza canto/recitazione e dalle diverse modalità di intonazione e/o di esecuzione);

3. *comunione*, per quanto appena rilevato a proposito di SC 112, e in ogni caso per le proprietà intrinseche della musica come *linguaggio*⁹⁴, e non limitatamente a generi o forme privilegiate (qual era, ad esempio, il gregoriano nelle proposte del motu proprio);

4. *trascendentale*, poiché «mentes per rerum sacrarum splendorem ad superna facilius extolluntur» (una citazione in cui si noti il passivo 'biblico', che attribuisce la trasformazione all'agente sottinteso rovesciando la prospettiva preconiliare per cui era la musica, 'dal basso', a glorificare Dio);

5. *simbolicamente anticipatrice dell'escaton* nella comunione dei santi: per cui anche la musica e il canto contribuiscono in proprio a inverare quella proprietà per la quale «in terrena Liturgia caelestem illam praegustando participamus, quae in sancta civitate Ierusalem, ad quam peregrini tendimus, celebratur»⁹⁵ (e una comunione, incidentalmente, nella quale e per la quale diveniamo contemporanei e conterranei della musica di tutti i tempi e di tutti i luoghi e che, secondo Michael Joncas, sarebbe distrutta proprio nella sua valenza simbolica se ci avvalessimo unicamente di un'«exclusiva diet of contemporary worship music»⁹⁶).

⁹² RAINOLDI, *Traditio*, p. 563.

⁹³ Cfr. MS, n. 5 (AAS LIX, p. 301) e JONCAS, *From Sacred Song*, pp. 40-41.

⁹⁴ Cfr. ELIZABETH THEOBALD, *The analysis of Roman Catholic church music to show the spiritual communication and socialization potentials of the song in Proceedings of the Third triennial ESCOM Conference*, ed. by Alf Gabrielsson, Uppsala University Press, Uppsala 1997, pp. 382-385.

⁹⁵ SC, n. 8 (AAS LVI, p. 101).

⁹⁶ JONCAS, *From Sacred Song*, p. 42.

3.1. *Contrassegni del motu proprio*

Il fatto che liturgia e 'musica sacra' partecipino dei medesimi intendimenti essenziali, per Pio X, implica necessariamente che esse debbano condividere anche le medesime qualità irrinunciabili: identificate, come tutti sanno, nelle tre marche della *santità*, dell'*arte vera* e *bontà delle forme* e della *universalità*⁹⁷.

La natura insieme propositiva e giuridica del motu proprio fece sì che divenisse normativa non solo la confluenza ideale di musica e liturgia, ma anche la semantica dei tratti pertinenti ivi proposti: con il risultato di assistere, nei documenti seriori, all'usuale, insistente riproposizione terminologica sotto la quale possono tuttavia celarsi rifocalizzazioni e ridefinizioni di non piccolo momento, spesso introdotte senza alcun preavviso o senza alcun (apparente) intento d'innovazione extra-piana.

Un'analisi del secondo numero di *TLS* quindi s'impone, sia per non attribuire a papa Sarto ciò che è estraneo al suo pensiero, sia per dar risalto agli arricchimenti e/o alle diverse connotazioni che, diacronicamente, hanno interessato la terna categoriale. Di ciascuna marca esamineremo perciò rapidamente dapprima il senso entro il cerchio del motu proprio ed entro le riprese letterali ma già in evoluzione della *MSD*, e ne sonderemo poi il possibile significato per l'oggi tramite le allusioni o i rimandi retrospettivi del post-concilio.

Prima di inoltrarci nel vivo nell'analisi è però doveroso segnalare come la fondazione delle qualità di ogni 'musica sacra' sia riqualficata, in verità, già nel passaggio da *TLS* a *MSD*. Se infatti per Pio X (come s'è appena detto) *santità*, *bontà delle forme* e *universalità* sono «qualità proprie» della liturgia applicate alla musica senza alcuno sforzo di traslazione semiotica⁹⁸, per Pio XII esse si impiantano remotamente nell'essere la musica *tout court* dono di Dio⁹⁹, e prossimamente in quella che s'impone come la vera e propria *Urqualität* della 'musica sacra': la sua *prossimità* alla (e non, se così posso dire, il suo snervamento nella) liturgia, specialmente alla massima espressione di questa, il sacrificio eucaristico¹⁰⁰. Una *Urqualität*, è facile constatare, a partire dalla quale (e non dalla

⁹⁷ «La musica sacra deve per conseguenza possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la *santità* e la *bontà delle forme*, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere, che è l'*universalità*»: *TLS*, n. 2 (ASS XXXVI, p. 332).

⁹⁸ Si provi, per convincersene, a sostituire per esempio 'arte figurativa' ad 'arte dei suoni' nel seguito di *TLS* 2, e si vedrà come l'impianto del discorso non ne risulti minimamente scalfito: il che significa che le note caratteristiche della 'musica sacra' *non si impiantano su alcuno specifico musicale* (o, detto altrimenti, che siamo effettivamente in presenza della «sacralité dérivée» di cui alla p. 111 del saggio di Jean-Yves Hameline citato in nota 60).

⁹⁹ Cfr. sopra, § 1.1.

¹⁰⁰ Cfr. *MSD*, n. [20] (AAS XXXVIII, p. 15).

polla del motu proprio) SC e tutta la riflessione post-conciliare muoveranno per definire la caratteristica della musica sacra (che «tanto sanctior erit quanto arctius cum actione liturgica connectetur»¹⁰¹) intorno a cui ricomprendere – e riesprimere – ogni altra qualità e prerogativa.

3.2. *Analisi*

3.2.1. 'Santità'

La nota della santità, nel dettato apoftegmatico di TLS, è bifronte, e abbraccia sia l'ontologia che la prassi:

[La musica sacra] Deve essere *santa*, e quindi escludere ogni profanità, non solo in se medesima, ma anche nel modo onde viene proposta per parte degli esecutori¹⁰².

Non è però categoria biblica o fenomenologica, ma semplice richiesta di antitesi al 'profano', al 'secolare', al 'mondano'¹⁰³; non possiede connotati propri, ma è funzione della compartecipazione della musica alla purità e alla bellezza dei testi rituali e delle cerimonie; «postula», infine, «e coinvolge le proprietà di uno stile» musicale determinato e determinabile nelle ascendenze storiche così come nelle movenze compositive¹⁰⁴.

Quest'ultima pretesa, del tutto comprensibile al principio del ventesimo secolo e nel clima che allora avversava lo «stile teatrale», è ovviamente assai difficile da sostenere oggi, alla luce di cent'anni di studi musicologici ed etnografici, per i quali l'opposizione tra ciò che è musicalmente percepito come 'sacro' e ciò che è avvertito come 'profano', sia a riguardo di stilemi compositivi sia a proposito di moduli esecutivi, è tutt'altro che polare non solo in comparazione interculturale, ma anche nella comune competenza intraculturale¹⁰⁵ – come sta a dimostrare, fra l'altro, l'intera storia della musica occidentale dall'alto Medioevo in poi¹⁰⁶. Ne consegue che la categoria (irrinunciabile, certo) della santità, apparentemente a-storica, nasce nel motu proprio con sembianze geo-temporali ben definite e che lasciano in eredità alla speculazione successiva non poche que-

¹⁰¹ SC, n. 112c (AAS LVI, p. 128).

¹⁰² TLS, n. 2 (ASS XXXVI, p. 332).

¹⁰³ JONCAS, *From Sacred Song*, p. 52.

¹⁰⁴ RAINOLDI, *Sentieri*, p. 563 (replicato in *Traditio*, p. 514).

¹⁰⁵ Cfr. (oltre l'accenno in JONCAS, *From Sacred Song*, p. 52) per es. MONIQUE DESROCHES, *Musica e rituale: significati, identità e società*, in *Enciclopedia della musica*, vol. III *Musica e culture*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Margaret Bent, Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Einaudi, Torino 2003, pp. 483-501.

¹⁰⁶ Si vedano i prodromi della questione in DAVID CHADD, *Sacro e profano nella musica medievale*, in *Enciclopedia della musica*, vol. III, pp. 302-312.

stioni non dico irrisolte, ma neppure seriamente dibattute: la prima e più importante delle quali, mi sembra, è la verifica ‘scientifica’ del *se, come, fin dove e a che condizioni* la qualità della santità (della musica) possa prescindere da *produttori, occasioni, testi, codici culturali*, ecc.; ossia l’accertamento, entro i confini metodologici e disciplinari (per lo meno) della musicologia liturgica, di quei contrasegni *immanenti* e *musicali* che permettano di esprimere i tratti tipici della santità liturgica *per musemi*¹⁰⁷ – senza i quali il concetto di ‘santità’ in relazione a qualunque musica (sia pur liturgica sotto ogni altro aspetto) o deve considerarsi impiegato *traslato sensu* o è di pertinenza della spiritualità, e non della musicologia (sia pur – e cattolicamente – ‘liturgica’)¹⁰⁸.

3.2.2. ‘Arte vera’ / ‘Bontà delle forme’

Nella coppia ‘arte vera’ / ‘bontà delle forme’ il secondo elemento, in astratto, è funzione e guarentigia del primo: tanto più le forme sono ‘buone’ (ossia appropriate, adeguate allo scopo), tanto più l’arte è ‘vera’, genuina, effettivamente tale; poiché l’obiettivo primario dell’interazione musica-liturgia è (come abbiamo visto) d’ordine essenzialmente conativo-impresivo, e non poetico-estetico, di fatto ciò che conta, nell’ottica del motu proprio, è però la bontà delle forme, e non l’artisticità della musica in sé e per sé¹⁰⁹. Ciò significa, in primo luogo, che «la musica non deve alterare, con una ‘sua’ forma sonora, la struttura letteraria di un testo-gesto così ‘formato’ per esigenze della ritualità e così configurato attraverso lo sviluppo della liturgia, a varie tappe della sua esperienza»; ma indica, soprattutto, quanto sia estranea all’orizzonte del motu proprio «la preoccupazione di una “ispirazione” secondo la ideologia romantica che crea una qualità estetica a partire da una elevata “poetica” compositiva»¹¹⁰.

Non è escluso che tra le righe di *TLS* possa annidarsi una qualche polemica contro concezioni di tipo ‘evoluzionista’ dell’arte musicale¹¹¹; è evidente, tuttavia, che l’accezione prima e ultima del

¹⁰⁷ *Musema* è neologismo introdotto in musicologia da Charles Seeger e con il quale Philip Tagg e altri studiosi di *popular music* intendono la minima unità di senso rintracciabile in un dato testo musicale, scomponibile in tratti distintivi ma non in più piccole unità di senso.

¹⁰⁸ Ciò al livello d’interesse di questo paragrafo. Per altre e complementari considerazioni cfr. *infra*, § 6.2.

¹⁰⁹ E ciò nonostante la lettera del testo, che recita «[La musica sacra] Deve essere arte vera, non essendo possibile che altrimenti abbia sull’animo di chi l’ascolta quell’efficacia, che la Chiesa intende ottenere accogliendo nella sua liturgia l’arte dei suoni» (*TLS*, n. 2: (ASS XXXVI, p. 332): una sentenza ove è evidente la soppressione dei termini medi dell’equazione *arte vera: bontà delle forme = bontà delle forme: efficacia della musica nella liturgia*.

¹¹⁰ RAINOLDI, *Sentieri*, p. 565 (*Traditio*, p. 516).

¹¹¹ Cfr. JONCAS, *From Sacred Song*, p. 52.

contrassegno pontificio è quella di ‘musica come arte al servizio della liturgia’ – un servizio il cui modello supremo, insieme ideale e concreto, è naturalmente il canto gregoriano, esaltato per tale già del numero 3 del chirografo¹¹² e unico prototipo ‘positivo’ in esso prospettato¹¹³, a ufficiale avvio di una serie di notifiche di tipicità destinate ad attraversare l’intero corso del ventesimo secolo (sebbene con gli aggiornamenti rituali e rubricali di cui discorreremo più sotto¹¹⁴) e a raffinarsi col tempo nei contorni e nelle motivazioni.

Pio XI, ad esempio, ritiene che la restituzione all’uso vivo di quel repertorio (nella lezione melodica della curatela solesmense¹¹⁵) possa ovviare all’estraneità e al mutismo liturgico dei fedeli¹¹⁶, mentre Pio XII entra nel dettaglio della bontà formale del gregoriano rammentandone¹¹⁷ (1) l’intima aderenza verbo-melodica; (2) la capacità di ‘istillare dolcezza’ negli ascoltatori; (3) l’economia di mezzi¹¹⁸ e infine (4) l’essere stato per secoli fonte inesauribile di creatività artistica a differenti livelli di fruizione compositiva e musicale. Con il che, mi sembra, l’enciclica trascorre quasi insensibilmente dalla proposta di un modello tangibile e storicamente determinato alla designazione di una condotta musicale (e liturgica) ideale – alla traduzione chiara e distinta, potremmo anche spingerci a dire, delle asserzioni impressionistiche del motu proprio, lad-

¹¹² «Queste qualità si riscontrano in grado sommo nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto ch’essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente lungo i secoli nei suoi codici liturgici, che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza.

Per tali motivi il canto gregoriano fu sempre considerato come il supremo modello della musica sacra [...]»: *TLS*, n. 3 (ASS XXXVI, pp. 332-333).

¹¹³ Si vedano, e *contrario*, le esemplificazioni del n. 11 (ASS XXXVI, pp. 331-332) circa l’ordinario della messa e gli inni, che si presentano sempre in negativo, come campione di ciò che *non* s’ha da fare.

¹¹⁴ Cfr. §§ 4.1 e 4.3 *sub* (1).

¹¹⁵ Senza ripetere quanto già accennato in nota 41, e rimandando per una concisa visione d’insieme di quel complesso di fenomeno culturali, ecclesiali, filologici e musicologici che si è soliti racchiudere sotto l’etichetta di ‘restaurazione gregoriana’ a DAVID HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*, Clarendon Press, Oxford 1993, pp. 624-627, non si può non ribadire, al riguardo, lo standard incommensurabilmente migliore del graduale solesmense rispetto all’*Editio Medicea* del 1604; corre però anche l’obbligo di rammentare, nel contempo, che in nessun caso quel medesimo libro (anche nella *versio ‘triplex’* del 1979) può esser considerato in qualsivoglia soluzione di continuità filologica – vuoi di metodo, vuoi di lezioni – né con la tradizione melodica medievale (carolingia o tarda che sia) né – *a fortiori* – con la prassi esecutiva che quella tradizione implicava o presumeva.

¹¹⁶ Cfr. *DCS IX* (AAS XXI, p. 40).

¹¹⁷ *MSD*, n. [21] (AAS XXXVIII, p. 15); cfr. anche JONCAS, *From Sacred Song*, pp. 53-54.

¹¹⁸ Intendo in quest’accezione l’espressione pontificia «*modis simplicibus [...] et planis*», ché non vedo in riferimento a che altro aspetto del repertorio gregoriano (e a maggior ragione del suo cosiddetto ‘fondo autentico’) possano invocarsi i ‘mezzi semplici e facili’ della traduzione italiana del n. [21].

dove papa Sarto scrive che «*tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme*»¹¹⁹.

3.2.3. 'Universalità'

La terza qualità che il motu proprio assegna alla musica sacra – l'«universalità» – è notoriamente la più problematica, sia nella definizione intrinseca che nella tipologia delle riprese.

Pio X, oltre che porla in subordine a 'santità' e 'bontà delle forme', sembra infatti qualificarne l'essenza semplicemente 'per inoffensività'¹²⁰: è universale quella musica di cui qualsiasi ascoltatore, in ogni parte del mondo, può fruire senza «provarne impressione non buona»:

Ma dovrà insieme essere universale in questo senso, che pur concedendosi ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria, queste però devono essere in tal maniera subordinate ai caratteri generali della musica sacra, che nessuno di altra nazione all'udirle debba provarne impressione non buona¹²¹.

Già in *MSD*, tuttavia, l'immagine si colora dei tratti dell'identità di gruppo, seppur appoggiandosi a premesse più ecclesiologiche che antropologiche¹²²:

*universitatis prae se feret notam, ita ut christifideles, ubicumque terrarum versantur, familiares sibi ac quasi domesticos percipiant contentus, atque adeo miram Ecclesiae unitatem vero cum animi solacio experiantur*¹²³.

(Come già per la bontà delle forme, naturalmente, Pio XII adita poi il repertorio gregoriano a veicolo 'normale' dell'universalità della 'musica sacra' nell'orbe cattolico¹²⁴, portando così a piena maturazione l'ordine dei problemi su cui torneremo in 4.3).

Poco prima del Concilio, discorrendo del canto popolare religioso, Istr58 afferma infine il carattere universale non di un repertorio particolare, ma dell'istinto naturale che porta l'uomo ad espi-

¹¹⁹ *TLS*, n. 3 (ASS XXXVI, p. 333); corsivo del testo.

¹²⁰ JONCAS, *From Sacred Song*, p. 54.

¹²¹ *TLS*, n. 2 (ASS XXXVI, p. 332).

¹²² JONCAS, *From Sacred Song*, pp. 54-55.

¹²³ *MSD*, n. [22] (AAS XXXVIII, p. 16).

¹²⁴ «Haec quidem una est ex praecipuis rationibus, cur Ecclesia tantopere exoptet ut cum latinis Sacrae Liturgiae verbis eorundem verborum cantus Gregorianus arcte connectatur»: *MSD* ibidem.

mere il proprio sentimento religioso con mezzi anche musicali¹²⁵, e pone così almeno le basi minimali per un dialogo teoretico tra buona parte della musicologia contemporanea – per la quale l'unico spazio in cui può allocarsi una discussione scientifica sull'annosa questione degli universali musicali non ristretta entro l'alveo disciplinare della psicologia della percezione non è il livello delle strutture immanenti, bensì quello delle attitudini strutturanti¹²⁶ – e ciò che nel dibattito teologico ed ecclesiale di questi ultimi decenni va sviluppandosi entro le variegate tematiche della cosiddetta 'inculturazione'¹²⁷.

3.3. *Sviluppi*

Il progressivo ampliamento che investe la determinazione delle qualità costitutive della 'musica sacra' dal principio del secolo agli anni preparatori del Concilio subisce un'ulteriore e decisiva accelerazione con SC e MS e con i relativi commenti musico-liturgici post-conciliari:

- la *santità*, in seguito all'affermazione definitiva per cui «Musica sacra tanto sanctior erit quanto arctius cum actione liturgica connectetur»¹²⁸, è intesa soprattutto come *convenienza e pertinenza* dell'insieme degli interventi musicali con una data struttura rituale e una precisa assemblea celebrante, e in funzione del legame che il canto e la musica instaurano con la dinamica simbolica dell'azione liturgica: trascorrendo così da un'individuazione in negativo (per opposizione a profano/mondano/secolare) a una concettualizzazione assolutamente positiva e dinamica¹²⁹;
- l'*arte vera* vede tramontare definitivamente qualunque adesione aprioristica a repertori e stili storicamente conchiusi («Ecclesia autem omnes verae artis formas, debitis praeditas dotibus, probat easque in cultum divinum admittit») ¹³⁰ per ridire la (troppo spesso dimenticata) «ovvietà di uno stretto rapporto tra "forme e funzioni"» che preavverte che, nel circolo rito/struttura/forma/senso/musica, mutare un qualsiasi costituente comporta l'inevitabile mutazione dell'insieme;

¹²⁵ «"Cantus popularis religiosus" est ille cantus, qui sponte sua a religioso sensu oritur, quo humana creatura ab ipso creatore ditata fuit, et proinde est universalis, apud omnes scilicet populos florens»: Istr58, n. 9 (AAS L, p. 634).

¹²⁶ Cfr. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino 1989 (Manuali EDT/SidM; ed. or. *Musicologie générale et sémiologie*, 1987), pp. 49-53.

¹²⁷ Cfr. (entro l'immensa bibliografia sull'argomento) gli introduttivi PETER SCHINELLER, *A Handbook on Inculturation*, Paulis Press, New York 1990 e ANSCAR J. CHUPUNGO, *Liturgical Inculturation. Sacramentals, Religiosity, and Catechesis*, The Liturgical Press, Collegeville 1992.

¹²⁸ SC, n. 112c (AAS LVI, p. 128).

¹²⁹ Cfr. RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 563-564 (*Traditio*, pp. 514-515).

¹³⁰ SC, n. 112c, seguito (AAS LVI, p. 128).

– l'*universalità* viene letteralmente lasciata cadere, a significare la capacità/necessità 'includente' e non 'escludente' della liturgia (e, di conseguenza, della musica liturgica), che dev'essere 'accoglienza delle culture' piuttosto che 'esportazione di una cultura', in modo da inculturarsi (o – meglio – da lasciarsi inculturare) senza snaturarsi.

La più efficace panoramica di tutte le convergenze e divergenze di traiettoria in gioco si può quindi leggere in MS 9-11¹³¹, laddove le qualità della 'musica sacra' sono implicitamente ricodificate come¹³²:

- a) affinità spirituale della musica con la liturgia;
- b) pertinenza rituale;
- c) recepibilità/eseguibilità assembleare;
- d) intelligente varietà partecipativa e formale
- e) festività adeguata, in rapporto sia ai diversi gradi rubricali sia alla percezione soggettiva dei fedeli.

Quindi (attingendo liberamente a varie considerazioni di Felice Rainoldi)¹³³:

1. la santità della 'musica sacra' invoca (oggi più che mai) il discernimento delle competenti autorità locali piuttosto che la prescrittività di una normativa minuziosa e de-problematizzante imposta *urbi et orbi* da un unico centro propulsore, non potendo tale santità esser letta altrimenti che in relazione allo statuto simbolico della liturgia, della musica e dell'interazione tra le due, e alla luce delle diverse culture, dei differenti contesti e delle molteplici mediazioni culturali;

2. la ricerca dell' "arte vera" dovrebbe preoccuparsi non solo della riproposta di modelli noti e collaudati, ma anche della ricerca – dell'*invenzione* nel senso etimologico del termine – di forme nuove e adatte alle sensibilità contemporanee dell'espressione rituale, così da inverare SC, n. 23: «ut novae formae ex formis iam exstantibus organice quodammodo crescant»¹³⁴ non in astratto, ma «adhibita cautela»¹³⁵ e vagliandone gli esiti per così dire 'sul campo' [ovverossia, per le ragioni del precedente (1), 'sui campi'];

3. l'*universalità* dell'opportuno coniugare musica e culto cristiano, infine, si concretizzerà sempre più nella capacità di rispettare «le diversità culturali nell'aggiornare i linguaggi dell'unica fede», mantenendo nel contempo «gesti sonori [...] transculturali, per esprimere in qualche modo, oltre ogni particolarismo, l'unità e la cattolicità, in comunione con la tradizione e con l'oggi ecclesiale»¹³⁶.

¹³¹ AAS LIX, p. 303.

¹³² Cfr. JONCAS, *From Sacred Song*, pp. 55-56.

¹³³ Riprendo soprattutto quant'è detto *sub c*) in RAINOLDI, *Sentieri*, pp. 562-567 (e in *Traditio*, pp. 515-518).

¹³⁴ SC, n. 23 (AAS LVI, p. 106).

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ RAINOLDI, *Sentieri*, p. 567 (*Traditio*, p. 518).

4.1. *Tassonomia del motu proprio*

Messe a fuoco le qualità della legittima 'musica sacra', il motu proprio di Pio X passa quindi in rassegna generi e stili musicali, proponendone alcuni a modello di congruità rispetto a santità / bontà delle forme / universalità e additandone altri a esempio tipico e vitando di secolarità.

Nel primo gruppo sono ammessi, in ordine discendente:

1. il canto gregoriano, «proprio della Chiesa Romana» (n. 3);
2. la 'classica polifonia' «specialmente della Scuola Romana, la quale nel secolo XVI ottenne il massimo della sua perfezione per opera di Pier Luigi da Palestrina» e che possiede «in ottimo grado» le qualità della vera 'musica sacra' (n. 4);

3. «la musica più moderna», la quale «è pure ammessa in chiesa, offrendo anch'essa composizioni di tale bontà, serietà e gravità, che non sono per nulla indegne delle funzioni liturgiche» (n. 5)¹³⁷.

(Per le categorie 2 e 3, ovviamente, discriminare fondamentale di accoglienza o di rifiuto è l'uso esclusivo della lingua latina, a norma del n. 7 del medesimo *TLS*)¹³⁸.

Nel secondo gruppo campeggia per negatività lo 'stile teatrale', *nadir* del gregoriano e della polifonia di marca palestriniana¹³⁹; ad esso appartengono di diritto, inoltre, tutte le musiche che «abbiano reminiscenze di motivi adoperati in teatro» e/o le cui «forme esterne» «siano foggiate [...] sull'andamento dei pezzi profani»¹⁴⁰.

Sarebbe ozioso, oltre che antistorico, imputare a questo punto a Pio X una considerazione oltre misura monolitica sia del canto liturgico medievale, sia della polifonia rinascimentale, nonché un ricorso sin troppo disinvolto a termini tecnici del lessico musicale non di rado completamente de-semantizzati proprio rispetto alla loro enciclopedia di riferimento¹⁴¹. Le categorie storico-musicali di papa Sarto sono infatti quelle dell'erudizione e della militanza del momento, galvanizzate dai recuperi solesmensi e ancora devote al mito fondante del cecilianesimo di Palestrina *princeps musicae* e ipostasi perfetta di *tutta* la polifonia del sedicesimo secolo¹⁴².

¹³⁷ ASS XXXVI, pp. 333-334.

¹³⁸ ASS XXXVI, pp. 334.

¹³⁹ «Fra i vari generi della musica moderna, quello che apparve meno acconcio ad accompagnare le funzioni del culto è lo stile teatrale, che durante il secolo scorso fu in massima voga, specie in Italia. Esso per sua natura presenta la massima opposizione al canto gregoriano ed alla classica polifonia e però alla legge più importante di ogni buona musica sacra. Inoltre l'intima struttura, il ritmo e il cosiddetto *convenzionalismo* di tale stile non si piegano, se non malamente, alle esigenze della vera musica liturgica»: *TLS*, n. 6 (ASS XXXVI, p. 334).

¹⁴⁰ *TLS*, n. 5 (ASS XXXVI, p. 334).

¹⁴¹ È il caso, fra l'altro, soprattutto del termine 'forma', la cui associazione all'aggettivo 'esterna', nel n. 5 del motu proprio, definisce aree di senso del tutto aliene alla *Formenlehre* classica e didattica del tempo.

¹⁴² Sulle origini del mito vedi GINO STEFANI, *Miti barocchi: Palestrina "princeps musicae"*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII/3 (1974), pp. 347-355.

Per l'interpretazione complessiva di *TLS* e della sua discendenza, tuttavia, è opportuno sottolineare come le modellizzazioni positive e negative del documento impostino due ordini di argomenti, ciascuno dei quali abbisogna (soprattutto se lo si vuole fruttuoso per l'attualità) di una specifica ermeneutica.

Da un lato, il fatto che generi e stili siano raggruppati in precise tassonomie punta nella direzione dell'opposizione polare 'permesso' vs 'proibito'; suppone (in altre parole) – e impone – che esistano forme e stili musicali intrinsecamente 'buoni' e altri intrinsecamente 'cattivi', e dunque da inibirsi *a priori*. Ciò è certamente in linea con le consuetudini letterarie e comportamentali dell'*anathema sit*; allorché, fuori e dentro la Chiesa, queste siano state (come sono state) soppiantate da altri e meno perentori modi di procedere, è lecito, credo, domandarsi se, *ipso facto*, abbiano ancora senso classificazioni e tassonomie tese a permettere/proibire composizioni e canti sulla base di tratti e peculiarità *musicali* – e per di più prescindendo, come di solito avviene, dai dibattiti globali e settoriali che la musicologia ha avviato e avvia al riguardo –, e non piuttosto sulla base dell'opportunità e della convenienza di uno *specifico* brano (genere, stile, forma, linguaggio...) musicale in rapporto quanto meno a una *ben identificata* assemblea celebrante¹⁴³.

D'altro lato, il fatto che siano posti a modello a-temporale e a-storico esperienze diacronicamente (e localmente) determinate punta nella direzione di una considerazione quasi metafisica di modelli e forme – considerazione che, se era comprensibile alla luce della teoresi e (soprattutto) della didattica musicale del secondo

¹⁴³ In ciò adeguandosi ai mutamenti non foss'altro che di registro linguistico che contraddistinguono i documenti applicativi del Concilio rispetto alle istruzioni preconciliari; come ho già notato altrove, infatti – per rimanere al tema della musica –, «Un catalogo sommario della sintassi conativa di *MS* registra infatti espressioni come “è lecito sperare che” (n. 4), “conviene/è conveniente che” (nn. 10, 35), “è bene che” (nn. 21, 26, 33, 34, 37, 40, 69); “ogni volta che si può fare ... se poi questa scelta non è possibile” (n. 8); “può essere ... dove il caso lo richieda” (n. 22), “per quanto è possibile” (nn. 10, 27, 33, 43), “si tenga conto delle possibilità” (n. 9), “secondo le possibilità di ogni assemblea liturgica” (n. 28), “secondo le norme ... e le possibilità di ciascuna assemblea” (n. 45), “tenendo presenti le condizioni dell'ambiente, l'utilità pastorale dei fedeli ... vedano i pastori se” (n. 51); “sarà spesso opportuno” (n. 68), “a meno che non si reputi più opportuno” (n. 31e), “Nulla impedisce che” (nn. 36, 51), “si possono benissimo ammettere” (n. 46); “a giudizio della competente autorità territoriale” (n. 32), “gli Ordinari del luogo giudichino dell'opportunità” (n. 48), “i musicisti vedano se” (n. 56), “Le Conferenze Episcopali interessate facciano in modo che” (n. 58), ecc. Di contro [...] il registro prevalente delle “Norme generali” dell'*Instructio* del 1958 [...] non contempla altro che “devono essere compiute/vanno compiuti” (n. 12), “non è lecito” (nn. 12, 13b, 13c) “si deve usare solo” (nn. 13a, 14a, 16), “a meno che non sia permessa esplicitamente” (n. 13a), “unicamente” (nn. 14a, 14b), “non è permesso” (n. 14c), “è proibito” (n. 16b), “è assolutamente proibito” (n. 20), “è assolutamente vietato” (n. 21a), “è esplicitamente vietato” (n. 21b), ecc.» (SABAINO, *Musica e liturgia dalla “Sacrosanctum Concilium” al Repertorio Nazionale dei Canti Liturgici*, p. 182, nota 21).

Ottocento¹⁴⁴, non lo è più e punto allorquando gli studi abbiano chiarito (come hanno chiarito), ad esempio, che una cosa è la pratica compositiva di Palestrina *lui-même*, e un'altra la vulgata del contrappunto 'alla Palestrina' culminata nella teoria delle specie di Fux¹⁴⁵; una cosa lo stile personale di Palestrina, e un'altra la media o il tipo della scrittura polifonica del secondo Cinquecento¹⁴⁶; una cosa la prassi esecutiva delle musica palestriniana in alcune celebrazioni pontificie, e un'altra il *sound* della medesima in altre (e pur coeve) chiese e cappelle dell'Urbe¹⁴⁷, eccetera. Ciò che dovrebbe bastare, direi, a mettere come minimo in guardia dal ricorrere, in materia di musica liturgica, a trame tassonomiche graduate prescrittivamente sul valore di un *unico* parametro di riferimento (per quanto raffinato esso possa essere).

4.2. *Evoluzione tassonomica*

In una lettura storica come quella che andiamo principalmente conducendo, tuttavia, è interessante osservare come la griglia tassonomica impostata da Pio X si evolva e si trasformi sia quanto a estensione sia quanto a terminologia.

Poiché tali evoluzioni e trasformazioni sono, d'altra parte, il capitolo forse più noto, studiato e disputato di tutto il trattato *de musica sacra*, in questa sede sarà sufficiente richiamare i nodi salienti della questione, lasciando in coda qualche breve nota di commento. Ordiniamo dunque i richiami lungo due direttrici significative:

1. modificazioni di senso o d'espressione *entro* una filza della tassonomia, e

2. aggiunta di nuove stringhe definitorie (ossia di nuove categorie di 'musica sacra' permessa o proibita) all'insieme della ripartizione.

Nel primo ambito, i mutamenti interessano principalmente lo *status* del canto gregoriano, che passa da «proprio della Chiesa ro-

¹⁴⁴ Cfr. NICHOLAS COOK, *Guida all'analisi musicale*, Guerini, Milano 1991 (ed. or. A Guide to Musical Analysis, 1987), pp. 25-35.

¹⁴⁵ Cfr. KNUD IEPPESEN, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Oxford University Press, Oxford 1946² (ed. or. *Palestrinastil med saerligt henblik paa dissonansbehandlingen*, 1923 e *Die Dissonanzbehandlung in den Werken Palestrinas*, 1925; rist. anast. Dover, New York 1970); DIETHER DE LA MOTTE, *Il contrappunto*, Ricordi, Milano 1991 (ed. or. *Kontrapunkt*, 1981).

¹⁴⁶ Cfr. DANIELE SABAINO, *Su alcuni aspetti del contrappunto dissonante nella produzione profana di Marc'Antonio Ingegneri. Un approccio stilistico*, in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*, Atti della Giornata di Studi (Cremona, 27 novembre 1992), a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzi, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995 (Studi e testi musicali, n. s., 8), pp. 153-226: 154-159.

¹⁴⁷ Cfr. ad es. la prassi documentata in NOEL O'REGAN, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1560*, Royal Musical Association, London 1995 (RMA Monographs, 7), pp. 63-76.

mana»¹⁴⁸ a pertinente «ad latinum potissimum Ecclesiae *Ritum romanum*»¹⁴⁹ a (retrospettivamente)¹⁵⁰ «*sacer Ecclesiae romanae cantus*»¹⁵¹, a finalmente (e più correttamente) – in *SC* – «*liturgiae romanae proprium*»¹⁵²; i documenti lasciano trasparire inoltre una progressiva assimilazione delle ricerche storico-ecdotiche in argomento: frammiste, tuttavia, a un anelito a restituire il medesimo canto «nell'uso del popolo»¹⁵³ – a impiantare, cioè, una prassi esecutiva – di cui tutto può dirsi, tranne che corrisponda alle risultanze degli studi e alle lezioni della storia e che, per ciò stesso, si condanna a oscillare tra i poli opposti di un repertorio o esiguo o eseguito con metodi che oggi riconosciamo di assoluta empiria e/o di nessuna consistenza¹⁵⁴.

Nel secondo ambito, sono soprattutto *MSD* e *Istr58* a provvedere novità degne di menzione. L'enciclica (come s'è già accennato in 1.1) introduce la specie del 'canto popolare religioso', approvandone l'utilizzo nelle messe lette, pur senza equipararlo al canto liturgico strettamente inteso (che è e rimane quello su testo latino)¹⁵⁵, e facendone così, di fatto, un elemento 'coordinato' con la celebrazione ma non realmente 'integrato' in essa. Una decisione – scrive Michael Joncas – «of far reaching consequences» e la cui lunga ombra che fa sì che, a tutt'oggi, in non sporadiche situazioni la sonorizzazione di «elements of comparatively lesser theological-ritual weight» («the entrance hymn, offertory hymn, communion hymn, exit hymn pattern») «are given undue prominence in congregational song while the most important elements (e.g. the Sanctus and the Amen concluding the Roman Canon) are recited»¹⁵⁶.

Istr58 ammette quindi nel novero della 'musica sacra' la «musica sacra pro organo»¹⁵⁷ e la «musica sacra instrumentalis»¹⁵⁸ – riconoscendo così, per la prima volta, un valore liturgico alla musica non principalmente o esclusivamente vocale. La stessa istruzione ribadisce poi e motiva la distinzione tra 'liturgia' e 'pii esercizi' fondandosi sulla lingua dei rispettivi testi, e conferma l'ammissibilità nel culto della 'musica sacra moderna' ove e quando «pietate ac sensu religioso redoleat»¹⁵⁹ (senza però inoltrarsi, secondo previsio-

¹⁴⁸ *TLS*, n. 3 (ASS XXXVI, p. 332): corsivo mio, così come nelle citazioni seguenti.

¹⁴⁹ *MSD*, n. [26] (AAS XXXVIII, p. 17).

¹⁵⁰ Cfr. sopra, § 1.3.

¹⁵¹ *Istr58*, n. 5 (AAS L, p. 633). Cfr. JONCAS, *From Sacred Song*, p. 15.

¹⁵² *SC*, n. 116 (AAS LVI, p. 128).

¹⁵³ *TLS*, n. 3 (ASS XXXVI, p. 333).

¹⁵⁴ Cfr. ad es. LANCE BRUNNER, *The performance of plainchant*, «Early Music», X/3 (July 1982), pp. 317-328.

¹⁵⁵ *MSD*, nn. [31-33] (AAS XXXVIII, pp. 20-21).

¹⁵⁶ JONCAS, *From Sacred Song*, pp. 16-17.

¹⁵⁷ *Istr58*, n. 8 (AAS L, pp. 633-634).

¹⁵⁸ *Caput III*, § 4, sub C) (AAS L, p. 651).

¹⁵⁹ *Istr58*, n. 7 (AAS L, p. 633).

ne, a delucidare con quali metri e giudizi tale pietà e senso religioso vadano misurati)¹⁶⁰.

Un deciso cambio di rotta si ha infine con il Concilio, entro il quale l'unica distinzione di principio posta tra 'gregoriano' in quanto «canto proprio della liturgia romana» e «alia genera Musicae sacrae»¹⁶¹ prefigura l'accoglienza di qualunque genere e linguaggio musicale (funzionale al / compatibile col rito) e adombra nel contempo la dismissione normativa del modello tassonomico – ché anche quand'esso tornerà alla ribalta (come ad esempio in *MS*, n. 4, lettera *b*)¹⁶² scandirà usualmente prototipi linguistici e formali *dimostrativi*, e non *tassativi* (in *MS*, fra l'altro, in grazia delle premesse del n. 3)¹⁶³.

4.3. Problematiche musicologico-liturgiche attuali

Sulla scorta delle brevi osservazioni precedenti è facile evidenziare quindi alcune problematiche musicologico-liturgiche tuttora oggetto di scrutinio e/o rilevanti per la prassi e per la pastorale odierna. Accenno a un paio di esse, evitando di soffermarmi, in questo paragrafo, su altre di mero interesse teorico o superate, ormai, dal trascorrere degli anni.

1. *Il tema dell'uso e riuso del repertorio 'gregoriano' nella liturgia rinnovata*, per il quale conviene distinguere almeno due aree di confronto:

a) le condizioni di impiego 'paritario' previste da *SC*, n. 116: «[Cantus gregorianus] in actionibus liturgicis, *ceteris paribus*, principem locum obtineat»¹⁶⁴. Al cui proposito:

– non va dimenticato, innanzitutto che sia *MS*, n. 50¹⁶⁵, sia il recentissimo chirografo di Giovanni Paolo II¹⁶⁶ delimitano metico-

¹⁶⁰ E lasciando così la porta aperta a inferenze e cortocircuiti tra 'qualità ideali' e linguaggio tecnico-musicale di singole composizioni, come avviene ad esempio nel giudizio con il quale mons. Romita nega recisamente ogni afflato realmente 'religioso' alla *Messa* di Strawinsky del 1948: la quale, a suo dire, se «dal punto di vista puramente vocale desta un'innegabile emozione religiosa; dal punto di vista orchestrale, invece, suscita qualche perplessità, se non addirittura repulsione, per quella sua spietata asprezza che fa pensare a un diabolico subsannare, a una ironica parodia del Santo Sacrificio» (!): FIORENZO ROMITA, *I principi della legislazione musicale sacra secondo l'enciclica "Musicae Sacrae Disciplina"*, in *Actes du troisième Congrès International de Musique Sacrée (Paris, 1-8 Juillet 1957). Perspectives de la musique sacrée à la lumière de l'Encyclique "Musicae Sacrae Disciplina"*, Éditions du Congrès, Paris [1959], pp. 137-146: 139.

¹⁶¹ *SC*, n. 116 (AAS LVI, p. 129).

¹⁶² AAS LIX, p. 301.

¹⁶³ Cfr. sopra, nota 33.

¹⁶⁴ AAS LVI, p. 129 (corsivo mio).

¹⁶⁵ AAS LIX, p. 314.

¹⁶⁶ N. 7.

losamente un primo ambito di 'parità': "In actionibus liturgicis in cantu *lingua latina celebrandis*: Cantus gregorianus, utpote liturgiae romanae proprius, principem locum, ceteris paribus, obtineat»¹⁶⁷;

- occorre, in secondo luogo, che tale 'parità', anche nelle azioni liturgiche celebrate in lingua latina, soddisfi lo spirito che pervade l'intera costituzione e i successivi libri liturgici: che, cioè, «il ricorso a tale venerando repertorio non riduca, pregiudichi o annulli [...] le possibilità di partecipazione e comprensione produttive e ricettive di un'assemblea celebrante in un ben determinato *hic et nunc* temporale e culturale»¹⁶⁸;
- è necessario, in ogni caso, che la scelta di brani 'gregoriani' in una celebrazione in lingua latina e in presenza di un'assemblea preparata discenda infine dalla meditata ponderazione (almeno):
 - (_) del senso antropologico del *sound* 'gregoriano' rispetto alle abitudini musicali dei fruitori, e
 - (_) della pertinenza della forma musicale del brano comunque prescelto rispetto al momento rituale.

Ne scende che, il più delle volte – fatti salvi i giusti voti della prefazione dello *Jubilate Deo* di Paolo VI e delle derivazioni posteriori¹⁶⁹ –, sarà assai più produttivo rivolgersi al repertorio gregoriano più in quanto prototipo esemplare che in quanto serbatoio di scelte immediatamente e materialmente riproponibili: senza con ciò tradire, credo, neppure la lezione di Pio X, che in senso propositivo/criteriologico rimane completamente valida e attuale (avendo il gregoriano effettivamente ancora molto da insegnare in materia e di espressività liturgica e di simbiosi verbo-melodica, e anche in vista dell'inveramento di quanto auspicato da SC, n. 23)¹⁷⁰.

b) La questione più generale di quale gregoriano sia l'oggetto del dibattito. I documenti in esame (com'è logico che sia) non distinguono infatti le diverse fattispecie storico-musicali racchiuse nella locuzione ormai di comodo 'canto gregoriano': brani del *proprium missae* appartenenti alla primitiva diffusione del repertorio, sezioni dell'*ordinarium* di più tarda e localizzata composizione, tropi, *prosaes*, sequenze, monodie d'aura ormai tonale e 'gregoriane' soltanto in un'accezione più ecclesiastica che musicologica dell'aggettivo (sul tipo delle antifone mariane in tono semplice, per intenderci, o dell'accoppiata *Missa de Angelis* – *Credo* III: paradossalmen-

¹⁶⁷ Corsivo mio.

¹⁶⁸ SABAINO, *Musica e liturgia dalla "Sacrosanctum Concilium" al Repertorio Nazionale dei Canti Liturgici*, p. 177.

¹⁶⁹ *Jubilate Deo. Canti gregoriani faciliores quos fideles discant oportet ad mentem Constitutionis Concilii Vaticani II de sacra liturgia*, Typis Poliglottis Vaticanis, [Romae] 1975.

¹⁷⁰ Cfr. sopra, nota 134 (intendendo ovviamente l'auspicio – *cela va sans dire* – in un'accezione non tecnica né materiale né 'linguistica').

te, le melodie più presenti alla memoria uditiva ed emotiva dei praticanti abituali), e persino neo-gregoriano d'assemblaggio solesmense; fattispecie che sarebbe invece alquanto utile discriminare e chiamare ciascuna con il proprio nome: non per vezzo d'erudizione o per ammiccare con *bon ton* ad altre discipline, ma per rendere palese, in pratica come in teoria (e servendo così la liturgia non meno della musicologia), che anche *ceteris paribus* i coefficienti del sistema chiamato in causa sono ben lungi dall'esser (mai stati) autenticamente pares.

2. *Il tema dell'integrazione/incorporazione del canto (e della musica) nel sostrato più profondo della dinamica liturgica.* S'è sfiorato poco sopra, citando qualche frase di Michael Joncas, il problema, tuttora vivo nel quotidiano officiare, della pertinacia di pratiche musicali più esornative che animative; più tangenti la liturgia che realmente innestate nel cuore di essa; più memori di vecchi schemi che consone ai nuovi *ordines*: e ciò, nonostante si celebri ormai da quarant'anni in lingua viva impiegando in piena (e talvolta acritica) libertà pressoché ogni tipo di genere e stile musicale.

Ci si domanda, pertanto, se tra le cause del fenomeno – certo molteplici e diffuse a tutti i livelli della coscienza e del vissuto ecclesiale – qualcosa non possa attingere direttamente (anche) alla correlazione 'buona (pertinente) forma liturgica' / 'stile (genere) musicale'. Mi limito a porre qualche interrogativo al riguardo, a mo' di stimolo per future e non occasionali perizie:

1. innanzitutto, e a monte: ha senso, oggi, porre (ancora) il (o *un*) problema nei termini appena presentati? E quindi, in caso di risposta affermativa:

2. fin dove è possibile affrontare il medesimo senza entrare in dettagli eccessivamente prescrittivi, e/o senza scadere nell'accademismo, nella maniera, in un linguaggio musicale superficialmente/stereotipicamente/epidermicamente connotato più di neo-kitsch che di pertinenza religiosa?

3. Quali sono i confini della funzionalità liturgica entro i quali possono legittimamente e funzionalmente inserirsi forme musicali diversificate, e quali momenti/occasioni/passaggi rituali richiedono invece unicità di forma dell'espressione per comunicare *una* forma del contenuto?

4. Quali sono le interazioni tra 'competenza musicale comune' (nel senso di Gino Stefani)¹⁷¹ e denotazioni/connotazioni linguistico-musicali *entro date funzioni e/o sequenze rituali*?

5. Fin dove è salutare/produttrice di senso, e dove comincia al contrario a essere distruttiva/negatrice di significato la frizione tra codici diversi (linguistico, musicale, prossemico, figurativo, gestuale) entro l'ipercodice della celebrazione liturgica in atto?

¹⁷¹ GINO STEFANI, *Una teoria della competenza musicale*, in ID., *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna 1982, pp. 9-32.

6. Quali incroci significanti si danno (e quali al contrario risultano insignificanti, sterili, afasici) tra forme e generi musicali, da un lato e, dall'altro, linguaggi e stili musicali (a) del passato e (b) del presente?

5.1. I ministri

Anche per quanto attiene agli 'addetti alla musica sacra', *TLS* stabilisce i criteri e i canoni su cui s'innesteranno tutti i documenti successivi¹⁷².

Il primo di essi, con tutta evidenza, è la convinzione – tanto insistita nel motu proprio da costituire quasi una supplementare qualità distintiva della 'musica sacra'¹⁷³ –, che anche il canto, come generalmente la liturgia, sia mansione idealmente (nativamente) propria dei chierici.

Da questa precomprensione di fondo scaturiscono quindi, esplicitamente o implicitamente, tutte le prerogative dei ministri del canto, collettivamente o singolarmente considerati:

- il primato del coro, che, surrogando «il coro dei leviti», svolge «un vero officio liturgico»¹⁷⁵;
- l'obbligo che il medesimo coro sia composto interamente ed esclusivamente da uomini, essendo le donne «incapaci»¹⁷⁶ di qualunque officio liturgico;
- l'insistenza sui fanciulli come unici possibili cantori acuti e discantisti¹⁷⁷ (un'insistenza tesa con tutta probabilità a bandire dalle cappelle non tanto le donne – che non v'erano mai entrate –, quanto i castrati, almeno uno dei quali, nel 1903, era ancora parte dell'organico della cappella pontificia)¹⁷⁸;
- le minute prescrizioni non solo sulla disposizione spirituale e morale dei cantori, ma anche sul loro abito esteriore e sul loro posizionamento entro i confini dello spazio sacrale¹⁷⁹.

¹⁷² Mi limito in questa sede a passare in rassegna gli attori che hanno immediata rilevanza e parte nella celebrazione; tralascio perciò tutte le considerazioni che la documentazione in esame rivolge a luoghi, tempi e modi della formazione di tali attori, così come tralascio ogni riferimento alle commissioni di ideologia e di prassi che, sulla base di *TLS*, n. 24 (ASS XXXVI, p. 338), devono sorvegliare e promuovere la (purità della) 'musica sacra' a ogni livello dell'orbe cattolico.

¹⁷³ JONCAS, *From Sacred Song*, p. 73.

¹⁷⁴ *TLS*, n. 12 (ASS XXXVI, p. 336).

¹⁷⁵ *TLS*, n. 13 (ASS XXXVI, p. 336).

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Alessandro Moreschi, attivo fin verso il 1913 e di cui ci resta anche qualche incisione discografica: cfr. *sub voce* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Sez. II *Le Biografia*, U.T.E.T, Torino, vol. V, 1988, p. 196.

¹⁷⁹ «Per ultimo non si ammettano a far parte della cappella di chiesa se non uomini di conosciuta pietà e probità di vita, i quali, col loro modesto e devoto contegno du-

Premesse del genere muovono naturalmente i documenti superiori a precisare o rifinire questo o quel dispositivo del motu proprio ora con minuzia regolamentare ora con spirito innovatore, nonché a colmarne silenzi e lacune in vista di nuovi bisogni e di esigenze recenziari.

TLS, pur auspicando e incoraggiando la partecipazione dei fedeli alla liturgia¹⁸⁰, sembra infatti esaurire il raggio d'espansione del canto comune entro il perimetro ristretto (e, come s'è appena visto, francamente, malagevole) del gregoriano, non prevedendo né nominando altri attori ministeriali al di fuori del coro.

Forse per questo l'enciclica di Pio XII pone mano:

- a riconoscere il servizio degli artisti alla causa della musica sacra (pur senza congiungerli direttamente all'azione liturgica)¹⁸¹;
- ad amplificare la rilevanza del ruolo dei cantori, 'promuovendo' il loro impegno dall'«officio» del motu proprio a «verum atque germanum [...] apostolatum»¹⁸²;
- ad allentare, soprattutto, l'impronta clericale dei gruppi corali permettendo il canto delle donne, sia pure come *extrema ratio*, unicamente all'interno di un coro misto¹⁸³ (lasciando dunque ancor fuori dal consentito l'eventualità di un coro totalmente e solamente femminile: un'incongruenza a cui porrà rimedio, solamente tre anni più tardi, il n. 100 di *Istr58*)¹⁸⁴, e purché ciò possa avvenire senza pericolo di promiscuità e d'altri inconvenienti, «onerata super his Ordinariorum conscientia»¹⁸⁵.

La più ampia rassegna di ruoli e funzioni musicali della liturgia dell'intera legislazione ecclesiastica si incontra tuttavia – prevedibilmente – in un documento dichiaratamente riassuntivo qual è l'istruzione del '58, che allinea sull'argomento una lunga serie di paragrafi di tono alquanto ultimativo e di gittata regolamentale ambiziosamente definitiva¹⁸⁶. Val la pena di percorrerli in dettaglio, per osservare 'in atto' quella Chiesa non soltanto gerarchica ma anche altamente gerarchizzata che il vento del Concilio, di lì a qualche anno, avrebbe provvidenzialmente scompagnato. Vi sono coinvolti i seguenti soggetti:

rante le funzioni liturgiche, si mostrino degni del santo officio che esercitano. Sarà pure conveniente che i cantori, mentre cantano in chiesa, vestano l'abito ecclesiastico e la cotta, e se trovansi in cantorie troppo esposte agli occhi del pubblico, siano difesi da grate»: *TLS*, n. 14 (ASS XXXVI, p. 336). Siamo ancora, insomma, dalle parti degli *angeli* e delle *sirene* di cui discorre GINO STEFANI, *Musica Barocca 2*, Bompiani, Milano 1987, pp. 95-105.

¹⁸⁰ Cfr. sopra, § 2.1.

¹⁸¹ *MSD*, n. [12] (AAS XXXXVIII, pp. 11-12).

¹⁸² *MSD*, n. [18] (AAS XXXXVIII, p. 14).

¹⁸³ *MSD*, n. [37] (AAS XXXXVIII, p. 23). Per l'occasione il testo cita un decreto della Sacra Congregazione dei Riti emanato qualche anno prima dell'enciclica.

¹⁸⁴ *AAS L*, pp. 658-659.

¹⁸⁵ Cfr. nota 182 e JONCAS, *From Sacred Song*, p. 76.

¹⁸⁶ *Istr58*, Caput III, § 5, nn. 93-103, "De personis quae in Musica sacra et sacra Liturgia precipuas partes habent" (*AAS L*, pp. 656-659).

1. sacerdote celebrante;
2. chierici;
3. laici;
4. commentatore;
5. autori (dei testi) e compositori;
6. organisti
7. maestri di coro;
8. cantori, e
9. 'artisti di musica' (*alias* strumentisti).

Ars et gratia, si direbbe, degradano digradando progressivamente dall'alto al basso dell'elenco.

Quanto a uffici e necessità formative, infatti:

1. il sacerdote celebrante «toti actioni liturgicae praeest»¹⁸⁷;
2. i chierici «*servitium ministeriale proprium et directum exercent* [...] *vi ordinationis aut assumptionis in statum clericalem*» sia (a) quando compiono il proprio ufficio specifico, sia (b) quando vicariano un ufficio rubricamente altrui, sia (c) quando cantano in coro o in una *schola cantorum*¹⁸⁸;

3. i laici di sesso maschile, quando sono parte di un coro che interviene nella liturgia «modo et forma a rubricis statutis», «*servitium ministeriale directum quidem, sed delegatum, exercent*»; negli altri casi (così come, si suppone, le donne in genere) «*participationem liturgicam actuosam praestant* [...] *vi characteris baptismalis*»¹⁸⁹ – ossia (la qualificazione non è esplicita, ma discende logicamente *ex dictis*) pongono in essere un servizio ministeriale 'indiretto', i.e. mediato dagli attori (clericali) deputati;

4. il commentatore – sacerdote o chierico o laico maschio – dirige l'«*externam fidelium participationem, eorum scilicet responsiones, preces et cantus*»¹⁹⁰;

5. autori di testi e musiche «*sat completam possideant ipsius sacrae Liturgiae scientiam, sub respectu historico, dogmatico seu doctrinali, pratico seu rubricali; linguam quoque latinam calleant; in legibus denique artis Musicae sacrae simul ac profanae, et in historia musicae, profunde sint instituti*»¹⁹¹ (il che equivale a sottintendere, di fatto, che gli autori di testi e di musiche 'sacrae' hanno da essere, di norma, ecclesiastici o assimilati);

- 6-7. organisti e maestri di coro, più modestamente, oltre alla maestria professionale «*sat amplam habeant sacrae Liturgiae scientiam et linguae latinae sufficientem cognitionem*»¹⁹²;

¹⁸⁷ Istr98, n. 93 (AAS L, p. 656).

¹⁸⁸ Istr98, n. 93a (AAS L, p. 656); corsivo del testo.

¹⁸⁹ Istr98, n. 93b (AAS L, p. 656); corsivo del testo.

¹⁹⁰ Istr98, n. 96 (AAS L, p. 657).

¹⁹¹ Istr98, n. 98a (AAS L, p. 658); corsivi miei.

¹⁹² Istr98, n. 98b (AAS L, p. 658); corsivi miei.

8. i cantori, secondo l'età e la capacità di ciascuno («*pro eorum captu*»), posseggano dal canto loro «*actionum liturgicarum et textuum quos canere debent, cognitio, ut ipsum cantum ea mentis intelligentia et cordis affectu possint promere, quem requirit servitutis eorum "rationabile obsequium"*»¹⁹³;

9. gli altri strumentisti infine (quasi attardati *cantores* di guidoniana memoria) sono ammessi ad agire all'interno delle cerimonie a condizione che sappiano adattare l'uso del proprio strumento alle leggi della 'musica sacra' e che abbiano una cognizione delle cose liturgiche tale che «*externum artis exercitium cum devota pietate congrue valeant coniungere*»¹⁹⁴.

I nn. 101-103 dell'istruzione¹⁹⁵, da ultimo, toccano anche la questione della remunerazione delle professionalità musico-liturgiche prestate a titolo di non-volontariato: un tema su cui oggi si torna a discutere e che spetta quindi alle competenti autorità, e non a questo saggio, affrontare in modo adeguato e conveniente, «*servatis quoque legum civilium ordinationibus*».

Fin qui i pronunciamenti preconiliari. La situazione, anche in questo caso, muta sensibilmente con e dopo il Concilio, allorché in primo piano vengono a trovarsi gli aspetti teologico-pastorali del capitolo *de personis* piuttosto che le ansie di sistemazione normativa onnicomprensiva.

Se difatti il cap. VI di SC non enuclea distintamente alcuna peculiare ministerialità musicale della liturgia, limitandosi a (ri)affermare il diritto originario della partecipazione assembleare anche *in re musica* e a citare le *scholae cantorum* come 'normale' e dialogico *partner* dell'assemblea¹⁹⁶, ciò non significa che l'essenza, la necessità e la scansione del servizio/ministero del canto e della musica siano estranee all'orizzonte della costituzione: posto che esse discendono e sono ravvisabili (come la musicologia liturgica post-conciliare s'è incaricata di comprovare) nei fondamenti imprescindibili del cap. I; per cui si può ineccepibilmente predicare, ad esempio, che anche canto e musica:

- contribuiscono all'epifania ecclesiale' di cui al n. 2¹⁹⁷;
- partecipano della «natura sacramentale della mediazione ecclesiale»¹⁹⁸ definita dal n. 6¹⁹⁹;

¹⁹³ Istr98, n. 98c (AAS L, p. 658).

¹⁹⁴ Istr98, n. 98d (AAS L, p. 658).

¹⁹⁵ AAS L, p. 659.

¹⁹⁶ Cfr. SC, nn. 114 e 121b (AAS LVI, pp. 128-129 e 130), e JONCAS, *From Sacred Song*, p. 81.

¹⁹⁷ AAS LVI, pp. 97-98; Cfr. RAINOLDI, *Traditio*, p. 537.

¹⁹⁸ RAINOLDI, *Traditio*, p. 539.

¹⁹⁹ AAS LVI, p. 100.

- «hanno bisogno di un “prima” iniziatico e catecumenale»²⁰⁰ come stabilito dal n. 9²⁰¹;
- non domandano più ‘assistenza’ (defunta col n. 48)²⁰², ma richiedono in qualunque situazione di atteggiarsi «scienter, actuose et fructuose» alla partecipazione (n. 11)²⁰³;
- vanno sempre e comunque misurati e commisurati al soggetto primordiale da cui ogni ministero (anche ove torni a essere precettisticamente declinato, come in MS)²⁰⁴ trae forza e ragion d’essere e verso il quale è ordinato: l’assemblea celebrante a cui ha diritto/dovere d’accesso e di buona residenza ogni battezzato, in forza dell’acquisito sacerdozio profetico e regale.

5.2. Gli strumenti

Terminato il ragionamento *de personis*, l’ultimo tratto del cammino che ci resta da percorrere – l’analisi del pensiero magisteriale in materia di strumenti musicali – non ci occuperà per molto. Se infatti le controversie sull’ammissibilità o meno di questo o quel timbro strumentale hanno invaso per molto la prassi (avanti e oltre il Concilio), il divenire della sua fondazione teoretica è sufficiente piano da poter essere osservato in una singola linea evolutiva.

La prima pietra, come al solito, è posta e scagliata dal motu proprio, i cui numeri 15-20²⁰⁵ instaurano per prescrizioni e divieti una prassi pastorale che non pretende però d’innalzarsi a sistematica *theologia instrumentalis* (non foss’altro perché la categoria della musica non-vocale, allora come oggi, era considerata non connaturale ma sovrabbondante rispetto ai fondamenti e alle esigenze della liturgia)²⁰⁶. Tale prassi ammette, in subordine alla musica vocale, la musica «con accompagnamento d’organo»²⁰⁷, mentre consente l’uso di altri strumenti (1) solo con «licenza speciale dell’Ordinario, giusta la prescrizione del Caeremoniale Episcoporum»²⁰⁸; (2) a condizione che non si tratti (a) del pianoforte, (b) «di strumenti fragorosi

²⁰⁰ RAINOLDI, *Traditio*, p. 541.

²⁰¹ AAS LVI, pp. 101-102.

²⁰² «Ecclesia sollicitas curas eo intendit ne christifideles huic fidei mysterio tamquam extranei vel muti spectatores intersint, sed per ritus et preces id bene intellegentes, sacram actionem conscie, pie et actuose participant»: AAS LVI, p. 113.

²⁰³ AAS LVI, pp. 102-103.

²⁰⁴ Cfr. specialmente i nn. 19-26 (AAS LIX, pp. 306-308), e vedi i relativi commenti di RAINOLDI, *Per cantare la nostra fede*, pp. 55-65.

²⁰⁵ ASS XXXVI, pp. 336-337.

²⁰⁶ Cfr. l’attacco di TLS n. 15 e RAINOLDI, *Traditio*, p. 571: «Per sé la liturgia non ha bisogno di strumenti musicali, mentre non può prescindere dal canto».

²⁰⁷ TLS, n. 15 (ASS XXXVI, p. 337). La musica «puramente vocale», al contrario è «propria della Chiesa» (ibidem).

²⁰⁸ TLS, n. 15 (ASS XXXVI, p. 338).

o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti, i campanelli e simili» e (c) di complessi bandistici²⁰⁹ – sempre vietati –, e (3) purché le sezioni e le voci strumentali non debordino ‘entro’ e/o ‘sopra’ il canto, sia strutturalmente che dinamicamente/acusticamente²¹⁰. (DCS lamenterà poi quella «sacri et profani permixtio, quae causa cum fabrorum qui organa conficiunt, tum modulatorum quorundam qui novissimae musicae portentis indulgent, huc demum evaderet ut de ipso ad quem destinatur fine mirificum hoc instrumentum deflecteret»²¹¹, avallando così e promovendo lo sviluppo di un cecilianesimo anche organario e organistico)²¹².

Lo scopo delle norme piane è scoperto: mondare il suono della liturgia da reminiscenze e colori ‘teatrali’ e restituire al sacro un timbro conveniente ed esclusivo (nonché storicamente fondato, nel pensiero del papa: idea, questa, che sappiamo già appartenere più al mito che al vero)²¹³. Con tutto ciò, non ogni obbligo e divieto s’annoda perfettamente al filo della logica o del recupero del passato; alcune sfumature, al contrario, sembrano radicarsi piuttosto in idiosincrasie personali del pontefice, e come tali appaiono destinate a variare (e di fatto variarono) secondo il gusto altrettanto soggettivo dei suoi successori – ché è difficile afferrare altrimenti per quale ragione, ad esempio, «in qualche caso speciale» Pio X tollerò, accanto all’organo, «una scelta limitata, giudiziosa e proporzionata all’ambiente, di strumenti a fiato»²¹⁴, mentre Pio XII – a partire dalla medesima premessa per la quale nella liturgia non deve entrare nulla di profano, rumoroso o chiassoso («profanum», «clamosum» o «strepens») – autorizzi viceversa e preferisca che si ricorra a «illa instrumenta, quorum chordae parvo, ut dicitur, arcu fricata sonant»²¹⁵.

Il vero nodo ermeneutico della questione, tuttavia, non risiede in simili dissonanze di superficie. Ben più profondamente, esso investe le modalità stesse con le quali TLS apprezza la musica strumentale e gli strumenti musicali: annettendo, cioè, la connotazione di ‘sacro’ e ‘profano’ quasi *agli strumenti in sé*, e non alle loro modalità esecutive, da un lato (e correndo così il rischio di un’ontologia decisamente fuori luogo); e ipostatizzando, dall’altro, nelle catalogazioni organologiche proposte, una codifica culturale a mo’ di qualità transculturale, con indubbio pregiudizio di senso.

²⁰⁹ TLS, n. 19 (ASS XXXVI, p. 337).

²¹⁰ TLS, nn. 16-17 (ASS XXXVI, p. 337).

²¹¹ DCS VIII (AAS XXI, p. 39).

²¹² Cfr. ERNESTO MONETA-CAGLIO, *Il movimento ceciliano e la tecnica organistico-organaria italiana*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», V/3-4 (1984) (Atti del Convegno “Marco Enrico Bossi e il movimento ceciliano”), pp. 298-326.

²¹³ Cfr. sopra, § 4.1 *in fine*.

²¹⁴ TLS, n. 20 (ASS XXXVI, p. 337).

²¹⁵ MSD, n. [30] (AAS XXXVIII, p. 19); con Pio XII concorda naturalmente Istr58, n. 60b (AAS L, p. 650).

Ove ci si limitasse a una lettura storica del motu proprio, in verità, ciò non costituirebbe realmente un problema, essendo più che sufficienti le normali cautele esegetiche che qualunque lettore accorto mette in opera allorché si rapporta a testi non-narrativi del passato. Diverso è invece il caso (non alieno anche a qualche discussione post-conciliare) di chi volesse applicare letteralmente e materialmente *tutta* l'apparecchiatura regolamentare di *TLS* alla musica liturgica di oggi e fors'anche di domani, magari in nome d'immaginarie 'istanze perenni della musica sacra' (che di solito si risolvono nella propugnazione della liceità del solo organo, o comunque nella settaria pretesa di mettere al bando questo o quello strumento).

A freno di meccaniche traslazioni normative, di contro, si pone (oltre l'ermeneutica storica) la sequenza dei documenti in esame: ben consci, si direbbe – soprattutto dalla *MSD* in poi –, delle difficoltà appena accennate e aperti alla ricerca di soluzioni che possano temperare (talvolta equilibristicamente) proposizioni tradizionali e nuove sensibilità. Si veda, a riprova, il già citato n. 30 dell'enciclica di Pio XII, nella quale (1) le maglie delle proibizioni si allargano, anche solamente a seguito di una formulazione in positivo della vertenza che esemplifica ciò che potrebbe ammettersi più di ciò che deve vietarsi, e (2) la tassonomia comincia a cedere il passo alla criteriologia, chiamando in causa *come* si suona (oltre che *quel* che si suona) più e prima di *con che cosa* si suona. Si vedano, anche, le preziose chiarificazioni di Istr58, che al n. 71²¹⁶ esclude – giustamente – dall'uso liturgico gli strumenti musicali 'automatici' (oggi rinnovati dalle diverse maniere di pura riproduzione elettronica e informatica) in nome della verità dell'azione liturgica, che è appunto *azione* posta in essere, volta a volta, da soggetti *concretamente* radunatisi e interagenti; e che, ancora, al n. 60 sollecita la commisurazione del repertorio anche strumentale alle forze disponibili con un vigore a tutt'oggi non solamente condivisibile, ma anzi raccomandabile: «Attenta sacrae Liturgiae natura, sanctitate ac dignitate, cuiuscumque instrumenti musici usus per se quam maxime perfectus esse deberet. Melius erit proinde concentum instrumentorum (sive unius organi, sive aliorum instrumentorum) penitus omittere, quam indecore peragere; et generatim melius erit aliquid, etsi circumscriptum, bene agere, quam ampliora moliri, quibus explendis apta media deficient»²¹⁷.

Il cap. VI di *SC*, come d'abitudine, recepisce infine e porta innanzi le aperture dell'ultimo periodo, pur continuando a esprimersi in continuità di linguaggio con l'intera precedente tradizione. Se il primo comma del n. 120 riecheggia alla lettera un passo di *MSD*

²¹⁶ ASS L, p. 652.

²¹⁷ Istr58, n. 60a (AAS L, pp. 649-650).

nella promozione dell'organo a canne («Organum tubulatum in Ecclesia latina magno in honore habeatur, tamquam instrumentum musicum traditionale, cuius sonus Ecclesiae caeremoniis mirum addere valet splendorem, atque mentes ad Deum ac superna vehementer extollere»)²¹⁸, il secondo comma riconosce infatti che il rapporto liturgia/strumenti musicali ha da porsi non (più) sul piano dell'ontologia, ma su quello della *funzionalità* del *medium* strumentale rispetto ai fini, ai partecipanti e allo svolgimento di tutta un'azione liturgica («Alia vero instrumenta, de iudicio et consensu auctoritatis territorialis competentis [...] in cultum divinum admittere licet, quatenus usui sacro apta sint aut aptari possint, templi dignitati congruant, atque revera aedificationi fidelium faveant»)²¹⁹.

È il riconoscimento definitivo, direi, della pertinenza *culturale* della faccenda²²⁰, e l'invito a ragionare non per categorie preconette e universali, bensì caso per caso, occasione per occasione, circostanza per circostanza. *MS* lo dichiarerà *e negativo*, ma in maniera egualmente non passibile di fraintendimenti: «In admittendis et adhibendis musicis instrumentis ratio habenda est ingenii et traditionis singulorum populorum. At tamen ea quae, ex communi iudicio et usu, profanae tantum musicae conveniunt, ab omnia actione liturgica et a piis sacrisque exercitiis omnino arceantur [...]»²²¹. Un provvedimento nella cui applicazione sarà bene rammentare che l'*ingenium* e le *traditiones singulorum populorum* da tenere in conto non si esauriscono più – 'orizzontalmente' – nelle costumanze delle cosiddette 'terre di missione' estranee alle nostre consuetudini eu-rocidentali, ma investono – 'verticalmente': trans-socialmente, trans-generazionalmente, trans-etnicamente – larghi strati della nostra medesima cultura, e domandano perciò attenzioni e *convenientiae* calibrate su destinatari palpabili e non su *christifideles* disincarnati ad astratta misura di documento²²².

²¹⁸ SC, n. 120a (AAS LVI, p. 130). Le espressioni *Ecclesiae caeremoniis mirum addet splendorem e mentes ad Deum ac superna vehementer extollat* sono in *MSD*, n. [29] (AAS XXXXVIII, p. 19).

²¹⁹ SC, n. 120b (AAS LVI, p. 130). Nella parte omissa della citazione si trovano rimandi ad altri passi della medesima costituzione, tra i quali il più notevole, per il nostro assunto, è l'art. 37: «Ecclesia, in iis quae fidem aut bonum totius communitatis non tangunt, rigidam unius tenoris formam ne in Liturgia quidem imponere cupit; quinimmo, variarum gentium populorumque animi ornamenta ac dotes colit et provehit; quidquid vero in populorum moribus indissolubili vinculo superstitionibus erroribusque non adstipulatur, benevole perpendit ac, si potest, sartum tectumque servat, immo quandoque in ipsam Liturgiam admittit, dummodo cum rationibus veri et autentici spiritus liturgici congruat» (AAS LVI, p. 110).

²²⁰ Così anche RAINOLDI, *Traditio*, p. 572.

²²¹ *MS*, n. 63 (AAS LIX, p. 318).

²²² Cfr. il n. 14(b) del Chirografo di Giovanni Paolo II: «Si deve [...] prendere atto del fatto che le composizioni attuali utilizzano spesso moduli musicali diversificati che non mancano d'una loro dignità. Nella misura in cui sono di aiuto alla preghiera della Chiesa, possono rivelarsi un arricchimento prezioso».

6.1. *Sacrosanctum Concilium VI culmen et fons del magistero* *'de musica sacra'*

Giunti al termine dell'analisi tematica di cinquant'anni di dichiarazioni pontificie, tiriamo le fila dell'indagine con alcune osservazioni sul cap. VI di SC, sulla scia delle quali potremo abbozzare qualche spunto di riflessione che, dalla storia, muova liberamente verso l'attualità.

Quanto siamo andati commentando nei paragrafi precedenti ci consente infatti di affermare sin d'ora e senza tema di smentite scientifiche che i pur fondamentali ammaestramenti del sesto capitolo della costituzione liturgica *non sono l'ultima parola della Chiesa a riguardo del complesso rapporto musica/liturgia* – o, se si vuole, dell'ancora attualissimo trinomio *musica / liturgia / cultura*²²³ – né in senso magisteriale-documentale, né in senso musicologico-liturgico, né in senso pratico-pastorale. E ciò per il fatto stesso che (come abbiamo ampiamente toccato con mano) SC VI raccoglie il testimone di molti decenni d'insegnamento e di discernimento perpetuandone spesso i significanti ma ristrutturandone anche (o impostando la ristrutturazione de) i significati – congiuntura, questa, che impone, con tutta evidenza, di non assolutizzarne acriticamente il dettato, ma di leggerne i contenuti ermeneutizzando costantemente continuità e fratture, separando all'occorrenza il vino nuovo dagli otri vecchi e il vino vecchio dagli otri nuovi. Tenendo presente, fra l'altro, che:

1. il capitolo sulla musica sacra non può esser letto isolatamente, ma va stabilmente decifrato in continuità di presupposti e di fini a *tutta* la costituzione, e specialmente al fondante cap. I²²⁴ (il cui spessore teologico-liturgico, fra l'altro, non sembra neppure essere stato recepito fino in fondo dai nn. 112-121²²⁵, probabilmente a causa della tormentata genesi del sesto capitolo)²²⁶;

2. tutte le ordinanze 'operative' di SC (e dunque la quasi totalità del cap. VI) vanno inquadrare entro il percorso che esse stesse hanno determinato di originare: e dunque alla luce (anche) degli *ordines* e dei *praenotanda* post-conciliari – massimamente le *Institutiones Generales* del Messale Romano e della Liturgia delle Ore –, che quelle ordinanze avverano;

3. la *ratio* del rapporto musica/liturgia, a differenza del passato, non può infine intendersi primariamente connessa a testi o a

²²³ Riprendendo intenzionalmente il titolo del primo documento del gruppo internazionale di studio *Universa Laus*, di recente ripubblicato in unione a un secondo documento, *La musica nelle liturgie cristiane*, in «Il Regno – Attualità», 15 novembre 2003, n. 20 (935), pp. 702-711.

²²⁴ Cfr. la fine del precedente § 5.1 nonché RAINOLDI, *Traditio*, pp. 533-545.

²²⁵ RAINOLDI, *Traditio*, p. 560.

²²⁶ Cfr. JASCHINSKY, *Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?*, pp. 42-207.

rubriche o (men che meno) a repertori: giacché canto e musica nella liturgia, ben più che una *res facta*, sono una *res facienda*, un gesto vivo che trova senso (o non-senso) nel concreto e puntuale darsi e farsi di celebrazioni la cui localizzazione geografica, temporale, ambientale, assembleare, ecc., è ritenuta oggi imprescindibile dalla musicologia non meno che dalla teologia liturgica.

Quel che SC afferma della liturgia in genere – l'essere questa *culmen et fons* della vita della Chiesa²²⁷ –, può insomma sostenersi della medesima costituzione nei confronti del rinnovamento liturgico – e, in specie, musico-liturgico – post-conciliare. Accentuare il *culmen* trascurando la *fons*, così come scordare che ogni *fons* che si rispetti declina da un *culmen*, non avrebbe altro effetto che depauperare per un verso il presente e/o imbalsamare per l'altro il passato: a detrimento (comunque vada) e della *gloria Dei*, e della *sanctificatio fidelium*.

6.2. Ancora sulla 'santità' della musica nella liturgia

Richiamare la non-astrettezza della musica liturgica, d'altra parte, non vuol dire sottoscrivere l'opinione che afferma la congruenza, oggi, di *qualunque* musica rispetto a *qualunque* liturgia, quasi che il culto sia un edificio tramezzato ma privo di arredo interno, e dunque da acconciare a piacimento e secondo il ghiribizzo del momento.

Molte delle aspirazioni che il motu proprio di Pio X trasmette con le modalità linguistiche e teologiche dei primi del Novecento rimangono infatti irrinunciabili, *rebus liturgicis* (molto più che *musicis*) *perpensis*; interpretate e riespresse con il linguaggio e la teologia del post-concilio, possono ancora farsi carico delle necessità e delle urgenze della musica liturgica del primo XXI secolo.

Prendiamo, a mo' d'esempio, la categoria della 'santità'. È intuitivo, potremmo dire, che un canto e una musica che vogliano inserirsi non abusivamente entro la manifestazione in atto di un 'santo mistero' debbano partecipare, a proprio modo, della santità che quel mistero sostanzia. In passato si è ritenuto che l'acquiescenza previa a condotte linguistico-musicali canonicamente accreditate fosse, di per sé, caparra sufficiente al riguardo; oggi, al contrario, la raggiunta convinzione che nessuno stile, genere o repertorio musicale sia, *a priori*, più o meno 'sacro' di qualsiasi altro lascia intravedere un diverso modo di congiungere musica e sacertà culturale: non più tramite il ricalco acquiescente e ripetitivo di sagome predeterminate, bensì mediante una sintonia aderente e proporzionata a un rito ben strutturato e ben individuato e a un'assemblea

²²⁷ SC, n. 10 (AAS LVI, p. 102).

mai anonima e mai scontata. Uno stato di santità che – nello spirito di SC cap. I e n. 112 – potremmo perciò denominare non più *ontologico*, ma *situazionale* e a cui corrisponde, di riflesso, una musica non più *intrinsecamente*, ma *funzionalmente* santa (ove ‘funzione’ ha perso il connotato piano di epifenomeno totalmente subordinato alla bontà delle forme entro un repertorio prestabilito per assumere in se stessa il carico della valutazione e del giudizio). Una metamorfosi teoretica di notevole consistenza, com’è facile apprezzare, dalla quale promana – inevitabilmente – l’obbligo di una rinnovata (considerazione della) prassi, a opera e per impulso della teologia, della musicologia e della pastorale d’ambito liturgico e in vista di celebrazioni sempre più eloquenti e performative ‘in spirito e verità’.

L’affinamento della ricerca in argomento è tanto più importante, inoltre, in quanto permette agli studi – a tacer d’altro – di tener separate e di indagare autonomamente ‘santità’ e ‘liturgicità’ della musica, due qualificazioni che potrebbero non procedere sempre in coppia, né essere obbligatoriamente e continuamente sovrapposte o sovrapponibili.

Secondo il cap. V di *Lumen gentium*²²⁸, infatti, vi è una chiamata universale alla santità che non può non ricapitolare in sé tutto ciò che è genuinamente umano – e dunque, possiamo ben dire, anche la musicalità e la musica. E come, sotto quell’aspetto vocativo, la Chiesa non esaurisce tutta la salvezza portata da Cristo (in armonia con quanto scrive il Concilio al n. 9 del decreto *Ad gentes*)²²⁹, e come la liturgia non esaurisce tutta l’azione della Chiesa, pur essendone *culmen et fons* (giusta l’insegnamento di SC, n. 9)²³⁰, così la santa musica *liturgica* non esaurisce (v’è da credere) la totalità della *santa* musica: a valorizzare, studiare e impiegare la quale s’aprono perciò spazi d’indagine e di movimento pressoché inesplorati – oltre che perfettamente in sintonia con i disegni e gli intenti del progetto culturale che da parecchio impegna, ormai, la CEI e la Chiesa di Dio che è in Italia.

6.3. Musica “e” liturgia dell’avvenire: “*multifariam, multisque modis*”?

Si delineano così, in conclusione di discorso, alcune avvertenze e alcune aperture per la teoria e la pratica musico-liturgico-pastorale del prossimo futuro – del presente, anzi, posta la rapidità dei cambiamenti che interessano le culture con le quali la liturgia

²²⁸ AAS LVII (1965), pp. 44-49.

²²⁹ AAS LVIII (1966), p. 958.

²³⁰ AAS LVI, p. 102.

odierna, oltre lo 'stacco' che la segna, deve dialogare e interagire per continuare a essere significativa e significante.

In conto alle prime credo vada posta innanzitutto la considerazione della musica rituale come musica *liturgica* (con le specificazioni del caso, ossia con il ricorso abituale e costante alle diverse pertinenze a cui ci siamo riferiti nel corso del saggio) anche ove e quando le voci ufficiali della Chiesa seguitino a impiegare l'etichetta tradizionale di musica *sacra* – ché dovrebbe essere ormai chiaro, per tutto quanto detto sopra, che o s'ammette la (quanto meno parziale) autonomia 'musicale' delle qualificazioni 'sacra' e 'liturgica' (con tutte le conseguenze che ne possono derivare), o si pone la santità della musica in dipendenza causale dalla sua liturgicità, non essendo oggi più possibile (teologicamente e musicologicamente) derivarne al contrario la liturgicità da un'interna e pre-definita santità (qual è quella che sembra congenita al sintagma 'musica' – appunto – 'sacra').

In conto alle seconde, infine, metto invece i problemi aperti dell'attuale dibattito musicologico-liturgico sui quali – v'è da scommettere – si giocheranno in breve alquanti esiti e musicali e liturgici. Ne segnalo qualcuno, in forma interrogativa:

1. l'effettiva convenienza socio-culturale di testi e melodie alle multiformi e stratificate assemblee odierne: non siamo stati finora più attenti alla pertinenza musica/testo/rito che alla convenienza musica/testo/assemblea?

2. Il rapporto dialettico tra il «thesaurus Musicae sacrae»²³¹ e la liturgia rinnovata: quali parti del 'tesoro' possiamo riscattare dalla condizione museale nella quale sono di fatto relegate – ma riscattarle in nome della liturgia e dell'appropriazione culturale contemporanea, non di nostalgie ecclesiologiche o storico-estetico-musicali?

3. L'impatto che i nuovi modi di recepire/vivere la musica – anche a seguito dell'avvento delle nuove tecnologie – hanno sui diversi partecipanti alle realtà liturgiche; ovvero²³²: che incontro/frizione/scontro può darsi tra la funzione simbolica connaturata alla musica cultuale e una temperie storica come l'attuale, dominata da una sorta di 'monadismo musicale' e saturata da musiche d'ogni tipo, imposte da politiche culturali globalizzate epperò fruite (quanto liberamente?) con selezioni personali a misura di *zapping* televisivo o radiofonico? Detto ancora altrimenti:

– come si può far musica realmente 'assembleare' (e recepita per tale) nell'epoca del *walkman*?²³³

²³¹ SC, n. 114 (AAS LVI, p. 129).

²³² Cfr. JONCAS, *From Sacred Song*, p. 114.

²³³ Sulle implicazioni sociali, economiche e culturali di siffatte abitudini d'ascolto, cfr. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, Sage, Thousand Oaks (California) 1997 (Culture, Media and Identities, 1).

– come si possono proporre efficacemente e significativamente gesti sonori collettivi *cristiani* in ambienti come quelli giovanili, dove l'unico modello equivalente sembra essere la *kermesse* o il concerto rock?²³⁴

4. una compresenza sincronica di linguaggi musicali di varia origine storica, sociale ed etnica quale mai s'era vista prima d'ora: come inculturare lo specifico cristiano (e *a fortiori* liturgico) in ciascuno di essi, e in maniera 'accogliente' e/o non invasiva, senza cedimenti ma anche senza prevaricazioni?

Domande e dimensioni sulle quali penso sia giocoforza discutere, se non vogliamo rischiare di estraniare nuovamente il simbolismo liturgico da generazioni di credenti.

Segni dei tempi che è dovere permanente della Chiesa scrutare e interpretare: senza dimenticare, tuttavia, per quel che ci riguarda – e per affermare in positivo l'attualità del messaggio di Pio X –, che la musica, *donum Dei optimum*, tanto più svolgerà esemplarmente e adeguatamente il proprio *munus ministeriale in dominico servitio* quanto più saprà farsi – tornare a essere – «umile ancella».

Voce, anch'essa, di quelle sublimi realtà nelle quali «per mezzo di segni sensibili viene significata e, in modo a ess[e] proprio, realizzata la santificazione dell'uomo e viene esercitato dal Corpo Mistico di Gesù Cristo, cioè dal Capo e dalle sue membra, il culto pubblico integrale»²³⁵.

*Canora confessio di quel mysterium fidei nel quale e per mezzo del quale i cristiani per ritus et preces seipsos offerre discut, et de die in diem consummantur, Christo Mediatore, in unitatem cum Deo et inter se, ut sit tandem Deus omnia in omnibus*²³⁶.

²³⁴ Cfr. JOHANNES EURICH, *Sociological aspects and ritual similarities in the relationship between pop music and religion*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 34/1 (June 2003), pp. 57-70.

²³⁵ «Merito igitur Liturgia habetur veluti Iesu Christi sacerdotalis muneris exercitatio, in qua per signa sensibilia significatur et modo singulis proprio efficitur sanctificatio hominis, et a mystico Iesu Christi Corpore, Capite nempe eiusque membris, integer cultus publicus exercetur»: SC, n. 7c (AAS LVI, p. 101).

²³⁶ Cfr. SC, n. 48 (AAS LVI, p. 113).



prospettive musicali a partire dalla terza edizione del Messale romano

Mons. FELICE RAINOLDI

Preliminari

La rinnovata *Institutio* che introduce la terza edizione del Messale – che sostanzialmente asseconda la linea programmatica delle precedenti redazioni dei *Praenotanda* – intende favorire un accostamento teologico/spirituale a questo che è tra i principali libri liturgici, per un suo uso pertinente – fruttuoso in prospettiva pastorale – da parte dei celebranti tutti, secondo il ministero loro affidato o l'esercizio del diritto-dovere partecipativo.

Ancora una volta l'offerta del testo della *Institutio* costituisce un *kairos* autentico, per un rilancio sacramentale e culturale. E induce anche a rivisitare la riflessione sul canto liturgico e perché ne sia attuata una prassi corretta, e spiritualmente e pastoralmente efficace: e, nel contempo, possano essere ricucite quelle smagliature verificatesi qua e là durante questi primi quarant'anni di recezione della riforma liturgica. Vi sono invero casi di fallita recezione: laddove non sono stati approfonditi i 'principi' e sono state ignorate o sottovalutate le 'norme'.

A modo di osservazione previa attiro l'attenzione su tre vistosi aspetti formali della nuova *Editio typica* del Messale. La loro semplice enunciazione, già di per sé stessa, possiede una straordinaria eloquenza, pur prescindendo dai singoli elementi contenutistici (alcuni dei quali verranno analizzati in seguito), per cogliere delle stimolazioni che ne derivano ed evidenziare le problematiche che comportano:

a) Tra i 399 paragrafi della sola *Institutio* il sintagma 'cantare' (declinato come verbo e variamente sostantivato) nella traduzione italiana ricorre – salvo errori – la bellezza di 149 volte²³⁷.

b) Fatto ancora più eclatante: sulle 1318 pagine complessive dell'esemplare latino (in effetti però su 903 pagine se si escludono introduzioni e indici), ben 180 pagine – a prescindere dai possibili

²³⁷ Il computo è stato condotto sulla traduzione italiana della *Institutio*, perché, una volta approvata, costituirà il testo di riferimento diretto, a tutti accessibile. Per la terminologia ricorrente nel testo latino si veda il prezioso lavoro di M. SODI - A. TONIOLO, *Praenotanda Missalis Romani, Textus, Concordantia – Appendices, Editio typica tertia*, MSIL 24, Libreria Editrice Vaticana 2003.

o necessari 'rimandi' – sono occupate totalmente o parzialmente da tetragrammi notati, che riportano toni recitativi, antifone²³⁸, intonazioni, proclamazioni ed acclamazioni varie. Sommamente significativa e paradogmatica è l'inclusione della melodia (la più semplice, ovviamente) del *Sanctus*, con la rubrica che prescrive di eseguirlo *clara voce e una cum populo*.

c) La quasi totalità di queste melodie e toni – destinati al presbitero che presiede (solo una piccola parte al diacono) è stata collocata a luogo proprio, entro il formulario delle solennità o delle feste o all'interno dell'*Ordo Missae* (salvo il *corpus* di 'toni comuni' giustamente raggruppato alla fine, in quanto ad esso sono riferibili tutti i testi non notati altrove, come i prefazi domenicali, i *toni orationum* o i *toni lectionum* che si volessero adottare secondo opportunità circostanziale). È significativa la riaffermazione di questo posizionamento, che è conforme ad una tradizione quasi millenaria, mentre il Messale di Paolo VI (dal 1971 in poi) accorpava alla fine del libro i *Cantus in ordine Missae occurrentes*, oppure supposeva il rimando a libri o a fascicoli complementari²³⁹. Il che segnala inequivocabilmente come la celebrazione – in quanto animata dal canto di chi la presiede che ha il suo culmine nella *Prex eucaristica* – costituisca il modello primario e, di conseguenza, come devono essere rettamente gerarchizzati tutti gli altri interventi vocali all'interno di una comunità che fa eucaristia²⁴⁰.

Questi aspetti, vistosamente riproposti, appaiono sorprendenti e persino esagerati a molte persone – anche tra il Clero – le quali, dopo il Concilio Vaticano II, hanno incontrato e vissuto, piuttosto, l'esperienza di uno stato di frattura – verificatasi per tante cause – in rapporto alla situazione del preconcilio.

Alludo a quel *modus celebrandi* che era 'normale' nella ritualità praticata in tutte le parrocchie, quando il canto dei ministri era alquanto più presente, e quando l'educazione nei Seminari ad un minimo di competenza nel settore, veniva considerata una parte integrante della formazione 'professionale' del presbitero.

²³⁸ Sono l'*Hosanna Filio David* riportato con la notazione e inoltre una ampia serie per la memoria del battesimo di cui si è dato solo il testo, come per l'Introito e il *Communio* dei vari formulari.

²³⁹ Tale disposizione fu imitata dai Messali tradotti e adattati per la lingua italiana. Ma è noto che il loro statuto previsto era quello di '*antiphonae legendae*'.

²⁴⁰ Risulta ben rimarcato quanto già *Musicam sacram (MS)* prescriveva, al n 7: "nello scegliere le parti da cantarsi si cominci da quelle che per loro natura sono di maggiore importanza: prima di tutto quelle spettanti al sacerdote e ai ministri, cui deve rispondere il popolo, o che devono essere cantate dal sacerdote insieme con il popolo; si aggiungano poi gradualmente quelle che sono proprie dei soli fedeli o della sola *schola cantorum*". Ed ancora, al n. 16: "La partecipazione attiva di tutto il popolo, che si manifesta con il canto, si promuova con ogni cura, seguendo questo ordine: a) Comprendi, prima di tutto, le acclamazioni, le risposte ai saluti del sacerdote e dei ministri e alle preghiere litaniche...".

In sostanza si parlava meno di ‘comunicazione’; ma tra presbiterio e navata essa veniva abitualmente stabilita, con una vivacità quale oggi ha riscontri meno frequenti.

La caduta del supporto linguistico latino di tali interventi ha coinvolto, fino a metterla in discredito, la loro modalità attuativa. La enunciazione ritualizzata dei dialoghi, dei testi di preghiera, delle letture, dei prefazi è stata sommariamente marchiata (almeno a volte e da alcuni), quale tara ‘ritualistica’; poi rimossa come prassi anacronistica, incompatibile col regime della comunicazione mediante le lingue vive.

In più simili ‘dogmatismi’ – dal momento che non è stato effettuato un collaudo serio che fosse basato su distinzioni opportune e sulla formazione attitudinale degli attori in gioco – sono riusciti ad imporsi e ad apparire come certezze illuminate, dimostrazioni e attuazioni di ‘aggiornamento culturale’. Questo consenso di dubbio valore, tra l’altro, favoriva un lassismo di impegno da parte di chi presiedeva i sacri riti.

Mi rendo conto che la mia affermazione possa figurare come incautamente provocatoria, ma questa è appunto la mia intenzione. Un certo provocare è giustificato, se può indurre a qualche revisione per maturare una migliore coerenza.

Ipotizziamo pure assodata la necessità di rimuovere anche nei riti più solenni – con la buona fede avvallata da ragioni ritenute culturalmente valide – il canto del celebrante e dei ministri e le conseguenti risposte a dialoghi ed acclamazioni assembleari. Ma quale, allora, il compenso? quale l’alternativa seria?

Nella fattispecie ecco incombere, perlomeno, un impegno di approfondimento teorico dello statuto orale della comunicazione, accompagnato da un’opera formativa per una qualificazione della prassi attuativa del codice verbale, del dire, rivolta a tutti i partecipanti e ministri, estesa a tutti i livelli, secondo tutti i registri, a servizio di tutti i generi letterari²⁴¹. Ma coloro che hanno intrapreso un

²⁴¹ Al proposito mi piace riproporre alcuni passaggi da un articolo dal titolo *L'arte dei suoni e gli affetti* redatto da Padre Angelo De Santi nel 1888 (Cfr *CivCatt*, Serie XIII, vol. IX, p. 263-264). “L’arte della parola ci tocca [...] Nella parola la natura stessa è arte e però l’arte non fa che raddoppiarne la forza. Quanta eloquenza in bocca ad una semplice villanella che si accapiglia con la vicina per gli affarucci domestici! Quest’è arte finissima, di natura. Un buon retore può renderla più efficace ancora, imitando bensì la natura ma correggendo in lei o l’esagerato che sempre nuoce all’affatto, o il manchevole che non l’ottiene pienamente. Alla stessa giuista la semplice lettura di un libro ci commuove [...] La parola per sé medesima è suono, prodotto dall’istrumento più perfetto che si conosco, perché uscito dalle mani stesse di Dio: vogliam dire la laringe dell’uomo. Le inflessioni di ogni grado, di che la voce umana è capace, sono anch’esse elementi del suono; e il ritmo naturale del linguaggio, e più ancora l’artificiale della poesia, toccano la parte più importante de’ suoni melodicamente ordinati; perfino il vario metallo (timbro) e il colorito della voce entrano in casa propria nel tesoro dei suoni. A dir breve, l’arte della parola è sì strettamente congiunta con quella de’ suoni, che questi ci si presentano come destinati dalla natura stessa a congiungersi con la parola e soprattutto con la poesia”.

cammino del genere, con tentativi almeno empirici, sono statisticamente pochi²⁴². E tra di essi qualcuno – messo mano all’aratro – si è poi voltato indietro.

Nessuna meraviglia che abbia potuto diffondersi, come *virus* occulto, una prassi vocale-orale sostanzialmente caotica e, soprattutto, l’assuefazione a tale largo degrado. Intendo dire che in luogo di una alternativa tesa a sanare l’accusato ‘ritualismo’, si è affermata una specie di gioco senza regole, senza verifiche, senza controlli; e in più, a volte, auto-justificato mediante etichette chiamate ‘creatività’, ‘genuinità’, ‘attualizzazione’. Parole, queste, che ‘riempiono la bocca’ e seducono gli inesperti o i furbi; ma che alla resa dei conti risultano camuffamenti delle povertà prodotte dallo spontaneismo e dalla soggettività. La pretestuosa ipotizzata necessità di smantellare un ‘rituale arcaico’ riesce talora a decadere in comodo appiglio, per una invenzione pressapochistica.

È così che hanno trovato terreno utile, secondo i gusti personali o secondo le prassi idiolettiche dei gruppi, delle vocalità pietistiche, o stentoree, o utopicamente aggiornate mediante una maldestra ortoepia, o abbandonate alla sorte di adempimenti poco più che burocratici... In contemporanea si sono affermati alcuni stili di neoritualismo – questo sì alquanto grave – ed in più una assuefazione a reazioni di tipo comportamentista da parte di coloro, che in una situazione o l’altra, sono implicati nell’ascolto o nelle risposte.

Purtroppo queste cose, di norma, non si ha il coraggio di affermarle: o perché non ci si accorge, o perché vengono relegate (“i problemi seri – dicono i soloni – sono ben altri!”) nel catalogo dei ‘pallini’ propri di tipi maniacali appartenenti al mondo degli esperti liturgici...

La realtà oggettiva diffusa è comunque poco sana. Dico paradossalmente che il ‘volto sonoro’ della maggior parte delle celebrazioni cristiane, oggi, è di profilo a volte inferiore a quello che si riscontra – amabilmente però! – in un saggio di scuola materna...

Chiedo scusa per questo ‘lamento’. Non è mai stato o almeno normalmente non è un genere prediletto sulla mia bocca, ma quando una cosa ci vuole, ci vuole.

E perché non diventi nota dominante, ecco che cambio decisamente registro.

²⁴² Non fu così all’inizio della Riforma, quando dei responsabili avvertirono la necessità di istituire – per i laici – delle scuole di lettura e di dotarle di sussidi. Oggi una tale zelo sta subendo, salve eccezioni, il degrado della tiepidezza e della stanchezza.

Varie sono le considerazioni che possono essere ripresentate a servizio di una pedagogia e di una prassi 'positivamente' orientate.

Si potrebbero delineare ed illustrare almeno tre piste fondamentali e focalizzarne singolarmente i percorsi:

a) quella normativo-rituale, o – se si vuole – anche 'storica'. Consiste in un riesame e in una presa di coscienza, ai fini operativi, di dettati che derivano sia dalle leggi vigenti e della lezione di esperienze ecclesiali d'altri tempi, ma non così anacronistiche come ci si immaginerebbe²⁴³. La *Instructio* è carica di suggestioni e di suggerimenti in proposito.

b) Quella di natura più teorico-culturale, tesa ad esaminare la gamma amplissima delle forme di parlato in relazione alle situazioni vitali, alle emozioni, ai generi letterari del testo, alle finalità esplicite o occulte della comunicazione... In questa direzione, durante il precedente incontro degli Uffici di liturgia tenuto a San Marino, mi sforzai già di avanzare delle osservazioni opportune e di sollecitare una rinnovata attenzione ai problemi connessi. La relazione si intitolava: "Il suono della parola". L'orientamento alla cura del codice vocale – sebbene affermato entro un contesto che si estendeva più ampiamente al canto – era tuttavia presentato come una base irrinunciabile, ed il dettato suonava positivo e propositivo. Tuttavia questa tematica restò totalmente inosservata e nella discussione seguita al contributo; ancora una volta, prevalsero le solite 'geremiadi': per fortuna non fatte da me e da me un poco 'subite'.

Non sarebbe inutile rivisitare alcuni stimoli di quella proposta, che partivano dalla declinazione delle forme della vocalità umana, rituale e liturgica, e affrontavano ogni centimetro di percorso – per così dire – nel dispiegamento a ventaglio delle espressioni sonore.

c) Una terza pista si colloca ancora più in posizione di base, per mettere a fuoco la necessità di una 'competenza' di natura spirituale-ministeriale, come fondamento e come condizione previa di ogni adempimento giuridico e di ogni acquisizione tecnica.

Dal momento che si impone una scelta

- attirerò l'attenzione, con tratti certamente non esaustivi, su questo terzo punto: è un nucleo fondativo, e quindi un primario centro d'interesse.
- in seguito passerò alla illustrazione di altri problemi più direttamente incombenti alla proposta e alla realizzazione collegata alla prossima attesa edizione italiana del Messale.

²⁴³ Ricordo semplicemente un fatto elementare. La base di ogni antica istituzione ecclesiastica tesa alla formazione dei ministri destinati a tutti i gradi, fu la *Schola lectorum*, dalla quale fiorì la *Schola cantorum*.

E tuttavia le mie osservazioni sul tema di fondo si muovono entro un ambito ben delimitato in quanto si soffermano, peculiarmente, sulle qualità ministeriali di canto spettanti a colui che presiede la celebrazione. Non mi occuperò invece, direttamente e con sufficiente dettato, del canto dell'Assemblea, se non in quanto essa è polo di un intercambio dialogale o viene animata a porre dei brevi interventi acclamatori. Questo limite mi è suggerito anche da una maggiore aderenza al tema, dal momento che il Messale è, anzitutto e soprattutto, 'libro da altare' e da 'sede di presidenza'²⁴⁴.

Una prima affermazione generale alla quale vorrei attribuire la massima sottolineatura è la seguente: quando il prete eleva la voce, seppure avendo sotto gli occhi una pagina di tetragrammi o di pentagrammi, il suo rapporto immediato non è alle note, e nemmeno alla formulazione letteraria di un contenuto, ma è in rapporto ad un Tu e, simultaneamente, ad un Voi. Dio, nella celebrazione dei Misteri, è del tutto padrone di casa, ed ospita la sua famiglia. Ci si trova in stato di densa presenza relazionale con dei soggetti santi, e non con degli oggetti sacri.

Il prete adempie un ruolo carismatico e ministeriale: e si vorrebbe da lui, consequenzialmente, la capacità di un irraggiamento spirituale rivelatore della condensazione del suo animo; poi, nel contempo l'esempio di un ingaggio somatico, atto a mettere in moto tutte le risorse segniche disponibili.

Torna interessante, in merito, evocare quella antica espressione di Giustino, quando accenna all'atteggiamento eucaristico del *presto*: atteggiamento dotato di tutto il vigore che gli è possibile²⁴⁶. Per attualizzare minimamente questo ideale si pensi al presidente dell'eucaristia, che è *culmen et fons*, come primario testimone del mistero della Trinità, nella sua dispensazione salvifica, e – parallelamente – come paradigma (per i credenti o non), del senso della vita umana come *laus gloriae Eius*. Allora ogni voce che egli emette è come un lampo rivelativo che sfolgora dall'alto, è veicolo/dono attestante la divina presenza. Oppure è, in dimensione ascendente, offerta di un brandello d'anima che interpreta e traduce i sospiri dell'umanità ed i gemiti del creato.

²⁴⁴ La osservazione non vuole sottovalutare le prospettive della riforma del rito dell'*Ordo Missae* e del suo libro, in quanto, superato il precedente *Ordo servandus* complicante unicamente il clero, sia nei *Praenotanda* che nella normativa rubricale si preoccupa di una celebrazione veramente 'ecclesiale', rivelatrice, attraverso i segni, del Mistero del Corpo del Signore.

²⁴⁵ Messale italiano, colletta n. 14 a pag 1020.

²⁴⁶ Giustino, *Apologia prima*, 67, 5. Non basta, in regime sacramentale-segnico, l'appello univoco ad una 'spiritualità' che resta di natura vaga e rischia la caduta in un pietismo devoto quasi disincarnato.

In altri termini, il celebrante presbitero partecipa, con il somatismo e la spiritualità della sua voce, ad una mediazione salvifica che abbatte o accorcia le distanze tra cielo e terra. Perfino ai cuori più duri ed ai soggetti più distratti egli può comunicare la scintilla che penetra i meandri dell'intimo, predispone all'accoglienza ed accende la risposta. Di questa dimora egli è il 'mistagogo', di questa risposta egli è 'l'intonatore'.

La ministerialità vocale dell'emittenza del celebrante, che presuppone ognora delle parole pronunciate come 'doni' ed 'impegni', come distriubutrici dello spirito, deve percorrere, con delicatissimo interscambio e con significativa alternanza, le piste di una plurima direzionalità, sorretta da peculiari tipi di intenzionalità. La trama da intessere è complessa, è variamente articolata.

Non vi sono abituali pratiche parallele nella comunicazione umana. In questo senso la liturgia è un *opus unicum* che vive di uno *specificum* comunicazionale.

Alcune esemplificazioni:

- Anzitutto, allo *stadio di emittenza*, la mediazione presidenziale costituisce il prete come 'protagonista' simbolico a più livelli: per semplificare dirò 'al singolare' ed 'al plurale'. Egli invero interpreta ed impersona il Tu divino, per renderlo significativo dell' "Io" – dell'unico originario locatore – che in condiscendenza interpella il 'suo popolo'.

Corrispondentemente egli rappresenta e coinvolge, nelle formulazioni laudative e deprecative, il dinamismo eucaristico-dossologico e l'epiclesi del 'noi' Assembleare, come capo del Corpo del Signore. Ecco il prete che saluta o che benedice i suoi fratelli *in persona Christi o Dei Omnipotentis*. Ed eccolo come avamposto orante di questa fraternità secondo lo spirito, con la serie dei plurali eucologici, che non sono plurali maiestatici...

Altre volte, poi, non è che sé stesso in veste di pastore o di animatore, votato a sollecitare la plenitudine corale-gestuale di un servizio nel quale più palesemente si autoimplica²⁴⁷.

- Dall'altro lato, qualora si considerino *il/i destinatari*, la situazione non è meno complessa. I messaggi che partono dalla sede o dall'altare non sono mai rivolti ad un soggetto unico. Sono ognora compresenti un destinatario diretto ed un destinatario – per così dire – 'obliquo', eppure non meno interessato ed importante: in una successione di interventi che costituiscono un *continuum* ma con la possibilità di inversione dei poli. Così il prete normal-

²⁴⁷ Non ritengo necessario, in questa sede di esperti, esemplificare le situazioni rituali corrispondenti a questi orientamenti dinamici.

mente si rivolge al Padre – ed eccezionalmente a Gesù Cristo²⁴⁸ – ma a nome ed in rappresentanza degli *adstantes* che partecipano a partire dal coinvolgimento ‘uditivo’. Questo vale, in modo eminente, per la preghiera eucaristica, circa la quale la *Institutio generalis* avverte (n. 78):

“Il sacerdote invita il popolo a innalzare il cuore verso il Signore nella preghiera e nell’azione di grazie, e lo associa a sé nella solenne preghiera, che egli, a nome di tutta la comunità, rivolge al Padre per mezzo di Gesù Cristo nello Spirito Santo. Il significato di questa Preghiera è che **tutta l’assemblea si unisca** insieme con Cristo nel magnificare le grandi opere di Dio e nell’offrire il sacrificio. La Preghiera eucaristica esige che **tutti l’ascoltino** con riverenza e silenzio”.

Non per mania di sottigliezza, ma come stimolo esemplificativo ad una analisi dettagliata, si noti però come nel dialogo prefaziale il destinatario diretto è costituito dall’Assemblea. Essa, mediante esortazioni è come indotta e ‘veicolata’ a ri-situarsi davanti al Padre santo. Ed ecco che, con l’inizio del *Vere dignum*, l’interpellato diretto cambia: è Lui, visivamente *assente* eppure inneggiato come *presente* nell’*hic et nunc*, mentre l’Assemblea visivamente presente viene coinvolta ma con contatto ‘obliquo’²⁴⁹. Nelle preghiere presidenziali si verifica lo stesso fenomeno, col passaggio dall’Oremus al corpo della preghiera formulata.

Consapevole che questa non è questa la sede – e nemmeno mi sentirei dotato di competenza sufficiente – per una analisi dettagliata dell’*Ordo Missae* condotta in tale prospettiva, le semplici annotazioni che ho osato avanzare sono a suffragio e a buon supporto del comprendere la necessità di una totale ‘implicazione’, anche sotto questo aspetto, della persona del presidente.

A questo punto si iscrive il ruolo del codice sonoro, come componente di rilievo insorrugabile, seppure non necessitante, per arricchire e potenziare la comunicazione verbale.

E non è primariamente questione di ‘canto’, ma di una profrazione del tutto rispettosa della densità intrinseca di ciò che si pro-

²⁴⁸ È il caso, per il celebrante, di alcune Collette o orazioni presidenziali, della preghiera prima del gesto di pace e di alcune preghiere personali. Per l’Assemblea nella sua totalità la situazione è più complessa (*Kyrie*, una sezione del *Gloria*, le acclamazioni al Vangelo, certi formulari di *Prex fidelium*, l’acclamazione anamnetica dopo il *Mysterium fidei*, l’*Agnus Dei*...). Purtroppo è scarsa l’educazione a prendere coscienza viva e lucida del destinatario preciso degli atti di preghiera, a scapito di una spiritualità trinitaria e non genericamente teistica.

²⁴⁹ Questa situazione è delicata anche per quanto riguarda le ‘posture’ ed in genere l’uso di tutti i codici non verbali. A chi deve essere rivolto, ad es., lo sguardo del prete durante questo momento prefaziale e poi nelle varie componenti del seguito della *Prex*?

nuncia e della dignità di coloro a cui è indirizzato il messaggio. È ovvio che l'arricchimento dell'atto sonoro del proferire (mediante un preciso timbro, un ritmo, una altezza notale: elementi tutti in simbiosi con i significanti verbali e interagenti con molteplici codici non verbali...) esaltando i significanti, concorra a far percepire l'intensità e la profondità dei significati.

La vocazione propria del codice sonoro in questo caso consiste precisamente nel favorire e nell'attuare un travalicamento del limite dei significanti. Il denotato concettuale è caricato con vibrazioni vitali che, a modo di armonici, irraggiano un *surplus* altrimenti ineffabile. Nessuna sfida, con questo impiego, viene intentata al razziocinio, alla denotazione; ma si produce un fecondo innesto nella dinamica della totalità personale, alla quale partecipa il calore del cuore: fucina di connotazioni e di rimandi simbolici.

Il primato del *Verbum* resta così assoluto che è, addirittura, pericoloso parlare di 'canto', quando il termine venga inteso – senza opportune distinzioni – secondo l'accezione più comune, specialmente se di prescindere dalla interazione e dalla simbiosi di tutte le componenti in gioco e magari persino delle forme-funzioni che lo reggono.

E poi, ancora una volta, va notato che oggigiorno si tratta di un'arte che non ha corrispondenza nelle pratiche sociali vigenti, ma solo analogie con qualcuna. Si parla di 'arte cantillatoria': questo sembra il moderno sintagma meno inadatto per esprimere l'intenzionalità di un gesto che deve ritualizzare la parola, elevandola e staccandola dall'ordinaria proferazione, ma conservandole tutto lo spessore semantico per una percezione agevole e densa di meraviglia²⁵⁰.

Si capisce come già a livello di questa primaria stilizzazione sonora si pongano esigenze di una straordinaria misura e controllata finezza. Con il termine '*misura*' indico un esito di impegno personale il quale, paradossalmente, si deve nutrire della dimenticanza di sé. Col termine '*finezza*' connoto soprattutto quel pudico collocarsi del ministro dietro le parole, perché l'io soggettivo – pur necessario per donare loro corpo sonoro – non emerga, non si auto-affermi a modo di idolo e tanto meno venga interpretato come tale.

In altri casi e in altri momenti celebrativi è previsto che all'Assemblea tocchi propriamente anche l'ascolto diretto di un 'cantore' o di un 'coro'; in questo caso no. La comunità celebrante – per così dire – deve percepire primariamente se stessa, come voca-

²⁵⁰ Ma dice solo parzialmente quanto di fatto la celebrazione liturgica esige nel suo complesso dinamismo comunicazionale. In fatti se il termine può descrivere con opportunità la forma sonora di alcuni atti di preghiera, proclamazione e di narrazione (orazioni, letture, prefazi) non è altrettanto pertinente per definire altre forme legate a molteplici funzioni linguistiche, come quella di contatto o quella 'conativa', sulle quali impernano i gesti di saluto o di acclamazione...

ta, convocata, presieduta per essere interpellata da un Io che non è solo io umano; e, d'alto lato, interpretata e rappresentata da un orante autentico, da un maestro della preghiera il cui uditore è il Padre.

Questo plesso di considerazioni, una volta recepite ed interiorizzate come convinzioni, diventano la sola base sicura sulla quale edificare ogni ulteriore sforzo operativo, ad ogni livello: certamente quello dell'arduo approntamento di 'modelli operativi' pertinenti da parte di responsabili che codificano questa sezione dei libri liturgici; ma poi quello della loro concreta ed efficace messa in opera nei sacri riti da parte dei sacri ministri.

Qui poi si iscrive anche la necessità di acquisire un bagaglio tecnico, da esercitare nella misura ottimale, sia secondo le capacità personali, sia secondo le oggettive esigenze dettate – in modo più o meno impellente – dal genere dei singoli interventi²⁵¹ e dalla globale forma celebrativa che viene assunta dai santi misteri²⁵². Ed a proposito di questo aspetto non mi sembra inutile richiamare un altro passaggio di *Musicam Sacram* nel quale, seppur con delicato senso realistico, viene ris segnalata l'idealità ed illustrato – insieme ad altri passaggi – lo stile della bellezza quale intesa dalla riforma liturgica:

8. Ogni volta che, per una celebrazione liturgica in canto, si può fare una scelta di persone, è bene dar la preferenza a coloro che sono più capaci nel canto; e ciò soprattutto quando si tratta di azioni liturgiche più solenni, di celebrazioni che comportano un canto più difficile o che vengono trasmesse per radio o per televisione. Se poi questa scelta non è possibile, e il sacerdote o il ministro non è capace di eseguire convenientemente le parti di canto, questi può recitare ad alta voce, declamando, l'una o l'altra delle parti più difficili a lui spettanti; ma ciò non deve favorire solo la comodità del sacerdote o del ministro.

Sarebbe tempo di superare davvero lo stadio di nebulosi e forse utopici *pia desideria* circa la formazione, in questo settore dei presbiteri (e dei diaconi): per ritornare – anche col supporto di un intervento disciplinare accompagnato da verifiche opportune – almeno allo stadio proposto dal Concilio di Trento. Si sentono infatti voci di auspicio 'perché si insegni la musica nei Seminari'. Ma allo stato attuale delle cose questa mèta non è attuabile – realisticamente parlando – secondo la pienezza delle finalità e delle prescrizioni ottocentesche, che ebbero continuità fino al Concilio Vaticano II. Si in-

²⁵¹ Come ribadisce anche IMGR n. 38: "La voce deve corrispondere al genere del testo, secondo che si tratti di una lettura, di un'orazione, di una munizione, di un'acclamazione, di un canto, e deve anche corrispondere alla forma di celebrazione e alla solennità della riunione liturgica".

²⁵² Si allude ai gradi: solenne, festivo, feriale.

tendeva 'clericalizzare' al massimo la gestione musicale dei riti sacri, sia per un più facile controllo, sia per più agevole lotta contro la musica profana ed operistica, sia per una più capillare diffusione degli stili e dei repertori 'osservati' ed 'osservanti' proposti dal Movimento Ceciliano. I Seminari – si sa – erano stracolmi: i seminaristi ed i chierici fruivano, normalmente, di un *iter* didattico e di una esperienza liturgico-musicale protratti per almeno dodici anni.

Il Concilio di Trento non ebbe queste pretese e stabilì per i *clerici* un impegno che può essere interpretato secondo una misura minima, ma ben precisa. Prescrive la conoscenza obbligatoria del '*cantus*'.

*"Grammatices, cantus, computi ecclesiastici aliaque bonarum artium disciplina discant"*²⁵³.

Il termine "*cantus*" rimandava primariamente al gregoriano e, in questo caso specifico, soprattutto alla conoscenza teorica e all'attitudine ben assimilata in ordine all'eseguire i toni recitativi iscritti nel Messale.

Et de hoc satis.

Le considerazioni che seguono intendono elencare le principali problematiche 'musicali' emergenti nel momento che si è alle prese con il lavoro di adattamento e di traduzione italiana della nuova *Editio typica*. Esse riguardano in gran parte il canto del prete e dei ministri. Alla fine sarà dedicato un punto a qualche prospettiva aperta per quanto riguarda più direttamente il canto delle Assemblee.

Attualmente è all'azione un gruppo di lavoro, il quinto, con specifico incarico di occuparsi delle 'parti musicali, immagini e revisione stilistica'²⁵⁴. Do relazione dello *status* attuale dei lavori, dopo alcuni incontri di chiarificazione e di programmazione.

Nelle sedute preparatorie è stata studiata la mappa dei problemi ed è stato valutato il peso degli impegni. Delle linee sono già pacificamente condivise dai sette membri incaricati²⁵⁵, vari orientamenti operativi sono già stati individuati, alcuni incarichi affidati. Inoltre è stata messa in cantiere l'elaborazione di una precisa importante proposta di cui dirò alla fine.

²⁵³ Sessione XXIII, Decreto *De Reformatione*, c. 18.

²⁵⁴ Il gruppo è presieduto da Meini mons. Mario, vescovo di Pitigliano-Soana-Orbetello.

²⁵⁵ Tuttavia per la realizzazione del lavoro sarà necessario ricorrere alla collaborazione 'esterna' di qualche musicista, di qualche letterato e di qualche artista.

Restano invece dei particolari (dei *dubia*) necessitanti un ulteriore impegno di approfondimento. Si attende un momento più maturo per una equilibrata valutazione in ordine alle scelte definitive.

Questa sede di incontro nazionale offre l'opportunità di raccogliere elementi per un giudizio a più vasto campo, in vista di un più affermato futuro consenso e di un più condiviso impegno attuativo degli esiti che deriveranno.

Mi pronuncio ora per proposizioni sintetiche, quasi redigendo un indice dei principali nodi da risolvere, omettendo molte delle considerazioni concomitanti o marginali che nascono dagli argomenti. Dono una numerazione ai vari punti, al fine di facilitare un preciso e più rapido riferimento nelle domande o nelle osservazioni che questa intenderà rivolgere, in un colloquio auspicabilmente ricco anche di apporti propositivi.

Quanto ai toni del celebrante e dei ministri

1. Conviene che il sostanziale contenuto e la stessa disposizione dei 'toni musicali' come sono proposti dall'*Editio latina* – dato il suo ruolo tipico – siano sostanzialmente presenti anche nella ri-edizione del messale italiano. Il che comporta certamente il rispetto, per quanto possibile, della precisa '*collocazione rituale*' (ovvero aderente agli specifici formulari propri) delle parti cantate. Comporta altresì il rispetto della *tipologia* degli interventi. Non sembra invece imitabile e riproponibile il fattore 'quantità' degli elementi repertoriali della *typica* in relazione a quelle intonazioni che presuppongono un largo uso delle melodie latine e 'gregoriane' da parte delle assemblee²⁵⁷.
2. Non si potrà, tuttavia, prescindere dall'inserire alcune parti in lingua latina con la relativa intonazione, secondo le istanze più volte avanzate dai documenti normativi e secondo l'esempio dato da sussidi già autorevolmente compilati.
3. Quanto all'*Ordo Missae* l'edizione latina adduce, con una progetto/programma davvero massimalistico, gli schemi melodici che permettono di intonare tutti i singoli passaggi previsti da preferire elata voce in ognuna delle parti della messa (ad eccezione dell'omelia, e inspiegabilmente delle due acclamazioni anamnetiche in alternativa al *Mortem tuam annuntiamus*)²⁵⁸.

²⁵⁶ Ad es. la collocazione dei prefazi propri entro il formulario delle solennità e feste, alcuni elementi 'comuni, dell'*Ordo Missae*.

²⁵⁷ Si pensi ad es. alle intonazioni del *Gloria in excelsis* (ne sono riportate 5 a pag 508 e ben 18 tra i canti *ad libitum* alle pagine 12133-1234.)

²⁵⁸ Nella *editio typica* sono (quasi inspiegabilmente) assenti gli schemi melodici per le due acclamazioni *Quotiescumque manducamus* e *Salvator mundi*. È pur gusto che

Non è agevole condividere tale scelta di fondo. Essa dona l'impressione di essere tributaria di una visione eccessivamente sacrale del rito, al punto che, probabilmente, risulta difficilmente plausibile anche con l'uso totale della lingua latina. Vale l'attenuante del fatto che questo 'insieme' non si presenta a modo di dato precettivo: è 'possibilità' e non un modello cogente. La valutazione della 'tipicità' riguarda il libro come repertorio nel suo complesso, e non un eventuale modello celebrativo che esso offre la possibilità di porre in atto, con effetto ipoteticamente macchinoso (e noioso). Sembra pertanto opportuno che già a priori, nella edizione italiana, intervenga con calcolata 'politica di anticipo', una selezione basata su criteri di rispetto dei dinamismi comunicazionali entro i singoli segmenti rituali, di attenzione ai generi letterari ed auspicabilmente rispettosa della varietà delle forme vocali. Si può così concorrere a limitare anche il pericolo di eventuali massimalismi inconsulti. Le private decisioni ed i giudizi discrezionali lasciati ai singoli possono rischiare la indiscrezione...

4. D'altra parte si affaccia la necessità di proposte atte a realizzare degli 'insiemi' coerenti ed organici, che almeno impediscano alle sequenze rituali di vestire un abito di Arlecchino, e musicalmente, anche mediante coerenza stilistica, le differenzino da un *pot-pourri* tanto giocoso quanto insensato. Si potrebbe esemplificare questa istanza prendendo in considerazione delle infrazioni invalse in rapporto alle componenti e al il dinamismo di tensione-distensione delle singole successive sequenze rituali e al loro calibrato relazionarsi in crescendo/decrescendo, entro la totalità rituale. Non minore è l'effetto squallido di *collage* mediante interventi di canto stilisticamente eterogenei all'interno di un percorso che richiede coerenza e organicità. Non vi è esperto che non comprenda da sé questi problemi. Resta il fatto che mentre si auspicano soluzioni ideali o almeno plausibili ci si accorge come il dominio dei molteplici elementi di insieme resti di ardua soluzione e tenda a sfuggire ad un controllo panoramico. Come esempio toccherò due punti almeno:

5. Le scelte circa le proclamazioni dal Lezionario. Il messale latino – nella linea della tradizione – offre la possibilità di intonazione per ogni categoria di esse (profeta, apostolo, evangelo). I *toni lectionum* (pp. 1237-1240) – ciascuno con colore differenziato (risorsa simbolica) e con schemi varianti (risorsa di indice feriale-festivo) – anche in ordine alla duttilità di applicazione al testo la-

non si crei del nuovo 'gregoriano', ma non mancava la possibilità di utilizzare con adattamento delle melodie già esistenti, secondo l'esempio fornito da una lunga tradizione.

tino dei loro elementi strutturali sono 'qualitativamente' ben fatti. Il messale italiano in uso – dimentico delle nobili realizzazioni in merito attuate dagli inizi della riforma²⁵⁹ – in questo ambito si è limitato a proporre un tono – tra l'altro mal riuscito – per il canto del Vangelo.

Certamente lo stesso fatto di tale 'improprietà' per l'utilizzo concreto, ha contribuito a rendere desueta la cantillazione di almeno questa pericope principale, culmine dell'annuncio. Nessun progresso, dunque, ma solo un *deficit* rituale in più.

La questione, in ordine alla proposta futura, è ancora problematica; tanto più perché su questo punto i pareri sono piuttosto discordi. Non sembrerebbe comunque soluzione buona quella di omettere i toni per le prime due letture.

Allora il problema diventa quello tecnico della loro soda e duttile fattura e diverrà quello pedagogico-registico per un loro uso equilibrato e significativo.

Una ritualizzazione della lettura biblica, affidata in certe situazioni a ministri specifici, arricchirebbe la prassi ora ridotta unilateralmente all'uso del codice vocale perlopiù da parte di lettori di fatto. Che una comunicazione liturgica in lingua italiana eseguita in forma 'cantillatoria' di testi narrativi, o profetici, o sapienziali sia cosa riprovevole per principio è cosa tutta da dimostrare.

6. Altro punto scottante: le preci eucaristiche.

Il messale latino le presenta integralmente e uniformemente notate, da cima a fondo. Ne deriva un effetto di sacralizzazione esasperata, favorita pure dal modalismo musicale, ingenerante senso di monotonia e di appiattimento. Il guadagno che sembrerebbe provenire dalla creazione di un blocco rituale unitario è contrappesato da altri elementi sfavorevoli, anche oggettivi, quale la mortificazione dei gesti orazionali redatti, tra l'altro, con linguaggio letterariamente vario. Questa soluzione annulla quasi, occultandola, la specificità della stessa struttura diversificata che giustifica la coesistenza nel messale di più formulari, e le peculiarità interne ad essi²⁶⁰. La loro 'peculiarità' rischia non apparire e la differenza in tal modo è apparsa un banalissimo prevalente fatto di durata cronometrica.

²⁵⁹ Cfr *Melodie del Celebrante e dei sacri Ministri per la santa Messa in canto, celebrata con l'uso della lingua italiana, approvate ad interim dal Comitato episcopale per la Liturgia il 7 ottobre 1965*, ed anche, per il punto successivo: *Melodie per il Canone romano in lingua italiana, a cura della Commissione episcopale per la Liturgia. Ad experimentum*, 1968.

²⁶⁰ L'incomprensione della struttura della IV Prex è evidente dal suo trattamento musicale. Il *tonus praefationis* dovrebbe continuare logicamente nel paragrafo 'post sanctus', che invece è assimilato musicalmente all'*epiclesis*. È solo uno tra altri esempi possibili.

La convinzione che un simile trattamento, di matrice archeologica, non sia trasponibile alla traduzione ed esecuzione del testo in lingua viva nasce spontaneamente. Ma si comprenda la difficoltà di reperire una alternativa equilibrata, ed una soluzione rispettosa delle dinamiche dei singoli formulari.

Il messale in uso contiene la proposta del prefazio, del racconto istitutivo (comodo per le concelebrazioni) e della dossologia. Lo sbilanciamento che deriva da ciò è una certa svalutazione segnica dei gesti epicletici e del paragrafo di memoriale/offerta. Anche queste parti devono essere pronunciate da tutti i concelebranti! Resta aperta la domanda del come muoversi tra il 'troppo' della *typica* e il probabile 'troppo poco' del nostro messale già in uso. Un blocco plausibile da privilegiare potrebbe essere selezionato – e melodicamente composto – a partire dalla suggestione derivante dal plesso orazionale contenuto del *tonus solemnis* nel Canone romano. La proposta ispiratrice di questa possibilità, nella edizione tipica, sta a pag. 638.

7. Altra questione: il numero degli schemi melodici per tutte o per alcune singole sequenze. Basta uno schema? O è bene che ne siano presenti almeno due, o forse tre, anche data la moltiplicazione odierna delle celebrazioni eucaristiche?

E vale la pena di coniugare la lingua italiana con il tono pensato per il latino?

E quali salvare, tra i recitativi del messale in uso, che hanno comunque bisogno di complementi?

O comporre delle melodie daccapo? usufruendo di un tonalismo o del moralismo?... Queste domande sono estensibili ai moduli per le *Orationes* presidenziali, nonché a quelli per l'intervento del canto assembleare nelle acclamazioni anamnetiche e nel *Pater noster...*²⁶¹

I canti per la Schola e l'Assemblea

Mi pare opportuno prendere le mosse dal bel paragrafo di *Liturgiam authenticam*, n. 108.

“I canti e gli inni liturgici costituiscono elementi di importanza ed efficacia particolari. Soprattutto la domenica, ‘giorno del Signore’, i canti del popolo dei fedeli radunati per la celebrazione della santa

²⁶¹ Il Messale italiano in uso si era lodevolmente preoccupato di dotare di melodia questi interventi, per una coerenza con le parti del presidente. Senonché la motivazione non è stata compresa e la prassi continua a dare spazio ad interventi musicali suggeriti da criteri estrinseci al rito. L'esito è molte volte nella direzione del già denunciato 'effetto Arlecchino'.

messa non sono meno importanti delle orazioni, delle letture, dell'omelia, per la comunicazione autentica del messaggio della liturgia, perché fomentano il senso della fede comune e della comunione nella carità. Affinché siano più diffusi tra i fedeli, bisogna che siano abbastanza stabili, onde evitare confusione tra il popolo. Entro cinque anni dalla pubblicazione di questa Istruzione le conferenze dei vescovi dovranno preparare la pubblicazione di un direttorio o repertorio di testi destinati al canto liturgico, con il necessario aiuto delle Commissioni nazionali o diocesane interessate, e quello di altri esperti. Questo repertorio dovrà essere trasmesso alla Congregazione per il Culto divino e la disciplina dei sacramenti, per la necessaria *recognitio*".

Un vecchio auspicio, già formulato vari anni orsono nel IV Convegno di questa serie (*Ariccia*, ottobre 1996), è ora divenuto istanza normativa. Ed è stato preso in seria considerazione dal gruppo di lavoro: si tratta della prima elaborazione di un 'antifonario della messa' in italiano, che proponga i 'testi destinati al canto liturgico'.

Finalmente, dopo tanto agitarsi a partire dalle 'musiche' e dai gusti musicali, si ritorna a valutare l'importanza primaria di un testo ufficiale, ritenuto atto a dire la fede e ad esprimere la lode della comunità, in sostituzione delle bizzarrie devote dei singoli.

Già la selezione eseguita dal recente 'Repertorio nazionale' aveva riservato una buona ma non totale attenzione ai testi: per cui si impone la necessità di una 'scrematura'. Si dovrà approfondire il problema di un tipo di 'ufficializzazione' tale da ottenere il buon effetto di una certa stabilità, ma che nello stesso tempo non cristallizzi l'impegno di una creatività. Essa dovrà continuare con prospettiva di arricchimento e sforzo di affinamento. Occorreranno poi un collaudo di esperienza e la saggezza del discernere.

Intanto l'orientamento dei lavori del gruppo – in accordo con il 'piano superiore'²⁶² – si è assestato su un progetto che prevede quanto segue:

8. Per le classiche antifone di Introito e di Comunione, quali figurano come sopravvivenza assai rattrappita dell'*Antifonarium Missae*, la soluzione italiana entro il corpo del messale sarà il rispetto della scelta operata dalla tipica. Questi antichi canti sono stati riproposti a modo di '*antiphonae legenda*'²⁶³. Se ne è conservato il contenuto fondamentale ma è destrutturata la loro forma musicale.

²⁶² Si allude al 'consenso' manifestato alla proposta avanzata dal gruppo di lavoro da parte del degnissimo Segretario della C.E.I., mons Betori.

²⁶³ Ovviamente per le melodie ed i testi completi in latino restano attuali le indicazioni dell'*Ordo cantus missae*, realizzate nel *Graduale romanum*. Oppure la soluzione più economica ed assai interessante del *Graduale simplex*.

La traduzione biblica adottata sarà, per quanto possibile, quella della nuova versione C.E.I.²⁶⁴ Questo orientamento agevola i lavori e facilita l'esito positivo della *recognitio* ufficiale. Ciò tuttavia non esclude la possibilità che questi testi possano essere ripresi e rielaborati, secondo necessità, da responsabili che sono in grado di dare loro una forma musicale funzionale, salvo il loro contenuto sostanziale.

9. Verrà altresì salvaguardato e completato il *corpus* delle antifone evangeliche di comunione, che non figura nella tipica ed è un apporto originale dell'adattamento già eseguito ed approvato con l'edizione italiana del 1983.

10. In ottica orientata più decisamente al canto ecco le soluzioni concordate:

- Un adattamento di vari brani classici dell'Antifonario o del Messale stesso, per testi antifonici o responsoriali tali da comportare una efficacia sia mediante una loro buona proclamazione, sia mediante la loro musicazione. Alcuni strettamente propri per una solennità, ed altri utilizzabili in più circostanze nell'arco di un tempo liturgico.
- La redazione nuova, o la selezione tra i materiali già prodotti, di un certo numero di composizioni formalmente di natura strofico-ritmica, per un canto di orientamento più innico o più conforme a gesti processionali.
- Una riscrittura (oltre quella letterale del testo del messale) delle antifone evangeliche di Comunione perché i contenuti di questa ricchezza tipica del Messale italiano possano essere più agevolmente rivestiti di melodia.

Si ipotizza – per svariate ragioni – che questo 'antifonario' si configuri come un fascicolo 'affiancante' il volume del nuovo Messale in italiano, e tuttavia come parte integrante di esso – a motivo della auspicata approvazione episcopale²⁶⁵ e della *recognitio*. Non nuoce il fatto di una soluzione che presenta un fascicolo editorialmente separato. Ciò è proprio anche delle edizioni latine.

²⁶⁴ Poiché la nuova versione è stata condotta sul testo ebraico, alcuni brani, in particolare se tratti dai salmi, devono a volte subire dei ritocchi (piccole aggiunte attualizzanti, sfumature interpretative, cambiamento dei tempi verbali, attenzioni per un collegamento in caso di centonizzazione di versetti...). Ciò per un maggior rispetto della tradizione d'uso di essi quale si è configurata nella Liturgia e nell'impiego della Vulgata (Cfr. *Liturgiam authenticam* n. 24).

²⁶⁵ Spetta invero alle 'Conferenze Episcopali nazionali' il ruolo di approvare i nuovi canti liturgici. Nei confronti di responsabili decisioni in questo settore la Congregazione per il Culto non ha motivo di intervenire se non per questioni di gravissima portata.

A partire soprattutto da questi testi 'nazionali' e ufficiali i musicisti creeranno nel futuro prossimo delle melodie opportune, variamente adatte alle circostanze di tempo e di luogo. La loro qualità e la loro funzionalità, recepita e gradualmente socializzata, diventeranno dei fattori determinanti per la loro diffusione. In vista dell'attuare, in modo naturale e non precettivo, entro un certo tempo, quella 'relativa stabilità', preziosa in quanto esprime un fatto comunionale ed è veicolo efficace di valori affettivi e simbolici.

Conclusione

Così pongo fine a questa esposizione il cui contenuto assai rapsodico è debitore della situazione in cui ci troviamo a lavorare.

Un pensiero conclusivo dettato dalla mia personale visione e dal mio atteggiamento di spirito e dalle mie convinzioni, è il seguente, e lo comunico con semplicità a modo di testimonianza.

La sostanza e lo spirito della riforma liturgica del Vaticano II sono un fatto ecclesiale irreversibile: credo che nessuna porta dell'inferno potrà prevalere.

Non mi fa meraviglia più di un tanto se un fatto ecclesialmente e culturalmente così rilevante come il cammino della riforma liturgica subisca, a tratti, delle scosse che sembrano dei dissesti. In realtà anch'essi possono contribuire a verificare la fedeltà e a determinare, gradualmente, ad un assetto più solido e pacifico.

Certo si deve lottare per rimanere nelle zone di luce dei principi e delle loro irradiazioni; e si deve optare per il meglio nella disciplina e per l'*optimum* nel realizzare degli strumenti celebrativi.

Tuttavia non è precisamente quello dei 'mezzi per' o del perfezionismo degli strumenti l'elemento più determinante e necessitante.

Esso coincide invece con il dono di sé stessi, sorgivo per una spiritualità che sa trasfigurare tutto e tutti.

In fondo la vera bellezza per Dio e la lode autentica davanti a Dio siamo noi stessi, con i nostri fratelli di fede, ringiovaniti da perenne conversione.



Il suono della parola

Mons. FELICE RAINOLDI

Premessa

È sembrato utile articolare questo intervento – introduttivo ad una discussione di gruppo – tenendo conto dell'ordine e dell'orizzonte di riflessione proposta dai due temi di carattere fondativo, presentati nella prima parte del Convegno. Le relazioni portanti mettono a tema: 1/ *La vita liturgica tra mobilità spaziale e rapidità temporale*. 2/ *Fede e sacramento: iniziati ai sacramenti e/o iniziati dai sacramenti?* Questo contributo cercherà di tener conto di tali problematiche, evidenziandone i risvolti che concernono l'aspetto specifico del canto liturgico. La organizzazione della materia è finalizzata – cosa urgente e fondamentale – a far maturare una sintesi organica supportata da ragioni dottrinali, come orientatrice d'un lavoro pastorale liturgico più attento e più motivato nel settore.

1.
Qualche
presupposto
antropologico
e musicologico

1.1. *La voce come verità della persona (al singolare e al plurale)*

Mi pare utile partire da qualche annotazione su quel dato basilare che prende in considerazione la voce in quanto è attestazione di vita ed impellenza manifestativa delle pulsioni vitali; in quanto si offre a modo di rivelazione corporea del proprio essere interiore. Contro un certo riduzionismo tendente a creare dicotomia tra sfera biologica, psicofisica e intellettuale, la tesi qui sottesa è quella – che si supporrebbe pacifica – dell'unità della persona umana. La voce risuona come quintessenza del corpo, come snodo della psiche, come apertura e ricerca di complementarietà dell'essere.

Non è il caso di prendere le mosse dalla mitizzazione del fenomeno della vibrazione vocale fino al punto di ipotizzarlo – addirittura – quale elemento archetipico della creazione.

A noi basta considerare, in prospettiva antropologica, l'incontestabile ruolo primario del sistema pneumofonico, come impatto di visceralità, di mediazioni fisiche (respiro, muscolatura mediatrice, canalizzazione vibratoria, risonanze amplificatrici...) e ancor più come coadiuvante di progressiva autocoscienza. L'autocoscienza infatti mentre disciplina, gradualmente, l'urgere espansivo della potenza vitale, la rende espressiva della propria individualità mediante percorsi di simbolizzazione.

Come il respiro è per la vita, così la voce umana esiste, essenzialmente, per il linguaggio. Sul ritmo biofisico della ispirazione l'uomo accoglie il 'dono' dell'aria; e si esprime avvalendosi della

espirazione sonora, già dall'infanzia al fine di manifestare quasi visceralmente i propri bisogni; poi con la crescita linguistica questo soffio si fa 'dono' di alitazioni arricchite delle impronte di una peculiare vocalità, connotate da una personalissima traccia sonora, cariche di significati eloquenti: tanto da supplire – a volte – la stessa presenza di significanti verbali e da superarne la pertinenza.

La voce parlata, vibrazione totale del corpo, già a livello di elementare intonazione diventa uno dei più specifici connotati della irripetibile personalità di ciascuno.

Poi, nel perfezionarsi delle formalizzazioni linguistiche e degli stadi espressivi, si arriverà alle potenzialità superiori del canto (poesia e suono), allorquando si aprono vie di navigazione verso gli orizzonti più elevati del sentire e del dire; si darà corpo ai moti più reconditi ed ai sentimenti più sfumati dell'animo; si creeranno simpatie, sintonie e fusioni di una calda reciprocità.

Come si può intuire, stiamo muovendoci – seppure per accenni – nella direzione di questioni essenziali, sia per la vita personale che per la convivenza sociale. Invero il problema primario che si affaccia e che veramente importa è di natura etica: è in gioco la coerenza con se stessi: scoperta, ricerca e manifestazione della propria verità; lotta nei confronti di ogni dissociazione tra interiorità ed esteriorità. In definitiva ne va della autenticità di amore della propria vita e di quella degli altri.

Certo, restano ognora possibili delle negatività delle ambiguità e falsità: quella di un mutismo disumano e disumanizzante, quella di una perversione linguistica e di una degradazione diabolica dei simboli sonori. Chiamo tale deriva la 'menzogna radicale'.

Si possono altresì operare talora delle 'strumentalizzazioni' del suono e della parola per ragioni giustificabili (gioco, ironia...); in questo caso si tratterà di artifici persino utili, entro un limpido contesto comunicativo.

È contro la 'finta' intenzionale diversamente modulata o camuffata che si deve combattere senza remissione; né potranno essere risparmiati degli atteggiamenti di mutismo o di chiacchiericcio linguistico, arroccati nella ignoranza, nel pregiudizio, in una pseudocultura, o semplicemente in un perbenismo pigro. Si tratta di atti moralmente meno gravi, ma egualmente subdoli e dannosi.

1.2. La parola e il suo continuum sonoro

Un altro richiamo utile mi sembra quello teso a favorire il superamento di quella mentalità e prassi che avvallano in termini definitivi quelle che sono soltanto delle riduttive convenzioni: dico le opposizioni/contrapposizioni – per varie ragioni invalse e radicate

anche nelle prassi – tra ‘suono e rumore’ da un lato e tra ‘parlato e cantato dall’altra’.

Un tale modo di concepire le cose – piuttosto diffuso anche tra chi, a vari livelli, si occupa di liturgia – oggi rischia di essere almeno culturalmente obsoleto.

Potrebbe essere il tempo, oggi, di imparare ad usare altre terminologie e di assimilare, seppure duttilmente e criticamente, una visuale assai più articolata.

Noi viviamo (e celebriamo) all’interno di molteplici panorami sonori, che sono esito di plurime fonti di produzione e che sono disponibili a fruizioni dei più svariati tipi. Si tratta di valutare, per darle ospitalità e discreta presenza, ogni voce, ad ogni elemento che ‘ha voce’, sia essa verbale o non verbale; anche se, ovviamente, il prendere corpo e il dilatarsi della parola resteranno privilegiati. Ma anche questa oralità, a sua volta sarà, aperta a tutta la gamma espressiva quale viene suggerita dalla autenticità dei comportamenti linguistici e dei percorsi comunicativi.

Invero ciò che usualmente chiamiamo ‘il parlato’ e ciò che denominiamo ‘canto’, sono azioni foniche in linea di continuità e si avvalgono degli stessi meccanismi di emissione; v’è tra loro solo una gradualità determinata dall’impiego di varie miscele di elementi intenzionali, tecnici ed affettivi.

Qui penso già – pur partendo da uno stadio preliminare – a quei riti sacri i quali se, per varie ragioni, possono celebrativamente configurarsi senza elementi di ‘canto’, non possono invece mai venire privati di un loro universo musicale e poetico.

L’esposizione ragionata e descrittiva dei passaggi e degli elementi che si colgono in quello che nomino ‘*continuum* sonoro’ non può essere affrontata esaurientemente in questa sede. Tuttavia è da esplicitare e valutare almeno qualche loro manifestazione di maggiore emergenza. Chi non oppone resistenze pregiudiziali le scoprirà come apportatrici di densa comunicatività, di calore, di sentimento, di simbolicità, di ludicità... entro la totale *performace* di un evento.

Eccoci allora (per ritornare daccapo, lasciando da parte la memoria sulle speculazioni concernenti quei ‘suoni archetipici’ che gli antichi chiamavano ‘armonie delle sfere’) a considerare, anzitutto, le voci udibili e per così dire ‘naturali’ che sono il ‘linguaggio’ del creato e delle varie creature; quelle voci che partecipano ad una ‘liturgia cosmica’ delle stagioni e degli anni. Tra l’altro esse risultano sottolineate, con tanta cura, nella poesia in genere ed in specie nella lezione dei Salmi biblici.

Poi le voci ‘prodotte’ dall’operare dei viventi (tutto ciò che ‘ha soffio di vita’, secondo il *Sl* 150): una amplissima serie di ‘bocche aperte sulle opere ed i giorni’.

Ed infine e soprattutto, a partire dalle sorgenti della voce umana – o dalla loro culla – i sussurri, i sospiri, i mormorii; e ancora, le prime elementari intonazioni di cantilene pacificanti, emissioni di grida di stupore esclamante, di vitalità acclamante (euforica per il gaudio o lancinante per il dolore); e appelli di supplica accorata, scambi di dialogicità confidenziale, intreccio di messaggi scanditi con incisività e ritmicità persuasa e suadente... Si potrebbe proseguire delineando le tipologie di sincronia-sintonia tra voci umane, e tra coralità ed amplificazione mediante impasti 'strumentali', con suggestioni timbriche, con giochi di contrappunto o d'eco, con effetti di ludicità concertante...

Nelle trame della vita relazionale intervengono, a cumulo, gli inviti, gli annunci, le esortazioni, le dichiarazioni, le ingiunzioni, gli avvertimenti imperiosi o soavi, i consigli pacati, le proclamazioni di notizie coinvolgenti, le proposte di pacate meditazioni, le formulazioni di insegnamenti sapienziali, la coralità degli assensi o delle suppliche... Tutto questo costituisce un universo di ritualità comunicativa tanto basilare che la stessa liturgia non può non fare propria.

A questo stadio si affaccia e si configura sempre più chiaramente quella prassi che diremo 'verbo-melodismo'. In altri termini entra in atto una progressiva formalizzazione/stilizzazione, tributaria dei suggerimenti di stati psichici, delle pratiche culturali e col sostegno di mediazioni tecniche. Si snodano, si precisano e si dispiegano così gli aspetti di un ventaglio intonatorio o di una spirale sonora, che percorre la gamma tra un 'canto' che resta un 'parlato' fino ad un parlare così intenso da assumere ali e slanciarsi nei voli dei melismi melodici.

Un punto 'ideale' del percorso comunicativo è quello della parola poetica: parola scelta con accuratezza immaginifica e finemente elaborata, perché rechi già inscritte in se stessa le potenzialità di trascendere le sue denotazioni. Nel dire poetico i suoni-parola, in sé stessi, risultano così organizzati che i significanti intervengono solo in forme rimodellate e calibrate, sostanziate da una molteplicità di scansioni ritmiche, di sospensioni e silenzi, di giochi assonanti o sonori: pronti a rivestire più ampie ed esplicite volute melodiche diversamente dosate.

Dalla plenitudine poetica del *verbum* alla sua epifania cantata: ecco un *continuum* che da sempre è pratica indiscussa. La mutua fecondazione sfocia in forme, in inquadrature, in complimenti recanti – con il marchio della genialità compositiva – anche quello delle prassi sociali e delle esperienze culturali. Si pensi alla grande tradizione musicale, legata alla ritualità religiosa o a quella dei costumi sociali.

Ma si badi bene che nemmeno tra la parola detta e la parola propriamente cantata esiste una specie unica di contratto nuziale. Nemmeno l'esito poetico descritto, cioè quello di un equilibrio più perfettamente raggiunto mediante creatività e tecniche, rappresenta

per sé lo stato sotto ogni profilo ideale e definitivo. In vista del totale *continuum* comunicativo/espressivo liturgico di cui ci interessa trattare, anche i momenti apparentemente ‘trasgressivi’ – tanto quelli di un ‘meno’ quanto i superamenti determinati di una ‘eccedenza’ – possiedono un loro posto, un loro ruolo, dei loro tempi.

Per rifarmi ad una lezione classica ricordo che, oltre la verbalizzazione intonata e alla densità canora della poesia, sono possibili le configurazioni di quell’espandersi apofatico denominato *iubilus*, così ben descritto da Agostino. Il quale Dottore, d’altro canto, riflettendo sulla esperienza spirituale e sui linguaggi celebrativi, valutava prudenzialmente anche la opportunità o la necessità di un ‘meno’ di fascino musicale, e rimemorava l’opportunità di un ascetismo che fosse garante del primato del *verbum*, quando ad esso deve spettare il primo posto.

Ancora: un altro tipo di ‘aldilà’ extraverbale – a parte le sue esplicite o implicite dipendenze dalla retorica e dalla poetica – è rappresentato dalla musica strumentale o dalla ‘musica pura’. Ma ad essa è possibile, quando e collocata entro la eloquenza di un determinato contesto, parteciparne ed amplificarne il ruolo linguistico e relazionale.

Infine la soglia del silenzio: agognata saturazione e fecondo riposo. Anche nella Città celeste, descritta dall’Apocalisse, è annunciata una misteriosa mezz’ora di silenzio, tra l’inondazione dei flutti sinfonici prodotti dai citaredi e il concertato dei cantici dei salvati, sul canto fermo della angelica *qedusha*, proclamata *incessabili voce*. Il suono della parola e la parola sonora maturano la loro radicale vocazione nella dissolvenza, per un sostare muto in amore e in stupore con un tu. Non è silenzio tombale, ma silenzio di grembo turgido: accogliente terreno di nuove seminagioni e fioriture.

Un’ultima osservazione: i risvolti molteplici attuatori di questa prospettiva globale – concernente articolatissime sonorità – non potranno essere applicati ai riti cristiani in ventiquattro ore; tuttavia non si può non coglierne la valenza fondativa in quanto base antropologica e culturale. Viene delineata una pista umanizzante per favorire il raggiungimento di quella ‘verità di noi stessi’ alla quale precedentemente si faceva accenno, e che è essenziale per una dimensione culturale vissuta ‘in spirito e verità’.

1.3. Il canto come pienezza comunicativa

Su questo punto non è necessario insistere ulteriormente, salvo l’utilità di attirare l’attenzione su un ulteriore aspetto: l’importanza della qualità della fonazione fisica in rapporto ad un tipo di densa esperienza umana di percezione.

Entro questo ambito – con un occhio spinto al celebrare – al-ludo almeno al dato della reciproca stimolazione energetica tra per-sona quando, in contemporanea, cantano e si ascoltano con dispo-nibilità ad entrare in simbiosi vibratoria. L'orientamento comune della energia ricevuta e trasmessa riesce a configurare 'un corpo' so-ciale. La semplice mutua comunicazione o volontà di comunicare si trasmuta in uno stato superiore che è comunione, in un trascendi-mento dell'io verso il noi, ed eventualmente di un noi verso un 'voi'.

Questa è una 'grazia' del canto corale simpaticamente parte-cipato. Già a livello antropologico-sociale esso è forgiatore di situa-zioni antibabeliche.

Per concentrare il tutto sinora dichiarato può opportunamen-te servirci la parafrasi di un proverbio: 'Dimmi come parli/canti e ti dirò chi sei'.

Il 'chi sei' vale al singolare e vale al plurale: può ben essere riferito ad una 'persona corporativa' che agisce. Vi sono, infatti, dei 'suoni della parola' che sono inconfondibilmente 'comunitari'. Non può esistere una autentica comunità che sia muta o afona. La voce collettiva si caratterizza persino a livello di fonetica e di 'stile' co-municativo.

Già i riti umani ne sono un banco di prova e di verifica.

2.
Canto per i riti:
tra mobilità
spaziale e rapidità
temporale

Questo secondo punto verrà teoricamente esposto per accen-ni più rapidi di quelli antecedenti. In compenso dovrebbe essere il più trattato entro un dibattito assembleare, investendo esso delle problematiche scottanti e veicolando quelle strategie nel campo del fare pastorale nei confronti del quale tutti siamo bramosi (e un poco illusi) di dar prova di soluzioni risolutive.

I termini della questione circa i fenomeni di 'mobilità' e 'ra-pidità' sociologicamente analizzati, qui vengono riportati ad alcune delle loro manifestazioni fenomeniche e ad alcune interpellanze culturali.

*2.1. La 'musica sacra' nella relativa staticità di ieri:
quali lezioni per l'oggi?*

Intorno alla categoria 'musica sacra' non intendo dare adito alla reviviscenza di questioni già affrontate, talora non senza ten-sioni, in incontri precedenti. Uso questo aggettivo come testimone di uno sforzo fatto, nel passato non troppo lontano, per dare, alla luce di linee di principio e con determinazione di connotati precisi, un assetto relativamente 'statico' e tranquillizzante all'uso del codi-

ce sonoro nelle chiese. Basti pensare ai connotati di essa musica, stabiliti nella precettistica di un 'codice giuridico' e ribadita a scadenze insistenti ma probabilmente senza una aggiornata riflessione culturale e teologica. Si parlava di santità, di bontà delle forme, e di universalità, ma facendo leva su una concezione e su un modello liturgico che oggi troviamo di non convincente portata. Cantare gregoriano, eseguire polifonia palestriniana più o meno doc, accogliere composizioni cosiddette 'moderne' su testi fissi, controllate e stilisticamente standardizzate secondo un 'sentire' invalso: ecco le coordinate di una soluzione ecclesiastico-occidentale ritenuta valevole per grandi e piccoli, per acculturati e meno, per abitanti della antica cristianità e del terzo mondo.

Oggi tutto ciò è quasi scomparso e le sopravvivenze sempre più rimosse; siamo entrati in uno stadio di vantata novità, la quale, però, rischia lo sbandio. Il Concilio ha tracciato dei principi in vista di un modello di celebrazione liturgica più fedele a Dio e agli uomini, ma la applicazione di quelle norme, anche limitatamente al nostro settore, non è stata facile dal momento che necessariamente incrociava dissemi culturali sopravvenuti, con rapidazioni imprevedute.

Poiché sarebbero degli atteggiamenti egualmente insipienti sia quello di emettere sentenze quanto quello di piangersi addosso, non resta che rendersi conto della situazione presente ma senza la paura di rivalutare qualche dato del passato. Ed a questo proposito, della situazione liturgico-musicale preconciliare, pur conoscendo i limiti di cui era dotata ed era tutrice (necessitanti di un ridimensionamento) credo si debba avere il coraggio di cogliere anche alcuni dati positivi, non valutati equilibratamente dai giudizi troppo sommari emessi nei primi tempi della riforma liturgica del Vaticano II, per un accecamento indotto dalla euforia del 'rinnovamento'. Ravviso due di questi aspetti:

a) Esistevano, nei secoli addietro, una provata oggettiva fedeltà al rito normato ed una tradizione di partecipazione che non si limitava all'udire la messa. Il tutto magari vissuto – ma come si fa a giudicare? – con minore consapevolezza soggettiva, e comunque non per ciò meno efficace. Voglio dire che se il popolo cristiano non 'faceva i riti' (nel senso di un certo tipo di attivismo attualmente auspicato) essi continuavano a 'fare il popolo'; lo plasmavano e lo rimodellavano con le loro scansioni ripetitive, con la suggestione del loro contesto simbolico globale il quale possedeva una eloquenza superiore a quella della lingua latina non a tutti familiare. Ne usciva – né più né meno che ai nostri giorni – un popolo di poveri con file di mediocri e drappelli di santi. Ho l'impressione che oggi, nella stessa rivalutazione antropologicamente motivata della funzione della ritualità – dopo il sciocco tentativo teorico e pratico di far coincidere modernità e de-ritualizzazione – si proceda più nel senso di

una loquacità enfatica sul tema, che in direzione di un effettivo recupero e rigoroso rispetto delle componenti rituali.

Ovviamente mi riferisco, più esplicitamente, a considerazioni attinenti la parola e il canto.

In questo settore uno dei valori tradizionali – per esecutori o ascoltatori liturgici non importa – era la potenza linguistica di quella esperienza che in termini moderni potremmo chiamare ‘fonosimbolica’. Ad ogni latitudine e ad ogni età si configura una assuefazione simpatica a certi suoni (supponiamo quello della campana), a certi timbri, a certi schemi melodici. Essi permeano la psiche, e continuano a disporre di una valenza performativa benefica per l’esistenza: sia a livello di appropriazione di contenuti testuali, sia come plesso di risonanze affettive, sia come offerta di indici evocativi con potenzialità a ri-situare i soggetti – con l’aiuto della memoria – entro specifiche coordinate spaziali e temporali.

Invece la prassi del canto liturgico, come di fatto in molti casi oggi avviene, è tendenzialmente ed oggettivamente ‘a-rituale’: basti pensare all’impiego di canti *passe-partout*, all’osmosi e alla confusione acritica tra repertori liturgici, catechetici, devozionali e persino da intrattenimento oratoriano... La legge soggiacenti a certe scelte sembrano da un lato quelle di una neo-staticità di tipo rinunciatario, e dall’altro quelle di un soggiogamento al dinamismo consumistico – anche devoto – dell’usa e getta: programmi, naturalmente, sempre difesi con l’etichetta della ‘pastoralità’.

Sono consapevole di emettere un giudizio assai duro: ma mi ostino a ritenerlo non insensato.

b) Riaffermo poi – dato alquanto pacifico nel regime pre-conciliare – l’importanza di quanto hanno richiesto e già più volte ribadito autorevoli voci: il poter disporre ed usufruire – a tutti i livelli di assemblee locali – di un comune minimo patrimonio repertoriale a dimensione ‘cattolica’. Esso può attingere in parte dalla tradizione ed essere in parte anche di nuovo conio; non è ciò che interessa. Ciò che davvero importa è che esso sia concordato ed accolto come segno e strumento di trascendimento delle differenze. Parlo dunque di una certa riserva simbolica manifestativa di una *Traditio* da valorizzare e di una ricerca di unità da attuare a livello simbolico celebrativo; dunque in direzione sia diacronica che sincronica, compatibile con le differenziazioni e le peculiarità locali. E questo non solo per ragioni ‘funzionali’ (come quelle che si impongono in vista di grandi o maxi raduni) bensì in prospettiva precisamente ecclesiologica/eucaristica.

Anche su questo punto un esame di coscienza circa la mentalità ed un rilevamento della situazione vigente – salvo tentativi di isole felici – dona degli esiti piuttosto deficitari. Alcune recenti interpretazioni dell’operazione ‘Repertorio nazionale’ sono una spia interessante di una frantumazione non fatale ma voluta e cullata.

Ho cercato di riferire all'oggi delle considerazioni basate su dati ovviamente rilevabili nel passato remoto. Le ho presentate come impegni da attuare, e non come iniziative da problematizzare. È come un tentativo di un qualche punto di ancoraggio nella burrasca di questioni di varia portata, insorgente dalle nuove situazioni socioculturali.

2.2. *Alcune questioni poste dagli attuali dissesti (per nuovi assetti?)*

Lo schema tenta di tracciare alcune piste nella foresta scomposta di una situazione che pare privarci di orientamento. I fenomeni di mobilità e di rapide mutazioni di cui abbiamo coscienza provocano, anche nel settore dell'universo sonoro liturgico, un magma di difficoltà davanti alle quali ciascun responsabile si deve sentire impegnato a dare qualche apporto – almeno sperimentale -- in vista di soluzioni per quanto possibile positive.

La mia proposta tematica consiste in un semplice elenco, offerto all'attenzione come strumento di dialogo e di eventuali ulteriori riflessioni. La testimonianza esperienziale di tutti può costituire un comune arricchimento. Qui è dunque sotteso e resta aperto un tono interrogatorio

2.2.1. *Problemi a livello di percezione*

La quantità e il tipo delle audizioni di musica oggi consumata agevolmente da ogni categoria di persone, soprattutto quella diffusa dai mass-media, determinano socialmente dei mutamenti percettivi di rilevante e contrastante portata: una esaltazione fisiologica dell'udire ed un ottundimento dell'ascolto interiore.

- Si ricava abitualmente una immagine assai suggestiva dei 'prodotti', dell'*opus* elaborato con l'ausilio di raffinatezze tecnologiche, talora sproporzionate all'intrinseca qualità artigianale o artistica (si parla sempre di artisti!). Il che, d'altro lato, aiuta a raffinare le attese e a generalizzare le esigenze di 'qualità esecutiva'.
- Diviene sempre più abituale l'associazione tra musica e immagine. Si tende ad una specie di 'sentire con gli occhi', ad una situazione di intercambio sensoriale più che integrazione sinestetica, mediato talora da una esotica ritualità, impastata di ingredienti associativi e dissociativi. L'effetto causato è quello di una emozionalità psichica primaria che talora raggiunge strati e stati viscerali.
- Si impongono 'miticamente' le figure dei personaggi, con attenzione alle loro dinamiche comportamentali, delle loro fogge, alle loro dichiarazioni... Il plesso di meta-messaggi, accolti a volte

senza alcun discernimento critico, surroga o disattende la componente di un sostanzioso rapporto di comunicazione o di discorsività.

- La prevalenza, ossessiva ed aggressiva, di scansioni metrico ritmiche, di volumi, di ostinati timbrico armonici. Stimolazione di stati euforici artificiali, di pseudo incantesimi individuali e collettivi, di motricità istintuale. Oppure, nella musica considerata più 'dotta' si insinua la ricerca di esotismi linguistici, di assemblaggi idioletti per effetti spaesanti, considerati - a volte con presuntuoso soggettivismo - quintessenze della originalità creatrice.

Si potrebbe allungare tale lista dei rilevamenti. Ma conviene piuttosto cogliere qualche elemento che ha attinenza con le nostre preoccupazioni.

- La consapevolezza dei cascami collegati a tali fenomeni deve contribuire ad imprimere al nostro modo di gestire i riti un marchio di 'alterità'; a promuovere la decisione di allontanarsi da ogni scimmiettamento.
- Al nostro celebrare con la musica può derivare, tuttavia, anche il vantaggio di una certa ossigenazione. Alludo ad una liberazione da codificazioni sonore troppo 'regionali' e all'uso ben vigilato di grammatiche compositive meno anguste di quelle basate prevalentemente su modelli arcaici o parzialmente desueti.
- Nel celebrare, poi, è affidato a tutti il compito di una ricerca linguistico-rituale la migliore possibile. Peculiarmente un impegno esecutivo profondamente convinto e convincente nella linea del servizio ministeriale, quando, per situazioni di ascolto, qualcuno o un gruppo canta per tutti.

2.2.2. *Problemi a livello della 'partecipazione attiva'*

Scrissi una volta che le Istituzioni italiane (talune così feroci nel giudicare quanto avviene nelle liturgie, ed altre sdegnosamente cieche o sorde a quanto vi avviene) dovrebbero piuttosto ringraziare la Chiesa per l'opera di 'supplenza culturale' che continua a svolgere, se non altro largamente salvando la pratica stessa del cantare. Infatti - al di fuori delle organizzazioni corali (professionistiche o amatoriali) che agiscono in vista dello spettacolo o di qualche altro tipo di autogratificazione - il canto, la voglia e la stessa capacità di cantare sono più spenti che languenti, negli ambiti dell'odierno vissuto personale e sociale. Le nostre celebrazioni liturgiche vanno 'controcorrente'. Questo è antropologicamente ed evangelicamente un buon segno. Il che suggerisce di saper usare un po' di misericordia nei confronti di quelle persone che fanno fatica ad aprire la bocca nelle stesse assemblee cristiane.

- Ma la promozione di una partecipazione attiva al canto corale nei riti sacri ripropone questioni radicali di scelte. Devono essere frutto di ricerche e valutazioni attente, ma poi devono essere assecondate da capacità decisive di accoglienza, benché costosa e coimplicante aspetti di rinuncia. La mobilità delle persone, soprattutto nei giorni festivi, suggerisce una diffusa adozione di linguaggi melodici 'familiari' (nel senso di socializzabili e praticabili da tutti): sembra richiedere persino l'introduzione e l'incremento di brani plurilingui per la preghiera cantata, con relativi sussidi. Va da sé che le scelte repertoriali per celebrazioni autenticamente 'assembleari' impongono la rinuncia agli stili musicali e alle abitudini comportamentali dei 'gruppi'. Capita invero che certi interventi gruppuscolari – che si etichettano con la qualifica 'gruppi di animazione' – diventino fattori di 'mortificazione' della massa dei fedeli... Talora questi vantati 'servizi' assomigliano anche a dei tentativi di neo-colonizzazione oppure a forme seducenti di proselitismo. Ben diverso è il caso in cui dei fratelli dei fede, che provengono da altrove, sono presentati ed invitati a dare qui ed ora una testimonianza anche canora, del modo di cantare il Mistero di Cristo nei loro ambienti di origine.
- Va da sé il tema della doverosa 'gerarchizzazione ministeriale' degli interventi cantati (assemblea, coro, coretto, soli). Purtroppo gli esempi – anche molto pubblici come quello televisivi – spesso non sono di buon esempio. Sempre tutto è per tutti: però non tutto può essere eseguito da tutti; né quello che spetta a tutti non può essere delegato a pochi. Tutto ciò fa parte del rinnovato modo di concepire la 'solennità', secondo le istanze della istruzione *Musicam sacram*.

2.2.3. Alcune attenzioni a livello pedagogico

- Una insistenza nel donare a tutti i credenti delle motivazioni profonde del canto, facendone emergere l'intera scala delle valenze e dei valori: da quelli antropologici a quelli esplicitamente teologici e teologali, come si accennerà tra breve.
- Educare all'accoglienza e all'ascolto; uno degli aspetti della realizzazione dell'unità è anche quello di rendersi generosamente aperti alle differenze. La fede è unica ma i suoi linguaggi possono essere molteplici. Ci si può e ci si deve sentire a casa propria (pellegrini ed ospiti ma non stranieri) anche in una nazione estera ed all'interno di una cultura diversa. Ovviamente in una prospettiva di fede e non di fruizione curiosa, a modo di un bagno nel folklore.
- Ogni comunità dovrebbe equipaggiarsi di animatori davvero competenti, e non solo volonterosi, nell'esercitare i loro ruoli nel

campo delle scelte e delle gestioni. Chi non ha studiato seriamente non può imporre decisioni, insegnare, guidare, accompagnare. È ovvio che non sarà sempre e ovunque possibile mettere in campo degli apporti professionistici; ma certi modi di fare che si collocano al di sotto di una decenza artigianale diventano intollerabili e talora scandalosi, soprattutto per chi è abituato a viaggiare e ad immergersi in molteplici esperienze.

- Delicato resta sempre il problema pratico di qualche momento di ‘prova immediata’ dei canti. La sua efficacia esige una padronanza assoluta del ‘saper fare’ dell’animatore, che opera in forma suavisiva e misurata. Il suo fine consiste precipuamente nell’infondere agli astanti un senso di fiducia tale da promuovere consenso, donare coraggio e suscitare entusiasmo.

2.2.4. Attenzioni a livello organizzativo

- Un richiamo all’esigenza pratica che tutti possano disporre di sussidi, accuratamente adattati al tipo di celebrazione prevista. È insipiente l’uso di sussidi *standard* preconfezionati, i quali poi, magari, vengono variati o ‘contraddetti’ da scelte locali.
- Una cura attenta va dedicata ai supporti strumentali, alla loro varietà determinata secondo la funzionalità. Un programma rituale di canto e suono, come azione linguistica complessa, può esigere ben più dell’impiego di un organo, sia pure *tubulatum* e canonicamente benedetto.
- Un’altra attenzione è quella che concerne l’organizzazione spaziale (simbolica e funzionale) e la conseguente disposizione, attuata con pertinenza, di tutti coloro cui spettano interventi di canto.

La parola conclusiva circa questo punto – la dico con tranquillità – è questa: si devono certamente tenere i piedi interra ma con gli occhi aperti verso tutto ciò che capita; bisogna essere attenti ai ‘segni dei tempi’ (grande contenitore semantico oggi di moda): ma avvertendo anche che né il Signore ha detto né il Concilio Vaticano II ha fatto capire che tali segni siano tutti e sempre da considerare come segni positivi. Pertanto rivolgo spesso a me stesso l’invito ad una vigilanza e ad un discernimento critico nei confronti dell’insorgere di fenomeni di ‘pseudo-cultura’ e di ‘disumanizzazione’ anche se venissero etichettati come sintomi o fattori di progresso. Comprendo la necessità di una resistenza, di una discontinuità – rituale e vitale – nei confronti di certe logiche e programmazioni del *saeculum*. Tutti del resto abbiamo sott’occhi gli spettacoli di insipienti esaltazioni idolatriche, di effimere ed evasive catarsi o di nevrosi collettive di vario tipo, che falsano dei modelli e conculcano dei valori.

Il titolo di questa parte va colto in tutta la sua dimensione impegnativa. Si tratta di accogliere i percorsi di un cammino purificatore e di conversione profonda. Parlando di liturgia, di azione sacramentale, sono da trascendere – anche a livello delle necessarie mediazioni segniche – certi orizzonti di intenzionalità e certe configurazioni di prassi che possono essere ammessi ad altri livelli (nel campo delle prassi sociali, in una ritualità di contenuto antropologico o folclorico).

3.1. *Perdurante necessità di rimuovere degli atteggiamenti mentali e prassistici errati*

Riguardo al nostro settore restano vive e forse vegete delle deformazioni che nel passato hanno potuto penetrare nei sacri riti e che poi, deformate, subdolamente sono attecchite nella concezione di una Liturgia prevalentemente 'culturale': quando veniva eminentemente considerata – come lo fu nei secoli del cosiddetto splendore della musica sacra – quale forma seppur sublime di una giustizia religiosa che nasceva dal basso. Non si vuol condannare il passato, ma nemmeno è onesto tacerne quello stadio di imperfezione nel concepire lo specifico della ritualità cristiana: essa – quanto all'essenziale imperata – era vista riduttivamente come contenitore di sacralità e valutata come occasione delle dispensazioni di una invisibile grazia.

Nella impossibilità a ripercorrere analiticamente i vari percorsi storici per individuare epocalmente i modi caratteristici di eseguire i repertori musicali e le peculiarità prevalenti nel concepire le funzioni della 'musica sacra', accenno almeno a due esempi per ceti aspetti problematici:

- Il primo è quello – di eredità soprattutto barocca – emerso quando il canto rituale costituì (e come tale venne persino teorizzato) un 'intrattenimento' prevalentemente emozionale, apologetico ed edificante. Si sa che ogni spettacolo ha bisogno delle sue trovate, dei suoi epocali 'pippi-baudi', con vallette e show-mann di turno... L'intrattenimento liturgico – basandosi su una parte di verità – era considerato globalmente 'santo' *ex opere operato*; forse erano meno considerate, tutto sommato, le dimensioni di fede e di santità dei 'liturghi'. Senza generalizzare, si può tuttavia riflettere: se soltanto Dio può sapere la qualità del tipo d'onore che essi gli rendevano è pur vero quanto la storia documenta nel contempo: quei cantori e musicisti erano assai tentati (ma anche oggi è possibile lo stesso) di esporsi, di divertirsi e divertire, di ricevere lodi ed accumulare attestati di benemerenzza... Magari si autoconvincevano di essere benefattori del popolo cristiano. Ma ciò che è importante domandarsi è se tale atteggiamento sia davvero dissolto oppure resti presente, o trovi reviviscenze...

- Un'altra ambiguità, alimentata da vari bollori romantici, è quella della riduzione all'estetismo della verità e della moralità. Il bello come proprietà trascendentale dell'essere, che coincide con il vero e il buono, viene come oggettivizzato, soprattutto nei prodotti di prometeiche o misticheggianti poetiche musicali, concepite come ponti gettati verso la trascendenza, come scale per una ascesa religiosa universale. Un religiosità che tenta di nominare più che di appellare, che sogna di trafiggere le nubi e di squarciare i veli con il proprio verbo, più che accogliere quel Verbo che si è fatto carne. Di tali suggestioni e della loro pseudoteologia – riduttrice della religione all'arte – si sono nutriti persino certi scritti sul tema della 'musica sacra'; e si è impianta, specie tra le baronie delle istituzioni culturali – una mentalità estetica così poco cristiana che già Pio XII si sentì in dovere di condannarla. Oggi tuttavia continua a serpeggiare e presume di emettere sentenze. Vorrebbe riorganizzare le sue falangi e rinverdire i suoi splendori e i suoi poteri padronali.

Scendendo al piano raso terra, la mia domanda sollecita a riflettere se è sufficientemente chiara – a vari livelli, fino a quello della pratica dei cori liturgici – una doverosa concezione estetica dell'azione rituale come un pertinente fare operativo il quale non coincida con i parametri dell'estetismo surriferito. Il quale si fa forte di motivazioni che possono essere condivise, come quella della valenza 'emotiva' della musica. Solo che nella Liturgia la riserva emozionale è al servizio di una esperienza di fede e non ha scopo soggettivamente gratificante; tanto meno è asservibile ai bisogni indotti del prestigio o del consumo.

3.2. *Lo statuto specifico del canto liturgico*

Qui si giunge al cuore del nostro riflettere. Non si rinnega nulla di quanto positivamente affermato, partendo da considerazioni antropologiche, in precedenza. Ogni parola liturgica, già con la sua sonorità determina relazione e crea novità. La sua valenza informatrice tende ad essere superata nella *performace* di un incontro. La sonorità espressiva conferita al *verbum* mentale o al *verbum* grafico, agevola la comunicazione semantica e affettiva e la iscrive in un contesto che le permette un ulteriore straripamento colloquiale.

Ma è tempo di prendere in considerazione più specifici punti di vista, che gli 'iniziati' possono assimilare e gustare negli orizzonti della fede. A cominciare dalla declinazione di verità teologiche fondamentali, come quella che ci ricorda la trasmissione nella carne della verità e dell'agape del *Logos* che era *apud Deum*.

Nel cristianesimo e nelle sue celebrazioni è questo *Logos* discendente che possiede l'assoluto primato: perché è Dio che si pro-

nuncia e rivela quando è formulabile umanamente del suo Mistero. Il popolo cristiano si forma sulla primaria convinzione che *'audito solo tuto creditur'*. Ma è l'originario l'ascolto di un *Verbum* che *accedit ad elementum*. La sua corporeità determina e configura il *sacramentum*. A questo proposito non posso che rimandare alle limpide riflessioni proposte a noi da don Franco Brambilla nell'ultima parte del suo intervento. Tra di esse è da sottolineare il punto di aggancio e di sutura sacramentale tra il Cristo e la Chiesa, che ne prolunga il mistero e il mandato salvifico. Appunto nella Liturgia (voce divina in carne umana) che prolunga la nuzialità tra il senso e i sensi; che è attualità perenne della creazione pentecostale, assunzione d'ogni voce della prima creazione.

Crederne e celebrare è dunque abitare in *novitate vitae*, divenendo 'parola', così come il Verbo è *apud Deum*. E dialogare salvificamente: incontro affettuoso tra verità fondativa e soggettuale, dandosi 'voce' con ogni tipo di gamma fino alla massima plenitudine possibile. La parola liturgica nella sua traiettoria 'ascendente' realizza l'atto di affidamento e di consegna, con una scansione che va dalla incisività del contatto, alla saporosa evocazione di *mirabilia*, alla supplice invocazione da poveri, all'intenso grazie di beneficiati; ed anche 'orizzontalmente', nel contempo, consolida il consenso, contagia di benefico calore, pacifica tensioni e ne stempera i germi, attua un liberante gioco di danza, insegna la gratuità ed accende la festa.

Qui si iscrive il ruolo specifico della parola liturgica nella sua fruttificazione sonora: ecco il canto come volto della grazia, come dono di aderire al *chorus Dei* di cui Cristo è il *cantor* di ieri e di sempre. Il *proprium* del canto liturgico, in altri termini, non è che il lasciarsi abitare dal *Verbum* per tradurlo in *vox* sotto le vibrazioni della Spirito Santo, per confessare 'Gesù è il Signore' e per gemere 'Abba, Padre'.

I testi paolini fondatori della coralità cristiana additano esattamente questa prospettiva: per cantare inni, salmi e cantici spirituali bisogna che la parola di Dio dimori abbondantemente in noi, e bisogna che noi non siamo animati da alcuna altra ebbrezza che da quella dello Spirito, Dono dispensatore di doni, regista dei sensi spirituali. Così con il canto liturgico, radicato nel corpo totale di Cristo – è infatti il 'suo' canto nel nostro – si perpetua il *sacrificium laudis*, nella forma offertoriale dei nostri personali corpi: sacrificio vivente, spirituale, gradito.

La parola d'ordine che oggi giorno fa da leva alle esortazioni a cantare in chiesa è: 'partecipazione': ma si osservi quanto la formulazione è debole, se non caricata di questi significati misterici, e basata sui dinamismi teologici iscritti in noi dalla santa Iniziazione. A proposito della quale va sempre ricordato l'importanza paradigmatica del rito – anche se complementare – della *apertio aurium et oris*.

Col regime simbolico del canto si configura e si iconizza l'esatto stadio del nostro vissuto escatologico, impastato di presenza e di assenza, animato da gaudiosa fruizione nella fede e di struggente desiderio, marchiato da morte sacrificale e da albori di risurrezione. Cantiamo: e mentre la parola ci nutre come manna nel procedere esodale ci trasforma in vivente profezia di quanto speriamo, tesi alla città futura.

In particolare è l'*Anni circulus*, che nell'*hodie* sacramentale ci pone a contatto con l'intero Mistero di Cristo, toccandoci con le singole rifrazioni di tutte le ore salvifiche, a rendere incessantemente fresca la reciprocità comunionale con il Signore e tra di noi.

La nostra vita concreta è certamente implicata, con tutti i problemi quotidianamente insorgenti; ma non è essa a porre sovra-determinazioni ai contenuti ed ai gesti della fede. Da essi semplicemente si lascia illuminare e plasmare. 'Vita in Cristo e nella Chiesa': e perché non applicare questa luminosa prospettiva – come vuole la coerenza e l'ovvietà – al nostro esprimerci sonoro: 'Canto in Cristo e nella Chiesa'?

La celebrazione liturgica non richiede né più né meno.

3.3. *Le grandi funzioni rituali del canto nella Liturgia*

I dati da esporre in questo paragrafo sono schematizzabili secondo i diversi criteri suggeriti dalla prospettiva che si adotta.

Si può scegliere una indagine di tipo storico-genetica ed esaminare gli elementi contenutistici e gestuali collegati col configurarsi dei repertori di canto.

Una prospettiva di rilevamento fenomenologico che considerasse tutti gli *Ordines* di un'epoca e le loro articolazioni sequenziali, porterebbe ad un altro tipo di analisi, con esiti assai complessi e con una visione sincronica ma probabilmente incompleta di alcuni elementi.

Una prospettiva di natura prevalentemente teologico-teologica, al contrario, sembra in grado di facilitare un quadro più completo delle grandi funzioni del canto, anche se avrà bisogno di qualche ulteriore precisazione e specificazione.

In ogni caso il punto essenziale da tener presente è sempre quello sotteso alle considerazioni precedentemente esposte: si tratta di gesti, a partire dai moti interiori della persona; moti che assumono corpo e voce. Essi assecondano i contenuti rivelativi ed emotivi della traiettoria bi-direzionale che caratterizza l'incontro di Alleanza.

Il modello paradigmatico essenziale della gestualità 'nuziale' della liturgia aperta ad esprimersi con pienezza mediante il codice sonoro, ci viene offerto dalla *Prex eucharistica*, con la sua uni-trina dinamica strutturale: amannesi, epiclesi, dossologia.

Da queste componenti, come da cuore, nascono tutte le declinazioni, tutte le distinzioni o le sottosdistinzioni che didatticamente possono essere opportune. Tuttavia non si dovrà mai razionalizzare troppo, non si potrà isolare nessuno degli elementi che sono interdipendenti ed interagenti, nonché dotati di un flusso libero e misterioso come la vita, aperti a direzione imprevedibile come il soffio che viene e va, carichi di dosature ritmiche varie come la danza del sentimento. Così, del resto, insegnano, oltre ai Salmi biblici, i più antichi testi eucologici e innici: proviamo a pensare, ad esempio, dando giusto peso ad ogni parola, a quale avventura spirituale ci stimola il semplice *Gloria in excelsis Deo*. Altro che *reductio* ad un piacevole motivetto!

In concreto, dopo queste non inutili indicazioni metodologiche per un procedere pensoso, delinearò per quanto è essenziale la triade succitata, come esemplificazione di almeno un caso quanto alle sue 'estensioni' vitali.

Si consideri dunque come le funzioni di cui ci si accinge a parlare, di 'narrazione' e di 'appropriazione meditativa' della Parola non siano altro che distole e sistole dell'Anamnesi. Le vie ed i contenuti del fluire supplichevole non saranno, a loro volta, che variazioni della epiclesi.

3.3.1. Narrazione

La narrazione è un mezzo privilegiato della Rivelazione, dalla Genesi fino alle parabole di Gesù ed agli Atti degli Apostoli. È parimenti lo strumento più immediato per l'evangelizzazione. È, inoltre, germe e trama di grandi rievocazioni liriche.

Nella tradizione celebrativa della Messa come vertice è stato visto ed è tuttora considerato quello della *narratio institutionis*. Ma non è altro che la suprema emergenza rituale di una diffusa 'liturgia della Parola'.

Raccontare la storia: andare alle radici, facendo memoria. Scoprire ciò che Dio ha fatto per noi e ciò che gli uomini di Dio hanno fatto con Lui. Ripercorrere le tappe del viaggio, sfogliare l'album di famiglia, scoprire chi ha preparato i nostri giorni, chi ci ha amato, chi ci ammonisce, chi prima di noi ha superato nella fede crisi spaventose; ascoltare i pensieri di Dio che progressivamente hanno purificato i pensieri umani; valutare i percorsi della vita e quelli che portano alla morte; lasciarci smascherare e giudicare anche nei pensieri più riposti; permettere che il cuore venga trafitto quando c'è bisogno di destare le lacrime...

Precipuamente narrare Cristo, fino ad ogni suo battere ciglio: per gustare le meraviglie del 'Dio con noi'.

Non continuo: ma questi, e non altri, sono i temi che devono impastare i contenuti ed impostare la verità del canto autenticamente liturgico.

3.3.2. *Appropriazione meditativa della Parola*

Non è possibile omettere una allusione almeno a quel dinamismo funzionale valorizzato dai riti (ma che si configura anche come specifico gesto rituale), la cui finalità è l'insegnarci la lingua paterna e materna: quella di Dio e della Chiesa. Cristiani e liturghi si diventa quando il Mistero ha stagiato in noi il suo linguaggio. (Almeno si evitasse la presunzione che spetta a noi il compito di insegnare ai riti sacri a parlare!).

A noi tocca avere un orecchio da iniziati e parlare una lingua da iniziati. E l'iniziazione non permette 'svendite', in nessuna direzione. È il pane della Parola, assaporato durante la progressiva immersione vitale nei riti misterici, che norma i discorsi ed i dialoghi cristiani: nei tempi oranti o evangelizzanti. Gli sportivi non si fanno riconoscere trattando di meteorologia, né i cuochi parlando di calcio.

Il canto (si pensi alla potenza performativa dei gesti salmodici) interiorizza termini e contenuti, li staglia nella memoria, li fa riemergere come luce per chi li assimila e come raggio orientatore per chi è nel buio.

Si tenga conto, infine la possibile 'caduta' delle stesse professioni di fede. Esse si riducono a verbalismo, qualora sia mancata la verace appropriazione o sia venuta meno la interiorizzazione di quanto Dio semina in noi.

3.3.3. *Supplica*

Accennavo, poco anzi, alla ricchezza di declinazione della dinamica epicletica.

Anzitutto la si consideri come solidarietà al Risorto che incessantemente intercede per noi e come docilità allo Spirito ospite dei cuori, che prega con gemiti inenarrabili, sospirando *l'Abbà, Padre!*

L'invocazione di *domanda* accorata o confidente: iterato gesto di poveri che protendono le mani, consegna di figli alla carità del Padre, gemito di dispersi che hanno mantenuto la nostalgia della casa e di sbandati che sospirano l'unità; gesto, ancora, dei deboli che, consapevoli della loro miseria, sanno battersi il petto e prostrarsi.

La *intercessione* supplice: orientamento al disegno della Sapienza veggente e della Onnipotenza provvidente, affidamento

alla Carità amante. Nella Messa, soprattutto, incontenibile desiderio del miracolo che rinnovi la Presenza della carne *pro mundi vita* e del *sangue in remissionem peccatorum*: e poi del compimento escatologico.

Orazioni tipo 'colletta': come desiderio di consacrazione di opere e di giorni, come richiesta di sostegno e di santificazione del travaglio di tante membra, nell'armonia d'un solo Corpo.

Parole di *fiducia*, parole di *lamentazione*, parole di *desiderio*: pensiamo alla supplica salmica, allo stesso spessore antropologico dei suoi appelli confidenti o sofferti, remissivi o disperati, che ci rivelano a noi stessi. Ci specchiamo in questa poesia scoprendo senza veli la nostra profonda e genuina natura; impariamo a incanalare, perché fruttifichino, i moti della ridda dei sentimenti del nostro cuore.

E ancora la *preghiera del Signore* che 'osiamo dire'; la voce intonata le concede la forma e per il ritmo di una coralità calda e fraternamente unitiva.

3.3.4. Lode

È l'ufficio angelico per eccellenza. Ma è anche l'esultanza del Signore nello Spirito, quando pronuncia le sue benedizioni al Padre.

Esprimere in Lui la lode è il magnifico compito di chi è creato per la gloria del suo nome, redento con il sangue della croce, segnato col sigillo dello Spirito. Ma è soprattutto il ruolo della Chiesa che ama ed onora sponsalmente il suo Signore

L'in-canto si fa poesia e suono di parola stupita e grata. A tratti sarà irrefrenabile e acclamante, a tratti assorta e contemplante. Ogni forma di cantico – eco e ripresa di un amore fedele nei secoli – pone un segno di questa fedeltà ad una vocazione nuziale.

Per incrementare il gaudium della festa o far da alone all'intimità dell'incontro, la Chiesa convoca pure il coro di tutte le creature: anche dei loro linguaggi si fa liricamente interprete ed offerente.

Lode e rendimento di grazie per i *mirabilia* veduti e gustati, ma anche gratuito tributo di onore '*propter magnam gloriam tuam*': i suoni della liturgia concertano con quelli di ogni essere che vibra o respira. Quanto 'tutto grida e canta di gioia' appare una convincente icona di nuovi cieli e di nuova terra.

Quanto bisogno c'è di persone del *Magnificat*, di credenti invasi dal fervore dossologico! Assai più fecondi di chi si dedica a tante altre cose. Probabilmente degli uomini che non fanno l'amore toccato alla terra, potranno riuscire a comprendere qualcosa di più del Mistero di Dio Padre e Figlio e Spirito Santo, se e quando lo

slancio del glorificare gratuito saprà diventare una primaria preoccupazione ed una intensa occupazione ecclesiale.

Corona di ogni anamnesi e di ogni epiclesi, il *canto dossologico* fa ritornare alla sua sacra Sorgente la pienezza dell'alito vitale, con le vibrazioni di un corpo salvato che si prepara ad essere glorificato. Intanto il Corpo totale che è la Chiesa si consacra alla danza propria della moltitudine dei 'segnati', processionanti con candide vesti; con essi, davanti al trono eccelso, dopo aver intonato il cantico di Mosè, libera ogni forza di mente e di cuore al sacro epitalamio.

Celebrazione dell'incontro della Sposa, ormai pronta, con l'Agnello.

3.3.5. *Giubilo e silenzio*

Allora, a dire il vero, non vi sarà più bisogno né di parole né di suoi suoni: sarà siglata la fine delle metafore, dei simbolismi, dei sacramenti.

Non è facile, durante le liturgie del cammino, raggiungere tali altezze o sprofondarsi in tali abissi. Ma certamente ci può essere offerto qualche spazio fruitivo, se abbiamo il coraggio di uno sforzo esplorativo.

3.4. *Le principali 'forme musicali'*

Non è possibile oltrepassare i limiti di un elenco. Ed anch'esso sarà solo sommario.

Né entro in merito ai vari criteri di classificazione. Si può accennare al fatto che l'elenco si avvantaggia quando il principio ispiratore ed ordinatore prescelto è quello 'rituale', diverso – ma complementare – a quello di impianto teologale che è stato usato poco anzi per enucleare le i dinamismi basilari del canto cristiano. La comunicazione rituale, infatti, comprende elementi di canto che si ritrovano in varie celebrazioni ma che non sono strettamente specifici di qualcuna di esse. Essi potranno e dovranno – persino arricchendo le loro valenze – aderire ai significati ed ai programmi del nuovo contesto. Un esempio può essere quello della varietà dei dialoghi o delle monizioni.

Inoltre un utile aspetto ordinatore per una classificazione è quello che considera più specificamente i progressivi esiti dell'incremento musicale entro quel *continuum* sonoro antecedentemente descritto.

Sommariamente qui basti ricordare che il *racconto* della Parola trova realizzazioni tra le più varie: dalle letture proclamate o

cantillate, agli schemi più sviluppati melodicamente per annunci solenni o per il prafazio, fino alla pienezza del canto in certe antifone narrative. Un canto ancor più spiegato caratterizza i solenni responsori (*historiae*).

L'*appropriazione* della Parola provoca ed esige, a sua volta, forme dichiarative (professioni di fede, di adesione o consenso) confessione, o forme meditative (salmodia salmodiante), o forme acclamatorie.

La *supplica* si traduce in gesti (ministeriali o collettivi) semplicemente sorrette da toni recitativi o salmodici, ma a volte anche pateticamente melodizzate (antifone, lamentazioni). Il gesto più caratteristico è tuttavia quello litanico.

Il gesto di *lode* è quello che si articola in un numero maggiore di forme, e trova al suo culmine le molteplici varianti della innozia (libera, metrica, salmica).

Come già osservato, molti testi liturgici richiedono attenzione perché la loro verità dal punto di vista dei significati e dei gesti oranti può esige una pluralità di 'forme' musicali.

3.4.1. *Il valore delle forme tradizionali*

La tradizione liturgica dunque, in due millenni di servizio al Signore, con l'aiuto di intuizioni umane, di apporti religiosi e culturali, di sussidi tecnici, col travaglio ed il vaglio di numerose esperienze, ha saputo coniare molteplici forme musicali liturgiche, come complimenti di parole e di suono proporzionati ai dinamismi della preghiera. Possediamo pertanto un collaudato patrimonio di 'gestualità comunicativa' dotata del fascino del 'suono della parola'.

Queste forme storiche rivelano sapienza costruttiva, aderenza a tutte le componenti rituali (durate, ambientazioni, ministerialità di esecutori): presentano duttilità di proposte tra discrezione (canti sillabici) e magnificenza (canti melismatici). La storia delle forme palesa pure, oltre ad evoluzioni, delle involuzioni e delle riprese. Il tutto costituisce sia un insegnamento, sia una riserva preziosa, disponibile a varie attualizzazioni.

3.2.1. *Esigenza di forme nuove?*

- Prima di trattare di una eventuale 'esigenza', ci si può interrogare su una 'emergenza': sono scaturite e apparse di fatto, lungo il cammino recente messo in moto dalla riforma liturgica, delle forme musicali nuove? La risposta al quesito ha bisogno di precisazioni di termini, di distinzioni di ambiti e poi di una documentazione, che ora non può essere proposta. Tuttavia ecco una sorte di bilancio.

In genere si può affermare che un buon lavoro è stato avviato, anche se non sufficientemente organizzato: c'è stata una presa di coscienza dei problemi, si sono aperti alcuni cantieri sperimentali sul versante della forma della parola e si è risvegliata una attenzione ai contenuti prevalentemente biblici.

Dal punto di vista musicale sta emergendo il bisogno di imprimere nella parola liturgica una cantabilità ed una ritmica aderenti alle lingue vive (a livello fonetico, di sintassi, di strutture letterarie...) superando alcuni procedimenti standard legati al latino.

Nello stesso tempo si delinea una coerenza rituale maggiore, con scelte variate e duttili.

Una pastorale attenta ha saputo individuare il valore di alcune forme musicali rinnovate, se non nuove, soprattutto nel campo della salmodia lirica: salmo responsoriale e tropario. Il settore della innodia è rimasto piuttosto statico, con volto convenzionale.

Invece le problematiche sulla comunicazione unitamente a un certo sospetto nei confronti di una eccessiva ritualizzazione del 'dire' (anche per la imprevisione degli attori ministeriali) ha bloccato assai il campo delle sezioni recitative.

Il dato della invasione dei corali stile nordico da un lato e della canzone mediterranea dall'altro è noto a tutti: un po' meno emergono i problemi che queste tendenze comportano, in positivo e in negativo.

Anche il travasamento, nei sacri riti, di repertori genericamente edificanti grati a certi gruppi, afferenti aspetti ludici o misticoidi, è un fatto ben constatabile.

I criteri di selezione sono talora sorretti da emotività sentimentale; mentre i criteri di rimozione sono talora bacati da pregiudizi e da idiosincrasie.

Infine il problema di 'far partecipare', sentito come urgenza pastorale attivamente orientata, ha spalancato le porte a procedimenti elementari, per cui, ad esempio, si constata l'inflazione di comode ma talvolta becere forme di responsorialità.

- Delle forme nuove, aderenti alle dinamiche celebrative, sono certamente auspicabili, soprattutto del settore della preghiera eucaristica e di altri 'insiemi' rituali della messa.

Resta aperto poi il grande e fondamentale capitolo del canto come accompagnamento dei percorsi iniziatici: un canto a più registri, ovvero con valenze evangelizzanti, sacramentali-rituali e mistagogiche.

C'è, infine, da sperare che, da un lato le aperture inculturative della liturgia, assecondate dall'opera di tanti responsabili in vari continenti, e dall'altro lo scambio di esperienze continentali e intercontinentali oggi agevole, fungano da seminazioni per frutti nuovi che nascano però sulla nostra terra; esercitino il ruolo di

modelli, ma per assumere i connotati del nostro linguaggio per credere ed amare.

Quanto ai canti 'strettissimamente rituali' – cosiddetti perché che vengono proposti autorevolmente dagli stessi *Ordines* rinnovati – si apre un capitolo di grande impegno e di paziente sperimentazione. Gli esiti potranno essere giudicati solo da un punto più distaccato dalle nostre attuali vedute.

Ma l'esito sempre gradito e Dio e benefico per noi è e resta l'obbedienza al mandato biblico echeggiato da Agostino: 'cammina e canta', 'canta e cammina!'.

A

ppunti per una ricerca sui canti come fonte per la storia della riforma liturgica

Prof. ALBERTO MELLONI

Queste brevi osservazioni intendono semplicemente attirare l'attenzione su una fonte peculiare alla comprensione storica del postconcilio e della riforma liturgica che ne segna tanto profondamente l'andamento.

La riforma liturgica costituisce – ormai a 40 anni dalla sua approvazione – appare come l'elemento discriminante sia di quel postconcilio “vissuto” dai fedeli e dalle fedeli della chiesa cattolica sia di quel postconcilio “pensato” nel quale si formano e scontrano giudizi globali sul Vaticano II²⁶⁶. È infatti fin superfluo ricordare che per la gran massa dei cattolici la riforma liturgica costituisce il *primum* cronologico ed esperienziale del Vaticano II, mentre ormai noto che su sulla portata teologica ed ecclesiologica della riforma l'insofferenza tradizionalista si scontra con le letture accrescitive del concilio²⁶⁷. Eppure superare la soglia delle rilevazioni estrinseche per dare un resoconto storico di questo processo di cambiamento è reso complesso proprio da un problema di fonti. Di fatto è oggi quanto mai evidente che nulla rispecchia meglio la pluriformità della chiesa cattolica che il modo di celebrare: nonostante i tentativi di mimetizzare questa pluriformità – di cui il papa stesso si è fatto amplificatore nelle liturgie dei suoi viaggi – la liturgia oggi testimonia una *varietas* irriducibile di cui è difficile ricostruire criticamente i percorsi.

In assenza di questo sfondo storico diventa impossibile capire processi importanti dei decenni postconciliari: il ritorno neo-ritualista, le prassi di esenzione ottenute dai movimenti²⁶⁸, le ricorrenti battaglie de *translationibus*²⁶⁹, certe posizioni di indifferenza

²⁶⁶ A. BUGNINI, *La riforma liturgica*, Roma 1983.

²⁶⁷ Ora edite in G. DOSSETTI, Per una «chiesa eucaristica». Rilettura della portata dottrinale della Costituzione liturgica del Vaticano II. Lezioni del 1965, a cura di G. Alberigo e G. Ruggieri, Bologna 2001.

²⁶⁸ Su questo cfr. la teorizzazione di P.J. CORDES, *Partecipazione attiva all'eucaristia. La «actuosa participatio» nelle piccole comunità*, Cinisello Balsamo 1996 e le osservazioni critiche del fascicolo Movimenti ecclesiali e liturgia di “Rivista liturgica” (1997)/6; altri elementi in *Movimenti nella chiesa*, in «Concilium» (2003)3.

²⁶⁹ Cfr. *Oltre la traduzione*, in «Rivista liturgica» (1998)/6, e i rinvii di G. Ventura.

dell'episcopato, la delega alla coscienza del meccanismo esclusione/ammissione all'eucarestia, ecc. Il lavoro dei liturgisti ha infatti spiegato decisioni e modalità celebrative, mentre gli storici hanno ritenuto piuttosto impraticabile il terreno della vita celebrata del popolo cristiano e del cambiamento irreversibile che lo ha attraversato da capo a fondo.

Basterà dire che a 40 anni dalla riforma e non abbiamo una storia della predicazione: per iniziare a circoscrivere il caso italiano forse basterebbe arare le Teche Rai e prendere la messa televisiva come antologia nel tempo di almeno 2000 omelie forse un po' enfatizzate dalla presenza del mezzo televisivo; oppure si potrebbero sfruttare i molti archivi privati con le "cassette" delle omelie di diverse figure di riferimento della chiesa italiana per avere strumenti di comparazione. Allo stesso modo una storia della liturgia post-conciliare che non si riduca ad una storia dei libri liturgici e delle *querelles* che ne hanno accompagnato l'iter redazionale o la revisione, non c'è: non c'è una analisi di come il clero ha appreso a celebrare, di come i vescovi e la tv hanno somministrato quasi sottocute al clero immagini e modi di presiedere la preghiera comune o la sinassi²⁷⁰.

In questa prospettiva l'esame dei libretti dei canti e dei canti utilizzati nella celebrazione costituisce una fonte importante, capaci di essere filtrata attraverso considerazioni di più lungo periodo. La riforma del Vaticano II, infatti, arriva dopo che sessant'anni di cecilianesimo hanno segnato la pretesa e la capacità del sapere liturgico di "restaurare" forme più pure contro gli ibridismi e gli abusi della vocalità liturgica. Questa caratteristica guérangeriana della riforma liturgica, che si presenta come una innovazione purificatrice condotta in nome della tradizione²⁷¹, è una delle chiavi del successo di *Sacro-sanctum Concilium*. E sul piano della liturgia musicale l'assunzione che il gregoriano rappresentasse un modo per riportare la perduta purezza nelle chiese e mettere fuori legge il tenorismo e il canto popolare ha avuto un effetto singolare²⁷²: un grande patrimonio di musica popolare liturgica si è come incistato nelle devozioni, nei dialetti, nelle confraternite ed ordini che hanno potuto resistere alla purificazione forzata e normata²⁷³ delle forme.

²⁷⁰ Su questo cfr. il numero *Liturgia in tv: problemi e prospettive* in «Rivista liturgica» 1/(2000)/1, e le osservazioni di D. Mosso, *La messa teletrasmessa. Problemi teologici e pastorali*, EDB, Bologna 1974.

²⁷¹ Cfr. M. PAIANO, *Liturgia e società nel Novecento*, Roma 2000 per la bibliografia sul movimento e A. SCHILSON, *Rinnovamento dallo spirito della restaurazione. Uno sguardo all'origine del movimento liturgico in Prosper Guéranger*, in «Cristianesimo nella storia» 12(1991), pp. 569-602.

²⁷² Cfr. gli elementi offerti da G. STEFANI, *Bibliographie fondamentale de musicologie liturgique*, in «La Maison Dieu» (1971).

²⁷³ Cfr. ad esempio A. PONS, *Droit ecclésiastique et musique sacrée*, St. Maurice 1959-1961, in 4 volumi.

Ma lo stesso sessantennio ha poi riprodotto – grazie ad alcuni epicentri musicali e liturgici – un nuovo repertorio semi-popolare che, per l'Italia, ha trovato nell'Azione Cattolica il suo veicolo di diffusione. Sul piano storico, infatti, è stata molto studiata la dinamica statutaria, politica, organizzativa dell'Azione Cattolica: ma il suo repertorio di canti “sociali” non è meno rilevante per plasmare un linguaggio costitutivamente extraliturgico che diventerà un modello di successo²⁷⁴. L'AC introduce stilemi e modelli di musica sacra “nazionale”, che non hanno più alcun legame con la musica colta, resistono contro voglia alla attrazione della musica commerciale, da cui mutuano metrica, uso della rima, e perfino le rudimentali sequenze tonali che risignificano tema, ritornello, melodia.

Il patrimonio liturgico-musicale preconciliare non è affatto esaurito da questa polarità fra movimento per la musica sacra e musica sacra per il movimento: ma a chi guarda a ciò che accade dopo il Vaticano II è questa zona (da cui pesca la famosa antologia *Nella casa del Padre*) che viene investita dalla riforma, e dalla stessa esperienza liturgica del concilio che mette in circolazione repertori, stili, esperimenti di carattere internazionale, in concorrenza con la globalizzazione dei gusti musicali della giovane generazione. Su cosa accada al patrimonio dei canti in italiano all'indomani del Vaticano II c'è ancora molto da fare: se non erro non c'è un catalogo completo (o sufficientemente completo) dei canti del repertorio italiano dal 1965 in poi. Non si sa, se non per frammenti memorialistici, cosa accada al repertorio d'Ac e come circolino nuovi repertori dentro la chiesa italiana.

Da qui in poi dunque, si può solo ragionare su qualche ipotesi di lavoro desunta dalle riviste liturgiche e d'informazione religiosa nelle quali – dopo la sorpresa della cosiddetta *Missa Beat*²⁷⁶ – si può ricavare qualche ipotesi di ricerca da verificare su archivi (gli

²⁷⁴ 9 L. FERRARI, *L'Azione cattolica in Italia dalla origini al pontificato di Paolo VI*, Brescia 1982.

²⁷⁵ È su questa via la ricerca musicale di P. Sequeri, autore di un *Quintetto per David*, in memoria di David Maria Turoldo (Sotto il Monte, 1990); la cantata *Città senza Mura*, (Milano, 1992); la sonata *Bethania* (Milano 1994), oltre alla messa di Pentecoste e alla messa giubilare (Milano 1996 e 2000); la messa di Pentecoste di Richard Landry, voluta da Dominique de Menil, cfr. l'edizione curata dalla Rotchko Chapel, Houston.

²⁷⁶ Il sito www.trentinocultura.net ricorda la prima *Messa Beat* celebrata a Pellizzano con l'accompagnamento del gruppo *The Boys*, nel 1966. Di altri gruppi, come *Gli Alleluja* e i *Barritas* c'è anche qualche traccia discografica: a 45 giri *Litanie della Madonna/L'angelo del Signore* – 1967 - TANK TKP 011; in EP *Messa*, 1968 (PCC MS 057/058), e a 33 giri *Litanie della Madonna: a folk cantata for the Virgin Mary*, 1967 (DET, ristampa: 1971 - AMICO ZSKF 55040). Per il clima del momento J. OVERATH (ed.), *Sacred Music and Liturgy Reform after Vatican II Proceedings of the Fifth International Church Music Congress Chicago-Milwaukee, August 21-28, 1966*, Roma 1969.

archivi delle case editrici con le vendite di libri, ma anche sui venditori di organi...). Ad oggi ciò che è documentabile è l'esistenza di alcune tendenze che sono riscontrabili in una letteratura da prendere con cautela perché non è più semplice memoria, ma non è ancora storia: mi limito ad elencarne cinque, lasciando ad altri o ad altra sede una più puntuale definizione dei profili e dell'interscambio.

i) Mi pare che siano pochi gli esempi documentati di comunità parrocchiali (nella Bologna di Lercaro uno è quello del Baraccano) che producono i loro nuovi "canti da messa": tuttavia per quello che poi si ricostruisce è un fenomeno frequente. Non si costruiscono le parti fisse, quanto veri e propri commenti sonori e parlati alla celebrazione. Il modello è sì la musica leggera, ma non nella sua versione commerciale, quanto in quella cantautorale. I testi e le musiche costruiscono delle sorte di ballate sacre che recuperano una certa verbosità della cultura del tempo²⁷⁷.

ii) Il modello cantautorale si radicalizza in due esperienze di repertorio canoro di cui sarebbe difficile sottovalutare l'impatto e che vengono da movimenti allora tutt'altro che incoronati dal favore ecclesiastico: Kiko porta un repertorio qualificato dalla teologia neocatecumenale dentro molte chiese, ampliando l'organico strumentale e con un uso della chitarra legato al folclore spagnolo²⁷⁸. CL introduce vere e proprie forme di cantautore cattolico, espresso da Claudio Chieffo, attraverso le ballate che *possono* essere legate alla liturgia, ma servono anche come forme di preghiera o di socializzazione²⁷⁹.

iii) Anche i Focolarini, un altro movimento su cui allora restava una quota di sospetto da parte della Cei, produce un modello di canto paraliturgico diverso ancorché apparentato a quello dei nascenti movimenti: è lo spettacolo dei diversi Gen, dai contenuti edificanti, dal quale si diffondono canzoni di tipo sentimentale o in forma di spiritual che passeranno facilmente dagli show alla liturgia.

²⁷⁷ 12 Connesso e distinto da questo fenomeno c'è l'esperienza di biblicismo musicale della parrocchia dossettiana di Reggio Emilia, dove, proprio per cercare di "usare" il canto come strumento di memorizzazione del testo biblico, si eseguono musiche del repertorio commerciale di successo sulle quali vengono "incollati" brani biblici nella loro integralità. Sull'esperimento assai controverso e fermatosi al repertorio country degli anni Ottanta, cfr. il mio *Storia locale e postconcilio italiano. Note in margine agli scritti di Osvaldo Piacentini (1922-1985)*, in «Rivista di storia della chiesa in Italia» 55(2001)/2, pp. 501-510.

²⁷⁸ 13 Sull'esperienza del canto cfr. la catechesi di Kiko stesso del 16 marzo 1980 a Roma sulla funzione del canto, sapiens.ya.com/newdiosteama/dalla.htm; altri documenti in www.camminon-c.it.

²⁷⁹ Cfr. www.claudiochieffo.com per i testi e le musiche di questo autore transitato da GS. Riflette sul senso del canto nella esperienza di CL la conferenza di L. GIUSSANI, *Una saggezza che scaturisce dai primi canti*, pronunciata a Rimini il 21 maggio 2000, ed edita in *Tracce* (2000), giugno, pp. 13-17.

iv) Il canto monastico va citato, ma non per la sua importanza, anzi proprio perché esso non fa scuola. Chi si appassiona al gregoriano o ne propugna una restaurazione massiccia, usa questa forma come *argumentum* contro la riforma: sono esperienze ora colte, ora più popolari che cercano in qualche monastero un prodotto emozionalmente coinvolgente, ma di nessun costrutto ecclesiale, a meno che (è il caso di Viboldone), il repertorio monastico non venga assunto fuori dai confini del cenobio, per dare una colonna sonora “tradizionale” ad esperienze di vita consacrata molto giovani, quali quelle gemmate dai movimenti. Invece nuovi monachesimi italiani (Spello, Monteveglio, Bose, Campello), anche quando non rifluiscono sulla musica gregoriana non trasmettono all'esterno grandi repertori. Meriterebbe uno studio *ad hoc* l'immenso sforzo di p. Turollo per dare un repertorio poeticamente degno alla innologia e alla salmodia in italiano, che rimarrà tutto sommato isolato e senza grande eco, se non per qualche frammento (come il salmo 22) scivolato inavvertitamente nelle *hit parade* parrocchiali. Se mai è la comunità ecumenica di Taizé che ispira con i brevi versi biblici degli ostinati un modo “monastico” di cantar pregando, che tocca i molti giovani che anche dall'Italia vanno sopra Cluny a fare una esperienza di fraternità.

v) Un esame di queste esperienze, tuttavia, non potrebbe fare a meno di misurarsi con quelli che rimangono due grandi canali di costruzione e diffusione del repertorio nazionale: nonostante il tentativo dei vescovi di proporre un *Repertorio nazionale*, lanciato prima nel 1979, e poi rivisto nel 2000 nel tentativo di fissare uno standard qualitativo medio²⁸⁰, altri veicoli continuano a mostrarsi resistenti al tempo. La *Casa del padre* della LDC, che recupera dagli anni preconciliari un coralismo semplificato e fa una operazione di “scarto” che andrebbe studiata analiticamente, rimane importante, non solo al nord²⁸¹. Per altro la stessa Azione cattolica, che, nonostante il calo delle adesioni, rimane capace di proporre nuovi autori, come Pierangelo Sequeri, con forme musicali di facile apprendimento.

Si tratta, come si vede, di ipotesi che avrebbero bisogno di approfondimenti e comparazioni: sul piano internazionale, infatti, il parallelo percorso francese potrebbe aiutare ad individuare i perché (culturali e spirituali) dell'esperienza italiana, al di là della mancanza di un Gélinau e di una funzione di proposta paragonabile a

²⁸⁰ Cfr. www.chiesacattolica.it la sezione “musica per la liturgia”.

²⁸¹ Al punto che il sito della diocesi di Torino (www1.diocesi.torino.it/curia/idml/) fornisce uno strumento per ritrovare nella nuova numerazione i vecchi canti rimasti nei libretti parrocchiali.

quella francese²⁸²; dall'altro sarebbe interessante esaminare più da vicino la filiera culturale e addirittura familiare grazie alla quale la occasionale funzione di freno esercitata dalla sottocommissione *de musica sacra* della commissione liturgica del Vaticano II è diventata dopo il concilio una componente del nostalgia²⁸³ oppure del tradizionalismo nelle sue molteplici forme²⁸⁴. Questo, forse, aiuterebbe a capire come proprio il cecilianesimo che a cavallo fra XIX e XX secolo era stato un fattore di riforma particolarmente energico, quando non abrasivo, sia diventato un secolo dopo un elemento di conservazione; e in che misura la dimensione vissuta della liturgia – al di là della periodica e superficiale inventariazione di eccessi (anticipatori o ritardatari) spesso commisurati solo alla sensibilità individuale – può essere oggetto di una conoscenza storica che guardi alla chiesa nella sua accezione più ampia, più propria.

²⁸² 17 Cfr. J.C. CRIVELLI, *Autour d'un nouveau manuel de chants. Propos sur le chant d'assemblée*, in "La Maison-Dieu" 234 (2003/2), pp. 81-101.

²⁸³ Per la ricerca del Pontificio Istituto di Musica Sacra, cfr. www.vatican.va/roman_curia/institutions_connected/sacmus; la istituzione gemella sulla musica ambrosiana www.unipiams.org.

²⁸⁴ 19 Un panorama di collegamenti a posizioni tradizionaliste è ricavabile dalle *Catholic Pages Directory*, www.catholic-pages.com/dir/music.asp.



La risorsa e la bellezza dell'agire rituale

Prof. ANDREA GRILLO

«I nostri organi non sono affatto strumenti, semmai sono i nostri strumenti ad essere degli organi aggiunti».

Maurice Merleau-Ponty²⁸⁵

1.
Ma l'azione rituale
è veramente
una "risorsa"?

Nonostante la Riforma Liturgica, e il secolo ormai trascorso dal Motu Proprio di Pio X, la riscoperta della azione rituale, nella sua bellezza e nel suo esser risorsa ecclesiale, appare ancora un problema, non solo per i musicisti e per i maestri di coro, ma anzi tutto per i semplici fedeli, come anche per i teologi. Nella nostra riflessione dovremo dunque partire dall'idea che non è affatto ovvio che l'azione rituale sia una risorsa, cioè che sia *fonte* di tutta l'azione della Chiesa. Proviamo ad esaminare le cause di questo nostro nascosto ma potente imbarazzo.

Certo, se ce lo dice un'autorità come Ambrogio, siamo portati a pensare che la «confessio fidei» abbia buone ragioni per essere «canora». Ma, nel fondo, siamo ancora abituati a pensare – secondo una tradizione teologica secolare – prima di tutto e forse esclusivamente alla *confessio fidei* «tout-court», ricondotta e ridotta all'essenza, senza quegli accidenti di per sé considerati inessenziali come la musica, il rito, lo spazio, il tempo, il corpo, la luce, il tatto, il gusto, la vista e quant'altro.

Non riusciamo a capire la *fidei canora confessio* come risorsa perché affidiamo tutte le risorse ad una *confessio fidei* senza aggettivi, cioè ad una *confessio fidei* che non è di per sé né *canora*, né *ritualis*, né *corporalis*, né *sensibilis*, né *tangibilis*, né *visibilis*. Il nostro ideale, di catechisti come di musicisti, di teologi come di pastori è spesso soltanto quello di una *fidei intellegibilis confessio*. Come se fosse ovvio che intellegibile non è compatibile con sensibile e che canora non è compatibile con comprensibile: così, la garanzia dell'umano/divino diventa per noi spesso disumanizzazione ad oltranza... in ragione di una comprensibilità e di una trasparenza che, appunto, non è umana. Poiché la nostra intelligenza non è sensibile, allora la sua disumanità travolge tutto, sia la liturgia sia la musica.

²⁸⁵ M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, 42.

Vi è dunque, per il musicista che voglia porsi criticamente nel proprio ministero liturgico, il problema di comprendere bene lo statuto della *confessio fidei* in relazione al *cantus*. Si badi, non si tratta affatto di dedurre il *cantus* dalla *confessio fidei* – come se fosse ovvio che la confessione avviene fuori, prima sopra o sotto il canto – né di sentimentalizzare il contenuto della fede con una sorta di “colonna sonora” musicale.

In entrambe queste possibilità, che non mi pare siano soltanto ipotetiche, credo che venga totalmente frainteso il ruolo specifico della *mediazione rituale* che lega e collega tra loro la musica e la confessione di fede. Il contesto, dell’una come dell’altra – di ciò che può farsi testo – è una relazione che non può mai farsi completamente testo.

Ecco il primo punto su cui vorrei soffermare la vostra attenzione: per grazia di Dio, tanto la musica quanto la confessione di fede possono farsi testo, possono prendere la forma di una serie di parole, oppure di una serie di note sul pentagramma, possono trasformarsi in *repertori*. Ma proprio questa provvidenziale opportunità si rivolta contro l’uomo quando essa pretende di sostituirsi al contesto, di valere come relazione, di stare al posto della *res*.

La prima risorsa della azione rituale sta proprio in questo: che, pur avvalendosi di varie testualità (musicali, verbali, ma anche rubricali...) non può mai essere ridotta a testo, a pena di perdere istantaneamente la propria verità di *atto*.

Il testo è solo strumento e potenza, di un contesto che è vero fine e pienezza dell’atto.

In tal modo la azione rituale, proprio per questa sua imbarazzante complessità, conduce ogni testo alla relazione da cui deriva e verso cui aspira, restituisce al testo quella pienezza e concretezza da cui ogni testo, inevitabilmente, prende le distanze e astraе. L’azione rituale è il grande contesto/relazione che ricorda ad ogni suo testo (musicale o verbale, gestuale o iconico) la sua origine e la sua destinazione, il suo perdono e la sua promessa.

In un certo senso dovremmo capire che la musica per la liturgia è in realtà musica della liturgia e musica dalla liturgia: non dice una *aggiunta* che facciamo, o una funzione che garantiamo, bensì dà voce ad una necessità intrinseca alla azione rituale, che non può non farsi anche suono, voce, canto, accento, sincope, pausa, silenzio.

A questo punto, non possiamo non chiederci in che modo la azione rituale realizzi questa sua potenza. Come è possibile che proprio nel rito si possa passare, così potentemente, dal testo al contesto, dalla assenza attestata alla presenza adorata e ringraziata?

Qui è interessante commentare una bella teoria, che un bravo liturgista italiano (G. Bonaccorso) ha recentemente proposto alla comune attenzione, e che merita di essere considerata con cura. Egli sostiene che la azione liturgica – collocandosi tra le esperienze simbolico-rituali – supera la distanza spazio-temporale, la distanza soggetto-oggetto, la distanza uno-molteplice con una tecnica molto diversa da quella cui siamo abituati. Lo sforzo “intelligente” (dove qui intelligenza va intesa come *razionalità scientifica*) di solito scava in profondità in un testo, contempla un brano musicale, esamina un quadro, analiticamente e dettagliatamente porta alla luce ciò che è nascosto. Cerca il vero “essere” del quadro, della parola, del gesto, della musica, contro la sua “apparenza”, in certo modo divide e separa sostanza e accidente, essenza ed esistenza, fenomeno e noumeno.

L'azione rituale esercita una “intelligenza” di altro tipo, spiega una sapienza più sapiente di quella ordinaria, non solo per argomentazione, ma per analogia e per associazione, per metafora e per metonimia. Con una bella espressione di R. Schaeffler potremmo dire che mentre la spiegazione causale ragiona in termini di “essere”, la ragione rituale utilizza la logica della “azione”, *pensa con il fatto e per il fatto di agire*.

Perciò il rito, di per sé, rinuncia a disvelare i testi, non procede alla ricerca dell'essenza delle azioni, ma mette accanto testi diversi (biblici, eucologici, musicali, gestuali, iconici, spaziali, temporali) e ne disvela il senso proprio del contesto/relazione mediante questa strategia di accostamento e di moltiplicazione, di analogia e di imitazione. La liturgia non spiega un testo, ma lo impiega, non lo definisce, ma lo agisce, non lo delimita ma lo imita.

È evidente, perciò, che una tale strategia comporta un concetto di coerenza assai diverso da quello cui siamo fin troppo abituati. La coerenza della liturgia non è anzitutto una coerenza sull'essere, ma una coerenza sulla azione; potremo dire, esagerando un poco, che la coerenza liturgica non è una coerenza sulla sostanza, ma una coerenza sull'accidente, non sull'invisibile, ma sul visibile, non sull'essenza, ma sull'esistenza.

4.
Sensibilità rituale
per l'intelligenza
musicale

Evidentemente questa consapevolezza, introduce una *cesura comportamentale e ideale*, quella che giustamente dovremmo chiamare una *interruzione di esperienza*. La azione liturgica, operando nella maniera “estetica” che abbiamo considerato, cioè lavorando con gli accidenti prima che con le sostanze, con le esistenze prima che con le essenze, con i corpi prima che con le anime, con i sensi prima che con l'intelletto, introduce una singolare interruzione in tutte quelle forma di vita (pre- e post-liturgica) nelle quali si ha –

bene o male – il primato dell’invisibile mentale sul visibile corporeo. Apparirà paradossale, ma la logica dell’atto liturgico costituisce una singolare smentita di ogni spiritualismo/intellettualissimo lavorativo o esistenziale, religioso o civile: la liturgia interrompe le evidenze della vita, i valori della esistenza, assumendo una logica della azione e del corpo. In tal modo ricostruisce il contesto relazionale che dà senso e pienezza ad ogni testo, ad ogni valore e ad ogni dovere.

Se questo è il contesto liturgico, se questa è la logica della azione rituale come risorsa, che cosa ne deriva per il testo musicale? Potrei indicare queste conseguenze in tre brevi passaggi:

a) il testo musicale non si delimita ad un ambito, ma tende a fondersi col contesto, il che significa che l’attenzione «musicale» tende ad investire ogni manifestazione sonora: voce, voce parlante, cantillazione, canto, strumenti musicali, silenzio. E questa non è una novità nella storia della chiesa, non è il frutto di strane teorie di avanguardia, ma è piuttosto una sapienza antica che oggi stiamo lentamente e faticosamente, ma fruttuosamente riscoprendo. Ogni “evento sonoro” passa da testo a contesto, da oggetto da contemplare a relazione da vivere, da prospettiva su Dio a percezione dello sguardo di Dio su di sé.

b) accanto a questa fusione, anzi, proprio per permetterne più radicalmente l’esperienza, rimane però anche sempre una frattura, una necessaria coscienza della alterità della differenza che la musica costituisce rispetto alla parola. Non la sua insignificanza, o la sua irrazionalità, ma il suo diverso modo di significare e di ragionare porta il contesto alla sua verità di relazione;

c) infine, la musica è così evidentemente *parte della azione liturgica* e non semplicemente testo illustrativo, rappresentativo o esornativo di un altro testo scritto e rubricale. Diviene corresponsabile della azione liturgica e non è invece azione strumentale/professionale che commenta una essenza detta e pensata.

Torniamo ancora brevemente alla nostra parola iniziale: se la liturgia è *risorsa (fons et culmen)*, lo è però in quanto sa essere *bella*. Anzi, solo in quanto bella, è ancora risorsa. Ma che cosa significa qui bella? È bella se è funzionale alla azione? Se è strumentale all’azione? Oppure è bella se ha in sé cose belle, se è quasi un catalogo di belle musiche, belle immagini, belle vesti, bei gesti... Ma di quale azione si parla quando si pensa così? Nella distinzione tra musica d’arte e musica d’uso non c’era forse proprio questo equivoco, che ora capiamo si tratta di superare?

Anche in questo caso, ho l'impressione che l'imbarazzo nel quale ci troviamo derivi o da una duplice autonomia, nella quale facciamo precipitare il musicale e il liturgico, oppure dalla funzionalizzazione di uno all'altro. Invece, dovremmo acquisire l'idea che musicale e rituale sono in rapporto di reciproca mediazione, senza che mai uno decada e degeneri a "strumento" dell'altro. Il rapporto tra i due ambiti è, per l'appunto, *simbolico* e proprio questo oggi non riusciamo né a sperimentare, né ad esprimere. Facciamo perciò soltanto un esempio a proposito degli «strumenti musicali».

La riflessione sullo "strumento", in ambito teologico, si annoda a quella sul "medium" sul "mezzo". Ma come il termine stesso di "strumento" (*intrumentum*) ci rivela che è momento interno allo "*instruere*", così il termine "mezzo" (*medium*) ci dice del suo ruolo di "mediazione". Come si riconosce che il sacramento non solo è istituito, ma istituyente (Chauvet), così occorre riconoscere che il mezzo non è soltanto "esterno" all'agente, ma è "mediazione di esso". Lo strumento/medium non è semplicemente "nelle mani della chiesa che celebra", ma "media la chiesa celebrante": in qualche modo, anche per la musica liturgica dobbiamo riconoscere che "il medium è il messaggio" (MacLuhan).

Occorre allora chiedersi che cosa significa "funzione rituale" della musica. Qui è a rischio non solo lo strumentale, ma anzitutto il senso di tutto il «vocale» e della «parola» stessa!

Ricordiamo che il lungo sospetto della musica liturgica cristiana verso lo strumento era legato essenzialmente alla sua funzione "distraente". Anzi, in radice la questione riguardava la musica stessa del «canto». Era la musica come tale a distarre dal "significato" della parola, rappresentando un significante troppo invadente, che minacciava il primato della parola²⁸⁶!

In un certo senso questa vicenda è del tutto istruttiva circa il lento sostituirsi (non tanto nella prassi ecclesiale, quanto nella teoria circa questa prassi) di un *mentalità esclusivista al posto di una mentalità inclusivista*: ossia il livello del "fatto sonoro", del "segno", dello "strumento", si distingue effettivamente in diversi livelli (significante, significato, referente) riferiti a diversi "messaggi sonori" (parola senza canto, parola cantata senza accompagnamento di strumenti, canto con accompagnamento, musica esclusivamente strumentale) tra i quali prevale la conflittualità della opposizione al posto della confluenza nella distinzione. Progressivamente, si viene a perdere la funzione *istitutiva* di ciò che media, e si viene a creare una nuova percezione, secondo la quale *ciò che media, distrae*.

²⁸⁶ Presto si è scivolati dal "primato della parola", al primato della "parola come significato", fino al primato del "significato della parola": questa *deriva* ha profondamente influenzato la percezione e la valutazione della musica (e degli strumenti) all'interno della liturgia cristiana. *Il primato della parola si è trasformato in primato della mente sul corpo*.

Si noti, questa “deriva” riguarda non solo il fatto musicale, ma l’intera mediazione liturgica. La musica non è più parte della azione celebrativa, ma è “accompagnamento” o “commento”, “didascalia” o “sentimento”, fino al punto da creare una tale distanza che si costituisce un’autonomia religiosa del fatto artistico, e la musica diventa, nello stesso tempo, trascurabile serva oppure assoluta padrona. Dove non c’è più mediazione artistica della fede – cioè dove la fede non può più ricevere qualcosa dall’arte musicale – non resta che la reciproca autonomia di arte e fede, di musica e liturgia, con inevitabili e deleterie reciproche strumentalizzazioni e banalizzazioni.

Oggi possiamo rilevare facilmente – all’interno della problematica liturgica moderna – l’urgenza nel fare attenzione a quanta rischiosa “distrazione” comporta una concentrazione esclusiva sul significato, costringendo a fare astrazione dalla dimensione esteriore, di “puro significante” e di “elemento sonoro” della parola. La parola come “atto” comporta una riscoperta della sua “musica intrinseca”. Essa non è solo né anzitutto “concetto esteriorizzato”, ma piuttosto “esteriorità risonante”.

Arriviamo così al delicatissimo punto circa la “funzione” rituale della musica liturgica. Qui possiamo cogliere chiaramente la consapevolezza di una *duplice funzione*: in ordine al rito e in ordine al senso complessivo del rito. La prima svolge il ruolo di “funzione” del rito, la seconda libera il rito stesso dalla funzione. *Lo strumento è al servizio della parola (intesa come strumento principe) e però, nello stesso tempo, lo strumento permette alla parola di non essere solo strumento*. In certo senso, questa duplicità riguarda anzitutto una sorta di “maggiore astrattezza” della “funzione”, quasi come per Tommaso valeva la priorità del concettuale sul sensibile. Così è più forte il rimando della seconda funzione rispetto alla prima! Ma bisognerebbe dire che in questo caso – per comprendere la funzione dello strumento – si tratta di “riscrivere” il rapporto tra sensibilità e intelletto, piuttosto che ribadire anzitutto la gerarchia. In altri termini, non si tratta di conoscere la stessa cosa a livelli diversi, ma di fare una esperienza diversa, secondo modalità di rapporto diverse, dello stesso mistero²⁸⁷.

Questa riconsiderazione della “fontalità” della liturgia ha dunque due conseguenze rispetto alla “funzione” dello strumento:

a) Si mette ordinariamente in luce un *duplice ordine di funzionalità*. Questa risulta una avvertenza non dappoco per il musicista e il musicante, per il celebrante e il presidente. La musica non è

²⁸⁷ Nel linguaggio classico, Cristo e la chiesa erano intesi anche come “instrumenta” (“coniuncta” e “separata”): ciò costituisce lo sfondo più originario (e anche più dimenticato o frainteso) necessario per cogliere la pertinenza fondamentale di questa nostra prima riflessione.

solo “in funzione del rito”, ma potente strumento (insieme agli altri e più degli altri) per liberare il rito da ogni funzione, per restituirgli quella gratuità del faccia a faccia, dell’incontro e della relazione, senza la quale non vi può essere né rivelazione né fede.

b) Per questo essa contribuisce, anche qui, al capovolgimento della logica: paradossalmente ma istruttivamente, è proprio lo «strumento» a poter liberare la parola, e noi diremo ogni «testo liturgico» da ogni indebita strumentalizzazione e funzionalizzazione.

Così è chiaro come la *comprensione adeguata della logica simbolica e paradossale della azione rituale* sia quasi una condizione di possibilità per vivere adeguatamente il ruolo (la funzione non funzionale) della musica per la liturgia. E, d'altra parte, solo il contesto di una determinata arte libera la liturgia dalla tentazione di farsi testo normativo e chiuso.

6.
Il canto degli angeli
in Tommaso
e il senso della
comunicazione
liturgica

Questa funzione di «capovolgimento», come l'abbiamo chiamata, trova una sorprendente conferma nella *Summa Theologica* di S. Tommaso. Una parola di S. Tommaso sul canto degli angeli può così condurci alle nostre brevi conclusioni. Con essa vogliamo gettare un'ultimo sguardo su una questione generale di primaria importanza per dire la *azione rituale* come risorsa inaggrabile: ossia la questione – oggi anche di grande attualità e quasi di moda – circa la *comunicazione della fede in liturgia*. Partiamo da due assunti di fondo:

a) una vera ricomprensione del valore “fontale” della liturgia rispetto alla comunicazione (anche musicale) è un fatto *metodologicamente decisivo*. Questo porta inevitabilmente alla messa in discussione del modello “rappresentativo” (e intellettualistico) della comunicazione, per far spazio ad una visione più ampia e relazionalmente significativa. Se la liturgia è “fonte” vi è un agire che è più originario del *parlare*.

b) da ciò deriva inoltre la acquisizione della “svolta linguistica” all'interno del sapere teologico²⁸⁸, senza false semplificazio-

²⁸⁸ In certo senso, potremmo avanzare l'ipotesi che come una “coscienza storica” è la cifra della “prima svolta antropologica”, la “svolta linguistica” è il segno di una ulteriore fase, in cui la “coscienza storica” matura ulteriormente con la consapevolezza della “non strumentalità” del linguaggio. Ciò comporta anche una interessante ridefinizione del “ressourcement” liturgico: esso non può mai ridursi ad un pur importante “ritorno filosofico alle fonti”, ma deve sempre tendere alla riscoperta della “liturgia come fonte”: a questa riscoperta fondamentale sono orientate tutte le “fonti” storiche e filologiche.

ni, ma con la chiara coscienza della irriducibilità a strumento della mediazione verbale e della *contestualità non verbale* di ogni *testo verbale*.

Le due emergenze appena considerate trovano una particolare evidenza in più di un passo della S.Th., e in particolare vorrei cominciare con una famosa questione della *Summa Theologiae* (I, 107, 1-5) dove Tommaso discute *de locutionibus angelorum*. Le “parole degli angeli” gettano luce sulle parole degli uomini e sulla loro funzione comunicativa. Qui il “paradigma rappresentativo” – ossia la concezione secondo cui il linguaggio serve a comunicare agli altri quello che abbiamo in testa – appare in tutta la sua forza: più volte Tommaso applica il principio per cui «locutio est ad manifestandum alteri quod latet in mente». Con questa concezione, è ovvio che la parola angelica è parola “per analogia”, essendo il *verbum interius* la sua verità. Tale visione richiama alla mente quanto Tommaso sia attento a coniugare – nella essenza dell’uomo – *ratio e manus, anima e corpus, intellectus e tactus!* Così sembra che l’intermedio – tra la mano e la ragione – non abbia rilievo. Insomma, il linguaggio o è strumento della ratio oppure rimedio al corpo opaco e lento, che il segno sensibile può portare a trasparenza e a leggerezza.

Ma Tommaso, pur guidato da tale principio fondamentale, non ignora che il linguaggio *non può essere solo manifestazione ad altri di un contenuto mentale*. Infatti, quando affronta la questione del “discorso dell’angelo rivolto a Dio” è costretto ad *articolare meglio la comunicazione mediante linguaggio*, riscoprendo la dimensione della lode e della preghiera, della ammirazione e della benedizione, nella quale gli angeli – ma *a fortiori* anche gli uomini – quando parlano anziché manifestare qualcosa, ricevono qualcosa, poiché in tal caso parlano «affinché al parlante si manifesti qualcosa». La *ricezione* piuttosto che la *trasmissione* diviene la logica predominante di questa comunicazione.

La stessa logica, d’altra parte, vale per il discorso che Tommaso fa – guarda caso, ancora una volta – a proposito della lode, quando scopre la possibilità che il “canto” e la “lode vocale” abbiano un funzione specifica rispetto alla “lode interiore”.

Estremamente istruttiva è infatti la ricognizione dei due articoli della *Summa Theologiae* di Tommaso (II-II, q.91, aa.1-2) nei quali si riflette sulla necessità della *lode verbale* e della *lode cantata*. La strategia argomentativa di Tommaso sottolinea in modo illuminante *il diverso statuto della parola in rapporto a Dio e in rapporto agli uomini*: «verbis alia ratione utimur ad Deum, et alia ratione utimur ad hominem» (q.91, a.1, c.). Questa *differenza* segna lo spazio della parola nella celebrazione. Tale *differenza* è costituita essenzialmente dal fatto che la lode a Dio non è necessaria a Dio, ma a colui che loda. Anche qui ritorna la distinzione che abbiamo già

trovato nella precedente questione I,107: ossia, nel rapporto con gli uomini, le parole servono ad esprimere al lodato la nostra idea; mentre nel rapporto con Dio le parole servono a portare coloro che parlano e coloro che li ascoltano a lodare Dio. La funzione “espressiva” è qui subordinata ad una funzione “affettiva” e “formativa”.

Anche in questo caso, ancora una volta, vediamo al centro della attenzione una sorta di *rovesciamento delle priorità*, messo in moto da un particolare contesto – quello della lode e della preghiera celebrata, ossia detta ad alta voce e cantata – nel quale contesto la *logica rappresentativa* del testo del linguaggio o della musica sembra lasciare il posto ad una *logica della relazione, della passione, dell'affetto*. Ciò è sufficiente ad attestare, in un contesto insospettabile, la presenza di una irriducibilità del liturgico alla logica di una comunicazione dominata dal principio strumentale della “espressione” di concetti.

La stessa teoria semiotica fondamentale di Tommaso – che riprende l’idea classica per cui «voces sunt signa intellectuum et intellectus sunt rerum similitudines» (*S.Th.I*, 13, 1c) e in base alla quale il rapporto tra le parole e le cose è sempre mediato dalle idee – è qui costretta a scontare l’eccezione di un contesto nel quale la logica primaria è quello del rapporto cosa-nome e non cosa-idea: l’origine dei “nomi” è solo collegata a “legami” e mai soltanto a “rappresentazioni”: dell’origine non si dà rappresentazione, ma solo “miti-racconti” e “riti-liturgie”.

7. Alcune conclusioni

Il nostro breve percorso giunge alla sua fine con un piccolo bagaglio di acquisizioni: che la *azione rituale* sia risorsa bella e che la musica trovi in questo contesto il valore del suo testo, lo abbiamo inteso. Ma abbiamo scoperto ben di più, e cioè che la liturgia è risorsa bella non in sé, non quando si chiude in un qualsiasi “testo”, bensì proprio con l’attivare le risorse belle di cui vive: belle parole, belle musiche, bei gesti, belle luci, belle vesti, bei silenzi, buon pane, buon vino fanno della liturgia una risorsa bella, ossia, i contesti iconici, verbali, e dunque anche *musicali* fanno del testo liturgico un vero contesto, una relazione, un riposo, una consolazione! Questo gioco di testi e contesti è evidentemente inesauribile: non ci sono né repertori fissi che garantiscono la liturgia, né idee liturgiche che garantiscano i repertori. In un certo senso la “musica” è sicuramente funzione della parola, ma sicuramente, in modo più profondo e originario, la parola è funzione della “musica”. La emancipazione da una ristrettezza di funzione della musica per la liturgia può accadere soltanto superando il ristretto concetto di “musica d’uso” che – funzionalizzando l’arte – pone termine alla stessa esperienza musicale come vera risorsa liturgica.

Una delle caratteristiche della ritualità è *comunque* la intransitività, una sorta di “non-immediatezza” comunicativa, che attinge a registri dell’esperire e del comunicare che non sono usuali.

Lo strumento della espressione musicale (come canto solo, come canto accompagnato e come musica solo strumentale), nell’interrompere la padronanza comunicativa che la parola rende inevitabilmente “alla portata”, articola e dispiega tutta la potenzialità della Parola, che le parole, da sole, non solo non adeguano, ma a lungo andare possono sempre tradire e sfigurare.

Per fare questa esperienza del musicale occorre uscire da visioni riduttive della azione rituale, che le sottraggono proprio la qualità di risorsa, che in qualche modo fanno della musica solo uno “strumento” della liturgia, perché fanno della liturgia solo uno strumento della teologia. Una tale musica non è affatto risorsa della liturgia, perché la liturgia non è risorsa per la fede né per la teologia.

Invece, comprendendo la risorsa originaria della liturgia rispetto all’atto di fede, sapremo ridare alla musica il senso di risorsa originaria per la liturgia. Per far ciò, dobbiamo e dovremo uscire da ogni comoda visione funzionalizzante e strumentalizzante, tanto della musica quanto della liturgia. Il compito è di sicuro non facile, ma del tutto appassionante e a lungo andare anche assai gratificante. Nelle parole famose di Merleau-Ponty, che suonano qui per noi quasi come una musica, risuona questa lapidaria sentenza:

«I nostri organi non sono affatto strumenti, semmai sono i nostri strumenti ad essere degli organi aggiunti».

Una chiesa che si dimostri “intelligente” e “sensibile” saprà comprendere fino in fondo che la liturgia non è uno strumento nelle sue mani, ma un suo organo fondamentale, e così farà anche della musica uno dei suoi organi aggiunti, bella risorsa di una liturgia ricondotta alla sua vocazione originaria di *fons*.

S

ituazione della musica liturgica delle Chiese della Francia

Prof. SERGE KERRIEN

La relazione che mi è stata chiesta non ha la pretesa di esaurire l'argomento. Cercherò piuttosto di offrire una panoramica della situazione e di aprire delle prospettive in funzione degli impegni che mi paiono presentarsi nell'ambito della pastorale in Francia.

1.
Una situazione
frammentaria

La produzione attuale dei canti in francese per la liturgia è molto frammentaria. La mancanza di una cultura comune, il moltiplicarsi delle correnti culturali, la quasi totale scomparsa di una memoria collettiva e di una storia comune, i modelli televisivi, l'emergere di comunità nuove in cerca di identità, l'attrattiva esercitata dal "sacro" negli ambienti di un certo livello culturale: altrettanti fattori che hanno dato origine a repertori vari e molto caratterizzati, molto mobili, che contribuiscono a fare della produzione una sorta di mosaico certo assai simpatico, ma che pone senza dubbio dei problemi reali ai diversi attori del canto liturgico.

È giusto prendere atto di questa ricchezza e rallegrarsi della creatività dei cristiani e dei poeti o musicisti che mettono le loro capacità a servizio della preghiera delle comunità cristiane. Per la Chiesa, posta di fronte allo schiacciasassi e alla tirannia dei dati di 'audience' o del fatturato, il suscitare senza posa nuovi talenti è una grande opportunità. Una Chiesa, spesso descritta come in fin di vita, che è capace di produrre fra i 300 e i 400 canti all'anno, non è poi così moribonda come qualcuno vorrebbe dire.

Rimane vero che questa produzione, abbondante e varia, presenta delle difficoltà serie e pone interrogativi difficili. Diventa spesso quasi impossibile partecipare con il canto a certe assemblee, data la così grande molteplicità dei repertori che hanno ormai preso piede. Basta che un gruppo particolarmente forte, e imperniato su un'esperienza spirituale particolare, assuma l'animazione di una celebrazione, e si è ridotti a rimanere in silenzio perché il canto è quello di una tribù di cui non si fa parte.

La seconda difficoltà dipende dall'incapacità di dar vita, mediante il canto, a una memoria credente che sia comune. E il reper-

torio cosiddetto “catechetico” ha avuto effetti disastrosi per quanto riguarda la costruzione di un’identità cristiana dei bambini.

La terza difficoltà nasce dal grande numero delle creazioni: per la quantità, non c’è problema, ma per la qualità le cose sono un po’ diverse. L’oggetto musicale che viene proposto è spesso mediocre, prigioniero di tipi e concetti prefabbricati, e patisce della mancanza di formazione, di lavoro, di conoscenze bibliche, teologiche, poetiche e musicali di molti autori e compositori. Il canto liturgico francese somiglia più alla “minestra della San Vincenzo” che alla grande cucina, salvo alcune eccezioni di cui parleremo dopo.

L’ultima difficoltà, a mio parere, sta nel “giovanilismo” di un certo numero di animatori liturgici. Non sono in grado di concepire una vera pedagogia del canto liturgico. Ogni pedagogia richiede pazienza, tempo e ripetizione. Voler “fare giovane” per attirare certe fasce d’età significa correre dietro al tempo, seguire la moda e cacciare nel cerchio infernale dell’“usa e getta”. È la pedagogia del fazzoletto di carta, a cui porta acqua una produzione eccessivamente abbondante.

2. Il perché di tale situazione

Per capire, occorre rifarsi alla storia. Con la ripresa del canto gregoriano, nell’Ottocento, la Francia ha sperimentato la rinascita del ‘canto sacro’, la cui preoccupazione fondamentale era di escogitare una musica diversa, che si staccasse dalla canzone popolare, con i suoi lati volgari, ma anche dalla canzone borghese, con i suoi manierismi. L’influsso dell’Ottocento arriverà fino alla guerra del ‘40, con la particolarità che il canto sacro era considerata una forma d’arte del tutto secondaria. Il papa Pio X nel suo *Motu proprio* aveva certamente aperto vie nuove alla partecipazione del popolo al canto liturgico, ma bisognerà aspettare gli anni Cinquanta perché si faccia luce un autentico desiderio di promuovere il canto dell’assemblea, e perciò la creazione e la diffusione di un repertorio nuovo. Attorno al padre Gelineau e al CPL (l’antenato del CNPL) si mette in moto tutta un’azione volta a sollecitare poeti e musicisti; nello stesso tempo vengono pubblicate le raccolte *Gloire au Seigneur*, e poi *Les deux tables*, il panorama del canto liturgico comincia a dare segni di movimento e già si prospetta ciò che, nel post-Concilio, dirà *Musicam sacram*.

Intanto, e sotto l’influsso di un’ideologia che raggiunge il suo acme nel 1968, ideologia che intende mandare all’aria tutti i punti di riferimento e le acquisizioni storiche per costruire una cultura

nuova, nel mondo del canto liturgico vengono allo scoperto delle tensioni, talora violente. Alcuni considerano il canto liturgico come un derivato del 'canto piano', compreso il modo di eseguirlo; altri vorrebbero che il linguaggio del canto liturgico avesse impatto su cristiani e non cristiani, ricollegandosi alla loro identità culturale. L'apparire di cantautori cristiani (il padre Duval ne è la figura emblematica) finirà per dare origine a una creatività senza regole, che farà saltare per aria definitivamente i riferimenti e gli aspetti propri del canto liturgico. Allo stesso tempo, molti poeti e musicisti professionisti non si trovano a loro agio nella nuova situazione del canto liturgico né nella celebrazione come tale, ingombra di parole che sono al servizio dell'ideologia che viene celebrata. Molti di noi rifiutano di scrivere o di comporre per una liturgia di cui non riescono a cogliere il senso, lasciando purtroppo campo libero ad autori di cui è lecito domandarsi dove abbiano imparato il francese e la teologia, e a composizioni nelle quali farebbe piacere trovare un granello di genialità sui pentagrammi che riempiono di note. Siamo nel regno dei sotto-prodotti di una musica leggera di basso livello, che la Chiesa abbandona alle mani degli editori.

Tuttavia – e dobbiamo davvero riconoscerlo – alcuni poeti e musicisti si distinguono nell'insieme della produzione. Sanno scrivere con giustezza e con semplicità, consentendo alle assemblee cristiane di cantare la lode e di alimentare una memoria credente: Didier Rimaud e Michel Scouarnec, Jacques Berthier e Jo Akepsimas; Joseph Gelineau; la Commissione Francofona Cistercense; Marcel Godard e Henri Dumas; Jean-Michel Dieuaide e Christian Villeneuve. Il loro lavoro ha evitato il naufragio del canto liturgico.

Sembra che, da una quindicina d'anni, si stia profilando un rinnovamento del canto liturgico. La pubblicazione del *Missel Noté de l'Assemblée* del padre Gelineau ha certamente offerto uno stimolo importante, perché ha posto nelle mani dei gruppi liturgici e degli animatori del canto uno strumento di buona qualità, sia per la celebrazione che per la formazione. Simultaneamente, le riviste *Eglise qui chante* e *Choristes* continuano senza stancarsi la loro riflessione sul ruolo del canto nella liturgia e cercano di proporre un repertorio che corrisponda ai precisi dettami conciliari:

- esattezza teologica, ispirazione biblica, qualità poetica dei testi;
- buona isoritmia, buona prosodia, buon rapporto testo/musica;
- pertinenza rituale, varietà delle forme (canzone, inno, tropario, litanìa, ecc.).

Il numero quasi incalcolabile di canti cosiddetti liturgici a disposizione delle assemblee (se ne contano più di 10.000, senza considerare quelli che nascono in vari gruppi e comunità) ha reso impossibile la creazione di un repertorio, e difficile il canto unanime delle assemblee. Basta cambiare chiesa da una domenica all'altra per restare praticamente muti durante una celebrazione, data ormai la frammentazione dei repertori. Inoltre, la qualità di questo repertorio è molto aleatoria e sfiora spesso una mediocrità sciocca e indigente. Quanto alle forme, esse vengono malmenate dall'onnipresenza del modello "strofa/ritornello", che comporta il duo "animatore/assemblea" e impedisce una buona varietà di generi e di modi di esecuzione.

Vi è stata, e vi è ancora, la tendenza a sviluppare repertori specifici e di categoria (movimenti, adolescenti, catechismo...), i quali, pur avendo la loro ragion d'essere, hanno impedito, e impediscono ancora, alle diverse generazioni e categorie di cristiani di cantare in modo unanime la lode del Signore.

Di fronte a una situazione del genere, e consapevoli di ciò che implica il canto liturgico in rapporto all'identità del credente e alla trasmissione della fede, i vescovi della Commissione Episcopale per la Liturgia (CEL) hanno incoraggiato il CNPL a lavorare su vari piani:

- formazione degli animatori del canto, dei direttori di coro e degli organisti, in collegamento con associazioni riconosciute: ANCOLI (Associazione dei cori liturgici), ASA (Associazione Sant'Ambrogio), ANFOL (Associazione nazionale degli organisti liturgici);
- collaborazione con gli autori, i compositori e gli editori di riviste o di canti liturgici; istituzione di gruppi di lavoro, ricerca e formazione liturgica di nuovi talenti;
- promozione annuale di un certo numero di canti, considerati particolarmente buoni per la fede e la preghiera delle assemblee;
- edizione di un repertorio di canti, che ha lo scopo di dar vita a un fondo comune per i paesi francofoni;
- creazione a Parigi - e ora anche a Tolosa - di un Istituto di arti sacre e di musica liturgica (istituti che si dedicano a formare gli artisti per un miglior servizio della liturgia);
- pubblicazione di una 'carta' degli organisti e preparazione della 'carta' dei direttori di coro;
- riforma del modo di funzionamento delle edizioni di canti liturgici con la prossima pubblicazione di due cataloghi:
 - canti per la liturgia;
 - canti per le devozioni;
 - canzoni religiose.

Queste iniziative non giungono a caso. Varie inchieste e una serie di segnali ci indicavano che il panorama del canto liturgico stava cambiando, sotto la pressione delle comunità cristiane. Così, ad esempio, è spuntata l'esigenza di un canto liturgico che sia soltanto liturgico, ossia interamente identificabile con l'azione liturgica, e non più variabile secondo la moda. I motivi dell'impatto dei canti di André Gouzes si comprendono in gran parte a seguito di questa esigenza. È sempre più richiesto un minimo di repertorio comune, che permetta di 'fare assemblea' dovunque ci si venga a trovare. Questo è particolarmente vero oggi, in cui le parrocchie si riuniscono in unità pastorali. Le assemblee hanno riscoperto il canto dei salmi, il ruolo del coro e degli strumentisti. Invece di cambiare continuamente repertorio – anche se questa è la linea di certe riviste – le assemblee chiedono modi e forme esecutive variati, che rinnovino il repertorio senza cambiarlo. I giovani, sempre meglio formati musicalmente, sono sensibili alla qualità musicale di ciò che si chiede loro di cantare o di suonare. Si fa maggiormente attenzione al nutrimento spirituale offerto dal canto liturgico. Gli si chiede di essere lo specchio dell'assemblea nella sua diversità, di contribuire alla sua unità e di accompagnarla verso il silenzio che apre a Dio.

Sembra che, in molti vescovi, preti e cristiani, si stia verificando una presa di coscienza del fatto che il canto liturgico è un momento particolarmente forte di proposta della fede, e che si misuri meglio l'impatto sociologico, teologico, ecclesiologico e catechetico del canto liturgico. Peraltro, la riflessione sull'atto del canto e sull'arte del celebrare con il canto si è arricchita non solo dell'esperienza passata, ma anche della scoperta, da parte dei più giovani, di un ricco repertorio che era loro quasi del tutto sconosciuto.

Si comincia anche a sotterrare l'ascia di guerra: pur rispettando le diverse sensibilità, si va verso una maggiore obiettività e una maggiore ecclesialità nell'elaborare i repertori. E infine, si sta scoprendo che la novità non dipende necessariamente dal rinnovamento continuo del repertorio, ma molto più dalla capacità di rinnovare intelligentemente l'esecuzione, evitando l'usura dei materiali.

Rimane il problema della creatività. In Francia, la Chiesa manca di veri poeti e di musicisti professionisti che operino per la liturgia, a meno che gli uni e gli altri non siano stati messi a tacere dai circuiti commerciali. La sfida, attualmente, è di farli uscire dal loro silenzio e di incitarli a scrivere per la liturgia e per il canto dell'assemblea.

cazione pastorale, lavorando perché si formino attori liturgici in grado di cantare, considerando la liturgia come un luogo teologico invece che puramente ornamentale, come luogo di memoria di fronte all'amnesia di intere generazioni, come servizio reso alla richiesta di riti che siano strutturanti invece che fonte di notorietà o di denaro, come luogo di collegamento fra le diverse modalità della cultura, come luogo di socievolezza invece che di conflitto fra correnti ideologiche. In poche parole, come luogo teologico ed ecclesiologicalo. Se ciascuno accetta di prendere le proprie responsabilità, l'avvenire mi sembra piuttosto promettente.

Conseguenze e valori in gioco

Le conseguenze di questa situazione non sono da poco, e sentiamo che il canto liturgico si trova oggi a una svolta importante.

a) Conseguenze: sono di vario tipo e riguardano sia i generi musicali che i contenuti dei canti. Il predominio assoluto dello stile 'canzone', sovente di tipo 'revival' – incluso l'ordinario della messa in cui ormai non si contano più i gloria, credo e sanctus con ritornello – ha quasi del tutto eliminato le altre forme musicali, come i tropari, le litanie, gli inni e i mottetti. E ce n'è voluta per far riscoprire il canto dei salmi nella liturgia! Quanto alla fattura musicale, essa rimane troppo spesso canzonetta-dipendente, col pretesto di far cantare l'assemblea. Così abbiamo scoraggiato numerosi musicisti professionisti e altri artisti, la cui musica non aveva più accesso alla liturgia.

I contenuti dei canti per la liturgia non cessano di porre dei veri problemi. Sono stati a lungo intrisi di ideologia; oggi tendono a privilegiare una vaga mistica, sentimentale e tale da esacerbare la relazione personale con Dio, che non è sempre il Dio di Gesù Cristo. Se si dimentica a chi ci stiamo rivolgendo, si sbiadisce la nozione di Dio, e in particolare il senso del mistero trinitario. Dio diventa una nozione vaga, e insieme un amico con cui converso. Un'idea sbagliata di inculturazione (ma esiste ancora una cultura?) ha fatto scivolare il canto liturgico verso un'ideologia, in cui la Chiesa e il suo servizio sono stranamente assenti. La liturgia diventa allora l'espressione di gruppi di pressione che ne diventano padroni e creano varie "cappelle" musicali, in cui ciascuno brucia a proprio agio.

Eppure, se questi aspetti negativi sono predominanti, non bisogna dimenticare il lavoro di fondo, paziente e ostinato, di compositori, poeti e liturgisti, un lavoro che ha dato frutto e che consente realmente di scorgere quali valori siano in gioco per l'avvenire.

b) Valori in gioco

– Per l'uomo. Cantare è qualcosa che umanizza, perché tutto l'essere è coinvolto nell'atto vocale. Il canto attraversa l'uomo e lo mette tutto in moto, corpo, spirito e cuore. È un valore che si rivela direttamente connesso con la nostra fede cristiana, poiché il nostro Dio è un Dio che si incarna per salvare l'uomo in tutte le sue dimensioni. Scommettiamo dunque su questo valore: cantiamo, e cantiamo nella liturgia, perché il canto non è un soprammobile liturgico, ma una necessità che nasce dal mistero dell'Incarnazione.

– Per la società. Il canto dell'assemblea e il canto corale 'fanno società', società vera; costruiscono l'essere insieme; edificano un'autentica fraternità, che si libera dalla confusione e va oltre l'indifferenza. Praticare il canto in modo serio e competente – e insisto su questi aggettivi – è un fattore efficace di comunicazione ecclesiale. È dunque un valore per la società e per la Chiesa.

– Per il mondo. La società che nasce dalla pratica del canto in chiesa è una società aperta, accogliente, mai chiusa in se stessa. Se si dà il caso contrario, temo che la musica, che si fa nella liturgia, non apra il mondo all'attesa di Colui che viene, e chiuda la liturgia in esecuzioni confortevoli ma mediocri, senza apertura verso il patrimonio musicale, incapaci di aprirsi all'universale di Dio e di farsi carico del linguaggio musicale della modernità e della secolarizzazione. Come far risuonare nel mondo il canto del Regno, come far sentire l'inaudito di Dio, se cominciamo a ripiegarci freddolosamente nell'intimità delle nostre pie devozioni? Il canto liturgico deve ricordare che la Chiesa è sacramento, segno per il mondo, e che la salvezza è offerta a tutti.

– Per la ritualità. Si è troppo dimenticato quanto il rito, e in particolare il rito liturgico, garantisca e mantenga l'umanità, la socievolezza e l'universalità secondo il Vangelo. Il rito è, e fa, l'uomo, è il supporto indispensabile di tutti i passaggi della vita umana. Per il cristiano, la fede consiste, giorno per giorno, nell'ospitare Dio nella propria vita, perché essa passi in Dio. Il rito liturgico ha il compito di realizzare il passaggio nel passaggio di Cristo morto e risorto. La liturgia organizza questo passaggio. La musica liturgica deve accompagnare questo percorso. È questa la "stretta unione" di cui parla *Sacrosanctum Concilium* al n. 112. Il canto deve consentire al rito di venir identificato, di svilupparsi, di essere accompagnato, preceduto o prolungato. Oggi la non conoscenza dei riti liturgici da parte soprattutto dei compositori, direttori di coro e animatori del canto d'assemblea, pone un serio problema. È per questo che la musica adempie così raramente al suo compito funzionale.

– Per la Chiesa. Ben oltre il repertorio, si tratta di costruire la Chiesa e di edificare la fede. Quando cantiamo la lode, la supplica, il giubilo, la fiducia..., diventiamo ciò che cantiamo. E i grandi atteggiamenti della preghiera costruiscono la Chiesa in preghiera. La

posta in gioco qui è ancora una volta di non deturpare la Chiesa con dei modi che manifestino una cosa diversa da quella che essa è: un'assemblea a servizio dell'Evangelo.

Ci va di mezzo anche la memoria della Chiesa e la trasmissione della fede attraverso le grandi parole, i grandi nomi, le grandi verità che la musica fa gustare ben prima di qualsiasi tentativo di comprensione. Contro l'amnesia, l'anamnesi !

È dunque un valore da custodire quello di stabilizzare con intelligenza il repertorio per costruire, mediante il canto, una memoria credente, dando la precedenza a tutto ciò che ritma la celebrazione (dialoghi e ordinario della messa) e che perciò struttura gli atteggiamenti di preghiera. Si tratta pure di ritrovare la memoria 'in canto' dei tempi liturgici, vale a dire i sostegni di una memoria collettiva. Le scelte di repertorio non impegnano soltanto la liturgia; mettono in gioco l'ecclesiologia e la teologia.

– Per la vita spirituale. È il valore più alto, e anche il più difficile: implica la nozione del "ben cantare", del cantare in modo appropriato; esige di considerare la pratica musicale in chiesa non come luogo di insegnamento ma come luogo teologico, ossia un luogo nel quale, e grazie al quale, la fede viene curata, fortificata, affinata. Un luogo che aiuti a condividere l'esperienza pasquale nell'accettazione dei limiti; la morte di un certo elitismo o snobismo, mentre accompagnamo quelli che vengono a cantare, facendo della pratica del canto un atto d'amore, sacrificando talora il piacere estetico a vantaggio di un'azione più ampia, che apre all'inaudito di Dio.

– Per la musica, infine. Attraverso il suo repertorio liturgico la Chiesa è un luogo in cui si fa una musica viva, mediante la creazione continua nell'eseguire i canti e nell'improvvisazione organistica. Un luogo dove si aprono possibilità per la musica contemporanea in mezzo a un'assemblea popolare; un luogo in cui la musica trascende l'essere e gli offre di accedere a un altrove, a condizione che la musica lo permetta.

Conclusione

In realtà, il repertorio ci impegna a fare dell'uomo un essere pasquale, che sperimenta la Pasqua, segue Cristo, può chiamare Dio "Padre", canta la lode eterna e si lascia porre in tensione verso Colui che viene.

Ci impegna pure a costruire la Chiesa, una Chiesa che apra l'uomo all'inaudito di Dio, ossia al silenzio.

Sono questi gli impegni a cui ci invita l'attuale situazione del canto liturgico in Francia.

S

ituazione della musica liturgica nell'esperienza delle Chiese della Svizzera

Prof. JEAN CLAUDE CRIVELLI

1.
Per capire
lo spirito svizzero ...
e perché non esiste
una "musica
svizzera"

Nell'ouverture dell'opera "Guglielmo Tell", tratta dall'omonima *pièce* di Federico Schiller, Gioachino Rossini descrive un paesaggio tranquillo delle Alpi (è il famoso assolo iniziale del violoncello), interrotto dall'arrivo di una tempesta. La calma pastorale tuttavia tornerà grazie all'eroismo degli svizzeri, descritto dall'Allegro finale.

La Confederazione elvetica nacque negli ultimi secoli del Medioevo, in seguito a una serie di patti e alleanze fra un primo nucleo "i "Waldstätten" (o cantoni forestali), che coinvolsero poi anche città-cantoni come Lucerna e Berna²⁸⁹. Alleanze di interessi comuni, molto spesso conservatrici, che avevano lo scopo di subordinare gli interessi dei piccoli cantoni, di struttura ancora tribale, a una legislazione comune, e di porre un freno alla violenza privata, frequente presso i pastori e i contadini. Il patto confederale del 1291, che difendeva gli interessi delle famiglie influenti, aveva una dimensione politica: fu un'alleanza contro gli Asburgo? Questo punto è molto controverso, attualmente. Sembra piuttosto che i "Waldstätten" abbiano cercato la protezione degli Asburgo, in cambio del libero passaggio attraverso il passo del San Gottardo aperto da poco, la via più sicura e diretta verso l'Italia. E chi è allora Guglielmo Tell, che le leggende rappresentano come il "liberatore" degli svizzeri? La storia di Guglielmo Tell è quella tipica di una "liberazione" mitica, tramandata in numerose tradizioni orali, soprattutto nordiche. E non sarebbe anteriore al Quattrocento.

Il pastore delle Alpi, libero sulla propria terra, libero da ogni signoria

Dal punto di vista etnico e culturale, la Svizzera medievale era dunque una società alpina che si può definire "pastorale". Questa caratteristica segnerà in modo profondo i suoi abitanti. La

²⁸⁹ Nuova Storia della Svizzera e degli Svizzeri, 3 voll., Giampiero Casagrande Editore, Lugano, 1982.

loro principale attività economica infatti si sviluppa per molti secoli attorno ai pascoli. Dei pastori, dunque, non però da assimilare a degli esseri incolti, capaci solo di occuparsi del bestiame. Del resto anche la piccola nobiltà si dedicava all'allevamento. Una tale civiltà alpina, dagli aspetti arcaici – ripeto: non nel senso peggiorativo –, certo si caratterizzava per un conservatismo di fondo. Per esempio, si dimostra molto legata alle usanze tradizionali, tende a rifiutare nuove strutture sociali. Per questo motivo, nel Medioevo, il sistema feudale, oppure il governo ancorato a una dinastia, non trovò terreno fertile in Svizzera, almeno nella parte germanofona del Paese. Non si volevano “signori” a dominare il Paese. Nel quattordicesimo secolo, quando le casate signorili (per esempio, gli Hohenstaufen) manifestarono le loro pretese sulle valli centrali della Svizzera, incontrarono l'opposizione di organismi politici formati e consolidati dalla vita alpestre. Gli stessi Asburgo non seppero imporre il loro sistema amministrativo e la loro dominazione. La Svizzera non ebbe perciò mai corti principesche, e di conseguenza centri culturali e artistici (una “cappella reale” o “ducale”: di Milano, per esempio, o di Venezia, di Monaco o di Borgogna), sostenuti da un principe mecenate.

1850-1950: la tradizione corale e la mistica delle Alpi

Per tutto l'Ottocento, l'influenza del legame confederale sulla vita musicale è notevole. La popolazione vive nell'euforia di una Svizzera cresciuta neutrale e ora confederata. Dopo un periodo di forti agitazioni politiche – concordati separati tra alcuni cantoni a scapito di altri, leghe confessionali e infine “guerra del Sonderbund”²⁹⁰ – la Svizzera adotta nel 1848 una nuova costituzione, che regola in modo moderno i rapporti fra lo Stato federale e i governi cantonali²⁹¹. L'influenza della musica corale giunge dal Nord, dalla Germania – da regioni in cui i salmi nella liturgia, a differenza dell'uso austero nelle Chiese calviniste, si cantano in polifonia. Le pratiche musicali delle assemblee liturgiche di lingua tedesca del Cinquecento – canto omofono a quattro parti e molto spesso a cappella²⁹² – hanno dunque preparato nel Settecento l'avvento del canto corale in Svizzera, e soprattutto l'avvento di un certo tipo di canto. Questo movimento raggiungerà la Svizzera di lingua francese nell'Ottocento, provocando anche una “tedeschizzazione” delle usanze canore francofone.

²⁹⁰ Il conflitto tra cantoni cattolici, riuniti in lega separata (*Sonderbund*), e i cantoni protestanti, vinto dai secondi, presenta analogie evidenti con la “Guerra di secessione” americana.

²⁹¹ Fu grazie a Napoleone e al suo *Atto di Mediazione* (1803) che la Svizzera evitò di cadere nell'anarchia. Ma la Mediazione non risolse il problema dell'equilibrio politico-economico fra i cantoni.

²⁹² Un po' ovunque si diffonde tuttavia l'uso dell'accompagnamento con ottoni.

Il musicologo Eduard Müller-Moor scrive che, all'inizio dell'Ottocento, l'adesione alla Confederazione dei cantoni di lingua francese e italiana alla Confederazione elvetica ebbe conseguenze anche sulla loro vita musicale. Da tempo lo spirito del legame confederale aspirava a riflettersi nelle usanze musicali dei cantoni di lingua tedesca attraverso la pratica del canto corale. Questa forma d'arte, in quanto assumeva l'aspetto di un'espressione di senso civico, era perciò destinata a diffondersi rapidamente anche nella Svizzera romanda²⁹³.

Nel corso dell'Ottocento, perciò, saranno maestri provenienti dalla Germania e dalla Svizzera tedesca a fondare un buon numero di associazioni corali nella Svizzera romanda. È il caso di G.-A. Koëlla a Vevey (fondatore anche del Conservatorio di Losanna) e di Hugo de Senger a Ginevra, che ormai in alcune città assumono il ruolo di *Generalmusikdirektor*. L'esempio di Jean-Baptiste Kaupert (1786-1863), pastore di origine tedesca, stabilitosi a Morges, nei pressi di Losanna, illustra bene l'influenza tedesca in Romandia. Egli organizzerà dei corsi di "canto nazionale", gratuiti e aperti a tutti, che saranno molto popolari nel canton Vaud e favoriranno la creazione di numerose società corali. Viene insomma a crearsi, come l'ha definita Paul Budry, una sorta di "mistica delle Alpi", che ispirerà molti temi musicali. A proposito di questo "carattere musicale elvetico", Paul Budry scrive: "Fate cantare insieme due svizzeri: il secondo intonerà subito la terza; aggiungetene un terzo, farà da basso. E avrete la polifonia svizzera, una musica naturale per il nostro federalismo mistico ... La pratica corale ci è letteralmente entrata nel sangue"²⁹⁴.

Questa "poetica alpestre" genera tutta un'arte popolare. È l'epoca delle "Invocazioni", degli "Inni" e dei "Cantici"²⁹⁵. Cito ancora:

²⁹³ "Svizzera romanda" designa, nell'italiano parlato in Svizzera, la regione e la minoranza di lingua francese.

²⁹⁴ J. B. HILBER *et al.*, Lausanne, *La Suisse qui chante*, 1932. Paul Budry (1883-1949), saggista, cronista, romanziere, si distinse in numerosi campi, dalla prosa letteraria alle cronache turistiche, alle monografie dedicate ad artisti svizzeri contemporanei.

²⁹⁵ L'Inno nazionale svizzero è nato come canto da chiesa. Nell'estate del 1841, il sacerdote e compositore di Uri Alberik Zwyssig (1808-1854), che soggiornava da suo fratello nella bellissima casa patrizia "St-Carl" alle porte di Zugo, ricevette un testo patriottico da mettere in musica, autore del quale era l'editore musicale, giornalista e compositore zurighese Leonhard Widmer (1809-1867). Zwyssig scelse una melodia da lui composta sul salmo "Diligam te Domine" qualche anno prima, nel 1835, in occasione dell'insediamento di un parroco, mentre era maestro di cappella nel convento di Wettingen. Il testo di Widmer fu adattato al canto da chiesa. La sera di lunedì 22 novembre 1841, giorno di Santa Cecilia, in una sala al primo piano della villa "St-Carl", quattro cittadini di Zugo intonarono per la prima volta il "Salmo svizzero", in presenza del compositore. Due anni dopo, in occasione dell'anniversario dell'entrata di Zurigo nella Confederazione (1. maggio 1351- 1. maggio 1843), il nuovo canto patriottico figurava già nel libretto della festa, a cura dei "Zürcher Zofinger", la più

“La montagna, altare della patria, ove per una singolare confusione fra l’ordine naturale e l’ordine divino molte persone ben intenzionate identificano l’ascensione (la piccozza in mano e le uova sode nello zaino) all’elevazione dell’anima verso Dio, è stata per tutto l’Ottocento un soggetto portante, per la poesia e la musica. Metteteci un pizzico di edificazione, cui un popolo imbottito di morale è naturalmente incline, e ne uscirà un’arte mollemente sentimentale, ove l’assenza di profilo avrà il vantaggio di adattarsi a tutti e a ciascuno”²⁹⁶.

Questa estetica patriottica è illustrata all’inizio del Novecento da musicisti di valore, come Gustave Doret (1866-1943) o Emile Jacques-Dalcroze (1866-1943). Essi operarono nel senso di una presa di distanza dallo spirito tedesco che aveva invaso il canto popolare romando. Le prime raccolte di canto popolare risultavano infatti fitte di canti corali tedeschi o svizzero tedeschi, i cui i testi erano stati tradotti in francese.

2. Preti/musicisti, promotori del movimento liturgico

La Svizzera è piccola, e la Svizzera di lingua francese, al suo interno, è veramente un’entità minuscola! In Svizzera non ci sono quasi (o sono comunque pochi) ricercatori nel campo della liturgia, e i compositori capaci di innovare, per quanto riguarda la musica liturgica, scarseggiano. D’altra parte le risorse nel settore dell’edizione sono molto limitate. L’identità è forgiata da un ambiente cattolico espressione di una società agraria e rurale, contraddistinto da “un insieme di segni, riti e simboli, pratiche quotidiane, forme di devozione e feste”, per usare le parole dello storico Urs Altermatt²⁹⁸.

vecchia associazione di studenti della Svizzera. Sempre nel 1843, a Zurigo, il canto di Zwyssig fu presentato ad un pubblico entusiasta durante la Festa federale di canto. Entrato nel repertorio dei cori maschili svizzeri (nella Svizzera romanda e in Ticino il testo originale verrà successivamente tradotto), è stato adottato come inno nazionale nel Secondo Dopoguerra (prima si usava una versione “elvetizzata” dell’inno di Lully conosciuto come “God save the Queen”) e oggi lo si canta nell’ambito delle feste di carattere patriottico, ma anche allo stadio in occasione delle partite della squadra nazionale di calcio.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Mi si consenta di citare qualche passaggio di uno studio da me pubblicato: *Les manuels de chant d’assemblée en Suisse romande*, in *Liturgia et Unitas, (Liturgiewissenschaftliche und ökumenische Studien zur Eucharistie und zum gottesdienstlichen Leben in der Schweiz)*, in onore di Bruno Bürki, Herausgegeben von Martin Klöckener und Arnaud Join-Lambert, Universitätsverlag Freiburg/Labor et Fides Genève, 2001, 278-302.

²⁹⁸ U. ALTERMATT, *Cattolicesimo e mondo moderno*, Armando Dadò editore, Locarno, 1996.

Uno spazio dunque poco propenso al cambiamento. Mutamento che tuttavia avrà luogo a partire dagli anni Sessanta, in particolare nel tessuto delle usanze della devozione popolare. Il vescovo di Coira, monsignor Caminada, “un uomo che nessuno potrebbe accusare di modernismo” (così lo definisce Altermatt), così si esprimeva: “Può darsi che molte cose siano invecchiate e che determinate abitudini abbiano perso significato. Quel che è privo di valore dovrebbe essere spazzato via, ma usando il massimo della cura pastorale per il popolo e la patria. Lasciamoci dunque penetrare dal vento primaverile dell’entusiasmo religioso”²⁹⁹.

È legittimo chiedersi se sia veramente esistito un movimento liturgico vero e proprio in Svizzera, vista l’assenza di centri e di comunità atti a promuoverlo³⁰⁰. Le iniziative furono soprattutto promosse da persone che collaboravano a delle riviste liturgiche, organizzavano corsi, conferenze e ritiri spirituali, favorivano nelle parrocchie il canto di assemblea e sviluppavano in ambiente scolastico il gusto della celebrazione. Le grandi scuole monastiche della Svizzera tedesca erano spesso, per quanto riguarda la liturgia, legate alla tradizione barocca. Nella Svizzera romanda l’Abbazia di Saint-Maurice, impegnata anche nella pastorale parrocchiale, ha svolto un ruolo non certo trascurabile. Dal 1956 l’Abbazia ospita le Settimane romande – prima si chiamavano “Settimane gregoriane”, poi si sono chiamate: “di musica sacra”, “di musica liturgica” e ora, dal 1994, si chiamano “di musica e liturgia”. Non si potrebbe tuttavia affermare che l’Abbazia abbia svolto un ruolo trainante in rapporto al movimento liturgico, almeno per quanto riguarda i primi anni.

Gli iniziatori

Un certo numero di preti romandi conosceva e apprezzava tuttavia le idee innovatrici del Centro di pastorale liturgica di Parigi. Molti erano abbonati a *La Maison-Dieu* e frequentavano le sessioni di Versailles. Tra i sacerdoti che contribuirono maggiormente alla diffusione del movimento liturgico nella Svizzera romanda cito Pierre Kaelin (1913-1995) a Friburgo³⁰¹, Charles Rossi (1908-1996)

²⁹⁹ *ivi*.

³⁰⁰ G. MUFF, *Inexistenz einer Schweizer Liturgischen Bewegung?* in *Liturgie in Bewegung/Liturgie en mouvement*, Actes du Colloque 1.-3 mars Univ. Fribourg, sous la direction de Bruno Bürki et Martin Klöckener, Ed. Universitaires Fribourg/Labor et Fides Genève, 2000, 131-139. L’autore osserva giustamente che – diversamente da alcuni monasteri benedettini del Belgio e della Germania – i monasteri in Svizzera non si sono mai impegnati come comunità al servizio del movimento liturgico.

³⁰¹ Pierre Kaelin succedette, al posto di maestro di cappella della Cattedrale di Friburgo, a padre Joseph Bovet (1879-1951). Questi, pedagogo, cantore, compositore, è figura mitica nell’immaginario delle corali di Friburgo e della Svizzera romanda, in quanto autore di numerosi canti popolari e patriottici, e di musica sacra.

a Ginevra e François Butty (1912) a Friburgo e Losanna. Tutti e tre erano musicisti: un tratto caratteristico dello spirito svizzero e che sottolinea il posto predominante, in fatto di liturgia, assunto dai cori da chiesa (eredi del movimento “ceciliano”) nell’azione liturgica. La regione tipica di questo spirito rimane ancora oggi il canton Friburgo, ove il movimento ceciliano è autenticamente fiorito. Per questo aspetto, la Svizzera di lingua francese si può dire integrata nella tradizione originatasi nei paesi tedescofoni all’inizio del Novecento³⁰².

Legato al fenomeno dei cori da chiesa, che nelle località minori svolgono pure un ruolo sociale, si deve citare quello dei compositori. Il canton Friburgo si segnala fra l’altro per una grande attività compositiva: ci sono cori che desiderano imparare una “nuova messa” ogni anno. Quando, ogni dieci anni, si fa un convegno delle corali, in programma c’è sempre una “nuova messa”. E siccome il testo liturgico ufficiale è stato più volte rimaneggiato, è un poeta (ma più spesso lo stesso compositore) che si mette all’opera per adattare e attualizzare. Molto spesso, però, il risultato è mediocre. Inoltre si tratta per lo più di musiche non accessibili all’assemblea. Lo stesso discorso vale per i numerosi canti d’inizio o di ringraziamento, e per quelli destinati a sostituire il salmo responsoriale della messa: il rapporto con l’azione liturgica rimane vago, trattandosi di testi che esaltano la natura, la generosità del cuore umano, una relazione sentimentale a un Dio che ha poco a che fare con Gesù Cristo. Ma è un repertorio che piace ai coristi. In primo luogo perché è roba fatta in casa, poi perché si può cantare a 4 voci (la monodia non incontra favore nell’ambiente delle corali). Infine perché è di quel carattere musicale, tipicamente svizzero, di cui ho parlato prima.

Per quanto riguarda la Svizzera tedesca, emerge la grande figura di Johann Baptist Hilber (1891-1973). Pianista, maestro, direttore di numerosi cori, autore di una lunga serie di composizioni che spaziano dalla musica sacra alla musica da camera, alle opere, gli oratori, le cantate, musiche d’occasione, per i Tiri federali, le feste federali di canto, ecc. Hilber non era prete ma aveva frequentato il collegio benedettino di Engelberg, dove fu iniziato profondamente alla liturgia e alla musica da chiesa. Artigiano del canto chiesastico e della vita liturgica delle parrocchie, nel 1942 fondò l’*“Abteilung für Katholische Kirchenmusik am Konservatorium Luzern”* e poi la *“Schweizerische Katholische Kirchenmusikschule”*. Fin dall’inizio questa scuola dava insieme lezioni di liturgia e di la-

³⁰² P. CRITTIN, *Panorama historique de l’art choral ou les inconnues du Rhône*, in S. Strobino, *Aspects de l’art choral en Valais*, Monographie, Sierre, 1999, 7-13.

tino ai musicisti da chiesa. Fu un luogo importante di promozione della riforma liturgica del Concilio Vaticano II. Anche i preti vi furono invitati a formarsi. Hilber si impegnò tutta la vita per la stretta connessione della musica con la liturgia e per la fedeltà alle norme ecclesiali. Da giovane si era battuto contro l'immobilismo dei "ceciliani" e per un nuovo modo di concepire la musica da chiesa. Famosa la sua lotta contro le "messe solenni". Nel 1951 scriveva: "Le nostre messe in canto non sono più una cosa viva, una cosa riflettuta, non rafforzano il senso comunitario. Molto spesso il coro fa per conto suo, senza riguardo per quel che capita all'altare o per il coinvolgimento dei fedeli in quanto comunità". Hilber compose molti Ordinari della messa in latino e polifonia e anche molti Propri. Tipici sono i suoi "Anschlussoffertorien": brani a più voci previsti per essere cantati dopo l'Offertorio latino, da cui derivano tematicamente. Semplicità di melodie e calore di armonizzazioni sono caratteristiche di questo genere di musica da chiesa. Ma Hilber scrisse anche molta musica per l'assemblea: per esempio corali, o canti rituali, che entrarono rapidamente nel libro di canto delle diocesi della Svizzera tedesca (1966). Esercitò, in definitiva, una forte influenza sulla vita liturgica in Svizzera³⁰³.

Grazie a questi iniziatori, le regioni linguistiche svizzere si dotarono rapidamente di manuali di canto d'assemblea. Per la Svizzera romanda: il manuale *D'une même voix*, pubblicato nel 1955, è stato ristampato più volte, l'ultima nel 1996 (456 pagine). Sin dalla prima edizione riporta sempre il testo completo dell'Ordinario della messa. Nel 2002 viene usato il manuale previsto per tutti i paesi di lingua francese *Chants notés de l'assemblée*. Nella Svizzera tedesca non è mai stato adottato il manuale dei paesi tedescofoni *Gotteslob*: si resterà fedeli al *Kirchengesangbuch*³⁰⁴. Il libro di canto svizzero appare del resto molto rinnovato. Nell'edizione più recente, del 1998 (958 pagine), oltre ad essere molto bene illustrato (contiene riproduzioni di vetrate di Chagall), vi figurano testi liturgici per la celebrazione dei sacramenti e per altri tipi di assemblea; c'è pure un repertorio di canti in comune con il manuale delle Chiese evangeliche riformate. Quest'ultima caratteristica illustra bene l'apertura ecumenica delle Chiese svizzere. Anche nella Svizzera di lingua francese dall'anno scorso esiste un manuale ecumenico, intitolato *Alliance*, che comprende 200 canti.

³⁰³ J.-A. WILLA, J. B. HILBER (1891-1973) *Kirchenmusik als Weg zu einem bewussten Mitvollzug der Liturgie: Liturgia et Unitas in honorem Bruno Bürki*, herausgegeben von Martin Klöckener und Arnaud Join-Lambert, op. cit., 303-318.

³⁰⁴ Sin dall'inizio gli autori del *Kirchengesangbuch* non volevano perdere la specificità del *thesaurus* elvetico.

Per quanto riguarda la Svizzera italiana³⁰⁵, ove il movimento liturgico fu particolarmente vivo anche nel decennio che precedette il Concilio (si ricorderà il Congresso di Lugano del 1953 e la fondazione di “Universa Laus” nel 1966), va citato il libro di preghiere e canti “Lodate Dio”, stampato da Carrara, pubblicato la prima volta già nel 1971³⁰⁶.

3.
Una società che,
malgrado tutto,
cambia e una
condizione liturgica
che peggiora

Come in tutto l'Occidente, anche in Svizzera le mentalità e i modi di vita sono in rapida trasformazione³⁰⁷. Fenomeni come la mobilità sociale, la dispersione delle famiglie, la perdita dei valori, la libertà dei costumi, ecc. hanno ormai raggiunto le campagne.

Dal punto di vista ecclesiale, si può osservare un certo numero di cambiamenti:

- una diminuzione della pratica religiosa: il campanile non è più al centro del villaggio – e questo benché l'elettorato svizzero abbia rifiutato nel 1981 un'iniziativa popolare per la separazione fra Chiesa e Stato a livello federale³⁰⁸.
- una diminuzione del numero di preti: molte parrocchie sono affidate a un unico sacerdote. La parrocchia amministrativa è solo raramente un luogo di iniziazione e di esperienza spirituale.
- una moltiplicazione e diversificazione dei luoghi di appartenenza ecclesiale: la parrocchia rappresenta sempre meno il luogo principale di appartenenza alla Chiesa. Si notano l'emergenza e il consolidamento di gruppi di condivisione e preghiera, dei movimenti, delle “comunioni”, dei raduni, delle case di esercizi o di sessioni, ecc., luoghi che permettono a molta gente di ridefinire la loro identità cristiana, al di fuori della parrocchia – da cui il rischio che essa si trovi priva di forze vive.
- un'assenza, a livello di episcopato, di un progetto pastorale che consideri la celebrazione liturgica come luogo di “proposta della fede”.
- l'assenza di luoghi-modello: in Svizzera mancano centri in grado di “fare scuola” in materia di liturgia, specialmente di musica liturgica (penso ai monasteri, alle cattedrali).

³⁰⁵ Che rappresenta meno del 10% della popolazione svizzera, mentre la Svizzera romanda costituisce solo il 20%.

³⁰⁶ Per il Ticino, è da notare il ruolo svolto da sacerdoti/musicisti come Luigi Agustoni e Felice Rainoldi.

³⁰⁷ Gli ambienti urbani dell'Altopiano svizzero (Zurigo, Basilea, Berna, Ginevra, ecc.) sono da tempo allineati sui modi di vita delle grandi città europee.

³⁰⁸ La separazione tra Chiesa e Stato esiste soltanto in alcuni cantoni (Ginevra, Neuchâtel), mentre altrove prevale il riconoscimento dello statuto pubblico delle Chiese – con facoltà di riscossione dell'imposta ecclesiastica – da parte del Cantone.

- la mancanza di formazione degli attori della celebrazione: la liturgia, l'“*ars celebrandi*”, non è più tra le materie obbligatorie nel programma di formazione dei seminari e delle formazioni musicali. Ne soffre la condotta delle celebrazioni.
- la diminuzione e l'invecchiamento dei membri nei cori parrocchiali, la quasi scomparsa di alcuni di essi. Si fa fatica a trovare un maestro di coro, le voci maschili scarseggiano, l'impegno domenicale pesa; i giovani preferiscono la banda o lo sport.
- la creazione di cori da concerto, o di repertorio profano: gli amatori del canto corale preferiscono partecipare a un gruppo che non ha l'obbligo domenicale, che può concentrare il lavoro su qualche opera importante e su esecuzioni ripartite durante l'anno.
- l'assunzione di ruoli diversificati per i cori da chiesa: soprattutto nelle campagne, i cori parrocchiali si fanno iniziatori di raduni, serate, concerti durante le feste, viaggi.
- lo smembramento del repertorio liturgico: l'emergenza dei repertori nuovi, che si logorano in fretta, spesso poco adatti o non destinati alla celebrazione eucaristica (canti presi dalla catechesi, dei gruppi carismatici o del Rinnovamento, delle veglie giovanili ...), impediscono lo sviluppo di uno stile musicale liturgico autentico e scoraggiano gli amatori “illuminati”.
- l'entusiasmo per la musica “professionale”: si va matti per la musica medievale, barocca, orientale, etnica, ecc., che si esprime in concerti, alla radio, su compact disc o DVD, e che difficilmente trova posto all'interno della liturgia.

Tenuto conto dei fenomeni descritti e come conclusione, senza temere di sbagliarci di molto, diciamo che la Messa-tipo, in una parrocchia qualsiasi della Svizzera romanda, potrebbe assumere queste caratteristiche medie:

- assemblea poco numerosa;
- assenza dell'organista³⁰⁹;
- assenza di un animatore e di un salmista competenti;
- assenza del coro – in alcune parrocchie il coro interviene una o due volte al mese; il celebrante è perciò solo di fronte all'assemblea: che repertorio usa, se non quello, per forza limitato, che conosce e che non cambia mai da una domenica all'altra? Sapesse almeno usare moderatamente la musica registrata!

In queste condizioni siamo ancora autorizzati a parlare di “musica liturgica”?

³⁰⁹ Nella Svizzera tedesca – a causa dei mezzi finanziari più cospicui, dove esiste l'imposta ecclesiastica – le parrocchie possono disporre di un organista stipendiato.



Corso di perfezionamento Liturgico - Musicale (Co.Per.Li.M.)

Don ANTONIO PARISI

Presentazione

L'Ufficio Liturgico Nazionale ha istituito dal 1994 un "Corso di perfezionamento liturgico musicale" (CO.PER.LI.M), indirizzato ai musicisti diplomati presso i Conservatori di musica e ai diplomati presso le Scuole e Istituti Diocesani di Musica Sacra. Il Corso è destinato a formare i responsabili diocesani di musica sacra, gli incaricati di musica liturgica delle comunità religiose e aggregazioni ecclesiali, i docenti presso le Scuole e Istituti diocesani di Musica Sacra. Si vuole rispondere ad una diffusa esigenza di approfondimento teorico-pratico della realtà celebrativa.

Le discipline trattate sono divise in 3 aree:

1. *Riflessioni fondamentali*
 - LITURGIA
 - MUSICOLOGIA LITURGICA
2. *Impegni progettuali*
 - PASTORALE DELLA MUSICA NELLA COMUNITA'
 - PEDAGOGIA DEL CANTO PER LA LITURGIA
3. *Tecniche pratiche*
 - VOCALITÀ PER LA LITURGIA
 - ANIMAZIONE E REGIA DELLA CELEBRAZIONE

All'interno di tali aree, si sviluppano lezioni, seminari e laboratori di argomenti specifici, guidati da docenti specializzati.

Durante il Corso gli allievi svolgono un elaborato di liturgia, sostengono un colloquio finale e presentano una ricerca scritta di argomento musicologico.

A conclusione del Corso viene rilasciato il diploma.

La durata del Corso comprende tre sessioni, due estive (luglio), una invernale (gennaio).

Ogni due anni si organizza il corso di richiamo di tre giorni, su un tema specifico che viene approfondito con degli esperti del settore, sia liturgico che musicale.

Per partecipare occorre la presentazione del proprio Vescovo diocesano e un curriculum vitae. I docenti impegnati nell'insegna-

mento sono stati scelti fra gli studiosi ed esperti più preparati e rappresentativi del panorama italiano.

Dal 1994 si sono diplomati 64 allievi e circa la metà ha già un incarico a livello diocesano; essi provengono da tutte le diocesi italiane.

Questa la realtà curricolare e i numeri degli allievi, ma la riflessione va ben oltre tali indicazioni di carattere numerico. È una iniziativa che rende presente a livello nazionale l'Ufficio Liturgico della CEI; sta a significare l'impegno che la chiesa italiana vuole offrire in questo settore dell'animazione liturgico-musicale. È l'unica strada seria che darà frutti validi e duraturi.

Infatti là dove i diplomati hanno iniziato ad operare, presso gli uffici diocesani o presso le scuole diocesane di musica sacra, pian piano la realtà liturgico-musicale della diocesi si sta evolvendo in senso positivo. Si stanno realizzando incontri formativi, incontri con esperti del settore, si sta vivacizzando l'ufficio diocesano di musica sacra, stanno sorgendo dei cori diocesani per animare le celebrazioni più importanti a livello diocesano. Solo per fare dei nomi concreti, penso a Milano, a Torino, ad Aosta, a Como, a Reggio Emilia, a Trento, a Teramo, a Bari, a Cerignola, a Trani, fino in Sicilia e in Sardegna.

Se le iscrizioni vanno avanti con il ritmo attuale, in 20-25 anni circa, ogni diocesi avrà un responsabile diplomato presso il Coperlim.

LA SCHEDA

1. Istituzione

L'Ufficio Liturgico Nazionale, in collaborazione con i Membri della propria Consulta, istituisce un Corso di perfezionamento liturgico-musicale (Co.Per.Li.M.) per rispondere ad una diffusa esigenza di approfondimento teorico-pratico della realtà celebrativa.

2. Finalità

Il Corso è destinato a formare i responsabili diocesani di musica sacra, gli incaricati di musica liturgica delle comunità religiose e delle aggregazioni ecclesiali, i docenti presso scuole e Istituti diocesani di Musica sacra.

Il Co.Per.Li.M. accoglie perciò gli allievi, già diplomati presso tali Scuole o presso i Conservatori, che abbiano acquisito una esperienza di animazione all'interno delle comunità cristiane e vogliono ampliare la propria preparazione ad un livello specialistico.

3. Contenuti e metodo

Introduzione al Corso:

- Introduzione alla liturgia
- Musica e liturgia
- Metodologia di studio

A. Discipline fondamentali: divise in 3 aree:

1. Riflessioni fondamentali

- LITURGIA
- MUSICOLOGIA LITURGICA

2. Impegni progettuali

- PASTORALE DELLA MUSICA nella comunità cristiana
- PEDAGOGIA DEL CANTO PER LA LITURGIA

3. Tecniche pratiche

- VOCALITÀ PER LA LITURGIA
- ANIMAZIONE E REGIA DELLA CELEBRAZIONE

B. Laboratori

- Acustica e Amplificazione nella celebrazione
- Analisi di sequenze rituali

C. Seminari

- Recitativi e salmodie
- Canto gregoriano (elementi base)
- Uso degli strumenti nella celebrazione

D. Attività complementari

- Incontro con l'autore - compositore - editore
- Ascolto guidato
- Prove di celebrazione
- Novità musicali

Durante il Corso gli allievi dovranno svolgere:

- un elaborato di liturgia dopo la prima sessione
- sostenere un colloquio finale dopo la terza sessione sulle seguenti materie: Musicologia, Pastorale della musica, Regia
- presentare una ricerca scritta di argomento musicologico.

A conclusione del Corso la CEI rilascerà un diploma.

4. Iter formativo globale

Le tre aree disciplinari proposte offrono:

- Acquisizioni di base.
- Ambiti e criteri per la programmazione pastorale nel settore del canto e della musica a vari livelli.
- Principi e norme per la preparazione circostanziata di eventi celebrativi.
- Sussidi e strumenti per la regia sonora delle singole celebrazioni (animazione, verifica...).
- Informazione, scambi sulla situazione odierna mediante confronti con operatori e responsabili.

4.1 Durata del corso

Biennio articolato in tre sessioni:

- luglio 2004, (11-20 luglio) (I sessione);
- gennaio 2005 (2-5 gennaio) (II sessione);
- luglio 2005, una settimana (III sessione);
- gennaio 2006 - colloquio finale;
- luglio 2006 - tesi finale.

4.2 Sede

Centro Giovanni XXIII, Via Colle Pizzuto, 2 - 00044 FRASCATI (RM).

Nuova sede: da luglio 2004: Hotel Piccola Opera, Vitorchiano (presso Orte, provincia di Viterbo). Tel. 0761.370032

4.3 Modalità di partecipazione

Presentazione di domanda scritta, corredata dei seguenti documenti:

- Presentazione del vescovo diocesano o del Superiore religioso;
- Diploma (o almeno documentato compimento del corso medio) di Conservatorio o Diploma di Scuola diocesana di Musica Sacra);
- Diploma di maturità o di laurea;
- Curriculum vitæ.

La domanda va inoltrata entro il 30 aprile 2004 a:
Ufficio Liturgico Nazionale Circonvallazione Aurelia, 50
00165 Roma
tel. 06/66.398.245 – fax 06/66.23.037
e-mail; uln@chiesacattolica.it
www.chiesacattolica.it/liturgia

Per ulteriori informazioni:
tel. 338.4448784 (don Parisi)
fax-segreteria: 06.9949313 (don Cimini)

Per il 30 maggio successivo sarà data risposta circa l'eventuale accettazione della domanda.

Il Corso è riservato a n.30 allievi e i corsisti saranno scelti secondo una graduatoria stabilita; a parità di documentazione pervenuta, in base all'ordine di arrivo delle domande all'Ufficio Liturgico Nazionale. (Sarà possibile anche l'iscrizione via e-mail dell'ULN).

Eccezionalmente verranno ammessi non più di due uditori, ai quali non verrà rilasciato alcun diploma o attestato di frequenza.

N.B. Non sono consentite assenze per nessun motivo. Qualora si dovessero verificare assenze o arrivi ritardati, o partenze anticipate, si sarà obbligati a ripetere la frequenza di tutta la sessione per intero.

4.4 Quote

Iscrizione e frequenza (comprensiva di materiale didattico) nonché quota di soggiorno, saranno comunicate dall'Ufficio Liturgico Nazionale all'atto della conferma di iscrizione.

5. Responsabili del Corso

Direttore: Don Antonio PARISI, Diocesi e Conservatorio di Bari, Consulente dell'ULN per la Musica sacra
Segretario: Don Amelio CIMINI, presidente dell'Associazione Musica e Vita, Roma, membro della Consulta dell'Ufficio Liturgico Nazionale.

6. Docenti

Corsi fondamentali

- BUSANI Don Giuseppe (Liturgia)
- LAMERI don Angelo (Liturgia)
- COSTA p. Eugenio (Animazione e Regia della celebrazione)
- GOMIERO Don Franco (Pastorale della musica nella comunità cristiana)
- RAINOLDI Mons. Felice (Musicologia liturgica)
- MUNGAI Marina (Vocalità per la liturgia)
- SABAINO Daniele (Metodologia di ricerca e Repertorio)
- FERRARI Franca (Pedagogia del canto per la liturgia)

LE ATTIVITÀ - I CORSI DI RICHIAMO E AGGIORNAMENTO - I SEMINARI

Luglio 1997 – Corso di richiamo e aggiornamento

- “Problematiche della partecipazione al canto nella Liturgia. Salmodia e Innodia”
(relatore: Padre Joseph Gelineau s.j.)

Luglio 1999 – Corso di richiamo e aggiornamento

- “Un testo, una forma, un canto...”
(relatore: Mons. Gianfranco Poma, M° Paolo Rimoldi, M° Sebastian Korn)

Luglio 2000 – Incontro con l'autore

- “La musica per le celebrazioni giubilari”
(Mons. Giuseppe Liberto e P. Silvano Maggiani o.s.m.)

3 Dicembre 2000

Animazione musicale della Celebrazione Eucaristica per il Giubileo dei Disabili presieduta da S.S. Giovanni Paolo II – Basilica S. Paolo fuori le mura.

Luglio 2001 – Corso di richiamo e aggiornamento

- “I gesti cantati nella messa, alla luce dell’antropologia e della mistagogia – Riflessione orientata alla prassi”
(relatore: Mons. Crispino Valenziano)
- “Integrazione dei diversi codici della comunicazione nel rito – Riflessione e laboratorio”
(relatore: P. Silvano Maggiani o.s.m.)

Gennaio 2002 – Seminario

- “Canto Gregoriano e liturgia oggi”
(Prof. Daniele Sabaino)

Luglio 2002 – Incontro con l'autore

- “La chitarra nella liturgia”
(Don Pierangelo Ruaro)
- “Repertori per la liturgia”
(M° Marcello Giombini)

Luglio 2003 – Corso di richiamo e aggiornamento

- “Problematiche della musica per la liturgia a 40 anni dalla Sacrosantum Concilium”
(relatore: mons. Guido Genero)
- “Comporre e produrre oggi per la liturgia”
(relatori: M° Paolo Rimoldi e M° Alessandro Ruo Rui)
- “Uso e riuso del patrimonio classico della Musica Sacra”
(relatori: Mons. Felice Rainoldi e Prof. Daniele Sabaino).

I DIPLOMATI Co.Per.Li.M. E LE TESI DISCUSSE

Diplomato (anno di conseguimento) <i>Diocesi di appartenenza</i>	TITOLO TESI FINALE
Aleotti Antonello (1996) <i>Diocesi di Parma</i>	L'organo della Basilica della B.V. della Ghiara di Reggio Emilia
Anastasi Paola (2002) <i>Diocesi di Oppido Mamertina - Palmi</i>	Recensione delle musiche a stampa e manoscritte del sacerdote Angelo Mascagna (1880-1954)
Antonetti Anna (1996) <i>Diocesi di Latina - Terracina - Sezze Priverno</i>	Canto liturgico e parrocchia
Argalia Sauro (1996) <i>Diocesi di Fabriano - Matelica</i>	L'opera dell'organaro Camillo Del Chiaro all'interno della diocesi di Fabriano-Matelica
Bagnoli Cristina (2003) <i>Diocesi di Pistoia</i>	La scuola organaria pistoiese. Un esempio: l'organo Agati di Limite sull'Arno
Bagnoli Gianni (2000) <i>Diocesi di Montepulciano - Chiusi - Pienza</i>	Abbazia di Sant'Antimo. Storia di un'istituzione particolarmente dedicata all'animazione liturgico-musicale
Baldacci Morena (1996) <i>Diocesi di Torino</i>	Annunzio pasquale nelle melodie della II ed. italiana del Messale Romano: analisi testuale e musicale
Bascones Suor M. Josephine (1996) <i>Diocesi di Porto - Santa Rufina</i>	Radiografia della prassi liturgico-musicale della Congregazione delle Suore Carmelitane Missionarie di Santa Teresa del Bambin Gesù
Bettega Cristiano (1997) <i>Diocesi di Trento</i>	Il canto giovanile nella liturgia
Bottini Paolo (2001) <i>Diocesi di Fidenza</i>	Regesto del "Fondo Caudana" della Biblioteca Statale di Cremona
Capra Giuseppina (1996) <i>Diocesi di Milano</i>	Attività liturgico-musicale nella Diocesi di Milano dopo il Concilio Vaticano II
Castagneti Liliana (1996) <i>Diocesi di Parma</i>	Una veglia di Pentecoste: 3 giugno 1995, Parma, Chiesa Cattedrale
Catalini Silvio (1997) <i>Diocesi di Fermo</i>	Don Lavinio Virgili: un musicista a servizio della Chiesa
Cattelan Suor Adelia (1998) <i>Diocesi di Verona</i>	Il cammino liturgico-musicale a Castelletto sul Garda e presso l'Istituto Piccole Suore della Sacra Famiglia: profilo storico e prassi
Crapulli Maria Anna (2002) <i>Diocesi di Matera - Irsina</i>	La musica per la liturgia e per le attività culturali nei conservatori di musica
Creanza M. Eleonora (1996) <i>Diocesi di Bari - Bitonto</i>	L'istituto diocesano per animatori musicali della liturgia nella Arcidiocesi di Bari-Bitonto
Cuomo Sr Maria Neve (1997) <i>Diocesi di Pompei</i>	Radiografia della prassi liturgico-musicale del Santuario della B.V. del Rosario di Pompei
Depeder Fr Gilberto (1997) <i>Diocesi di Padova</i>	Religiosità popolare, musica e liturgia nella Basilica di Sant'Antonio a Padova
Di Natale Fr Fabio (2000) <i>Diocesi di Roma</i>	L'Officium Sancti Francisci. Lettura storica, analisi letteraria e musicale
Femia Natale (1998) <i>Diocesi di Locri - Gerace</i>	I canti della tradizione popolare dei pellegrini in cammino verso i santuari della Diocesi di Locri-Gerace
Ferrari Giovanni (1997) <i>Diocesi di Messina - Lipari - Santa Lucia del Mela</i>	Il Concilio Vaticano II e la diocesi di Messina in merito alla prassi liturgico-musicale
Fogarolo Luca (1996) <i>Diocesi di Vigevano</i>	Un secolo di musica sacra nella diocesi di Vigevano con particolare riferimento alla storia della Corale Laurenziana della Basilica di san Lorenzo in Mortara (PV)
Gagliardi Maurizio (1996) <i>Diocesi di Firenze</i>	La Diocesi di Firenze: strutture ed iniziative parrocchiali per la musica e il canto liturgico

<i>segue</i> Diplomato (anno di conseguimento) Diocesi di appartenenza	TITOLO TESI FINALE
Galgani Mauro (1997) <i>Diocesi di Grosseto</i>	Musica e musicisti nella Cattedrale di Grosseto dal 1903 ad oggi
Gardumi Giuliano (1997) <i>Diocesi di Trento</i>	Celestino Eccher, sacerdote e musicista: il suo pensiero, la sua proposta
Gelosa Suor Pinuccia (1996) <i>Diocesi di Novara</i>	La musica come risonanza interiore della fede - Pierangelo Sequeri, compositore liturgico-musicale
Gelsomino Pasqualino (1999) <i>Diocesi di Ugento - Santa Maria di Leuca</i>	Il canto liturgico: alcune considerazioni storiche, liturgiche, didattiche, pastorali
Ghisolfi Don Graziano (2000) <i>Diocesi di Cremona</i>	La pastorale della musica e del canto nella diocesi di Cremona - prospettive e ipotesi di lavoro
Giacon Fr Riccardo (1997) <i>Diocesi di Padova</i>	Liturgia e musica nella Basilica di Sant'Antonio a Padova. Indagine storica e prospettive pastorali
Gorgoglione Gianluigi (1998) <i>Diocesi di Trani - Barletta - Bisceglie</i>	Giuseppe Curci, musicista barlettano dell'800. Indagine musicologica sulla sua produzione sacra
Gualtieri Don Pierangelo (2001) <i>Diocesi di Bergamo</i>	Tradizione e attualità nelle composizioni di mons. Giuseppe Pedemonti della diocesi di Bergamo
Impagiatelli Pasquale (2002) <i>Diocesi di Manfredonia - Vieste</i>	Don Alessandro De Bonis. Sacerdote salesiano, musicista e compositore: una personalità da scoprire
Intravaia Marco (2002) <i>Diocesi di Monreale</i>	Il Natale in Sicilia - Aspetti e approfondimenti di una spiritualità valorizzata dalla musica e dalla tradizione popolare
Iotti Paolo (1997) <i>Diocesi di Reggio Emilia - Guastalla</i>	Un esempio per il canto della Preghiera Eucaristica II: un percorso da completare
Iotti Primo (1999) <i>Diocesi di Reggio Emilia - Guastalla</i>	Luigi Guglielmi. Verso una "Sinfonia Liturgica" tutta da cantare, tutta da vivere
Lacerenza P. Vitoantonio (1997) <i>Diocesi di Bari - Bitonto</i>	Il Cantiere: un periodico per gli animatori musicali della liturgia
Lavarra Vincenzo (1996) <i>Diocesi di Trani - Barletta - Bisceglie</i>	Linguaggi musicali mirati per una nuova animazione sonora nella liturgia
Lombardo Giovanni (2002) <i>Diocesi di Messina - Lipari - Santa Lucia del Mela</i>	Formazione e prassi liturgico-musicale nei seminari d'Italia
Maiore Francesco (1997) <i>Diocesi di Noto</i>	Gli organi antichi di Noto: aspetto tecnico-storico e impiego liturgico
Mandorino Don Biagio (1996) <i>Diocesi di Otranto</i>	Le forme musicali della liturgia rinnovata nel panorama musicale di Marcello Giombini
Marra Maria (1998) <i>Diocesi di Roma</i>	L'inno Akathistos. Dall'oriente all'occidente. Storia e attualità
Marras Mariangela (1997) <i>Diocesi di Cagliari</i>	Canti a memoria. La tradizione orale nella liturgia e paraliturgia in Sardegna
Martelli Mariella (2001) <i>Diocesi di Jesi</i>	L'attività musicale a Montecarotto (AN) dal XVI al XIX sec.
Martini Lucia Giovanna (1996) <i>Diocesi di Anagni - Alatri</i>	Un secolo di musicisti ad Anagni (1829-1961). Documenti d'archivio
Mastroserio Pierluigi (2001) <i>Diocesi di Cerignola - Ascoli Satriano</i>	Il personal computer: uno strumento a servizio dell'animazione musicale della liturgia
Mitta Don Pietro (1999) <i>Diocesi di Como</i>	Bartolomeo Pozzolo (1849-1927): un caso di coscienza durante la riforma cecilianiana della musica sacra
Morgantini Luca (1998) <i>Diocesi di Montepulciano - Chiusi - Pienza</i>	La prassi liturgico-musicale nelle parrocchie della diocesi di Montepulciano, Chiusi, Pienza
Nicolasi Graziano (1998) <i>Diocesi di Chioggia</i>	Attività musicale per il popolo di mons. Vittore Bellemo nella diocesi di Chioggia
Nocella Antonio (1997) <i>Diocesi di Gaeta</i>	I Salmi in musica

<i>segue</i> Diplomato (anno di conseguimento) <i>Diocesi di appartenenza</i>	TITOLO TESI FINALE
Palladini Marco (2000) <i>Diocesi di Teramo - Atri</i>	Il salmo responsoriale nella celebrazione eucaristica
Panebianco Maria Carmela (2002) <i>Diocesi di Bari - Bitonto</i>	La cappella musicale della Cattedrale a Bitonto: dalle origini al Concilio Vaticano II
Paniccià Carlo (2001) <i>Diocesi di Macerata - Tolentino - Recanati - Cingoli - Treia</i>	Il personal computer: uno strumento a servizio dell'animazione musicale della liturgia
Pasquali Don Marino (1997) <i>Diocesi di Fermo</i>	Figura di un compositore liturgico-musicale: Giuseppe Cesare Celsi (1904-1986)
Petrocchi Laura (2001) <i>Diocesi di Ancona - Osimo</i>	OCM '91 Editio typica altera: aspetti liturgico-musicali dell'adattamento CEI e breve indagine sulla prassi liturgico-musicale del rito del matrimonio nell'arcidiocesi di Ancona Osimo
Polovineo Don Davide (1996) <i>Diocesi di Teramo - Atri</i>	Don Cesare Celsi: presentazione bio-bibliografica, analisi musicologica in chiave liturgico-pastorale
Presta Suor Maria (1996) <i>Diocesi di Cosenza - Bisignano</i>	Liturgia e prassi musicale nel santuario dei SS. Cosma e Damiano ad Alberobello
Prinelli Gabriele (2000) <i>Diocesi di Lodi</i>	Il rapporto testo/melodia nei repertori pre e post conciliari analizzato alla luce del pensiero dei Padri della Chiesa e dei documenti ufficiali della Chiesa
Rosso Edoardo (1997) <i>Diocesi di Trento</i>	La Scuola di Musica Sacra di Trento: origini, storia, prospettive
Scalici Giovanni (2000) <i>Diocesi di Monreale</i>	Don Ignazio Sgarlata, compositore al servizio della liturgia
Scaringi Mauro (1996) <i>Diocesi di Albano</i>	La Messa dei giovani di Marcello Giombini all'indomani della riforma liturgica
Sodano Domenico (1996) <i>Diocesi di Nocera Inferiore - Sarno</i>	Enrico Buondonno, sacerdote francescano, musicista - Cenni su una personalità da scoprire
Talamini Paola (2002) <i>Diocesi di Venezia</i>	Diario di un organista. Esperienze di liturgia e musica a Santa Maria della Salute di Venezia
Tannoia Gianvitoluigi (1998) <i>Diocesi di Castellana</i>	Cantantibus organi - manuale dell'organista liturgico
Vaglica Giovanni Battista (2000) <i>Diocesi di Monreale</i>	La Chiesa della Collegiata in Monreale: gli Inni per il SS. Crocifisso



XVII Congresso Nazionale di Musica Sacra dell'AISC

Mons. GIANCARLO BORETTI

Per programmare il suo XXVII Congresso Nazionale (20-23/XI/2003) – il XXVI° si svolse a Bologna nel 1992 – il Consiglio Direttivo dell'AISC si è mosso con una "ouverture" abbastanza sommessamente, ma puntando verso un "ff", quale si meritava un evento eccezionale: il centenario del Motu Proprio *Tra le sollecitudini* di S. Pio X. Si auspicava una buona risonanza, anche a livello di comunicazione (di "notizia"), ma soprattutto di partecipazione. In buona parte le cose andarono nel senso desiderato.

Si è pensato 1) di convocare un buon numero di cori per una solenne celebrazione domenicale in coincidenza con la data di promulgazione del MP, 2) di proporre una serie di riflessioni per i partecipanti al Congresso nei giorni precedenti alla grande celebrazione, 3) di solennizzare l'evento con alcuni concerti di musica sacra "d'epoca", o cosiddetta "ceciliana".

I concerti

Furono quattro: il primo, polifonico (tenuto dal Coro del PIMS, dr. Walter Marzilli, Chiesa S. Marcello al Corso); il secondo, strumentale (tenuto dall'organista Francesco Finotti, presso il PIMS); il terzo, vocale strumentale – con la presenza del Papa e di migliaia di coristi – in Sala Nervi: fu eseguita "La Passione di Cristo secondo San Marco" di L. Perosi (Schola Cantorum di Capriate/BG e Schola Cantorum con Orchestra di Gessate/MI); il quarto, nella basilica di S. Paolo, a cura della Fondazione Pro Musica e Arte Sacra, con l'esecuzione de "La Creazione" di J. Haydn (interpretata dalla Wiener Philharmoniker-Arnold Schoenberg Chor). Il concerto più "toccante" – almeno per un'ovvia ragione – fu quello eseguito in Sala Nervi.

Le riflessioni

Furono disseminate soprattutto in 8 relazioni (da giovedì pomeriggio 20/XI a sabato mattina 22/XI).

1. S. Pio X, un dono alla Chiesa all'inizio del sec. XX (Card. José Saraiva Martins, Prefetto Congregazione dei Santi): a partire dal motto "Instaurare omnia in Christo", Pio X ha insegnato che non c'è vita cristiana senza vita liturgica. Il Papa del MP ha inteso

purificare la liturgia con la purificazione del canto liturgico. (Fin da questa prima relazione il “modello” del canto gregoriano è presente e ritorna la sollecitazione ad un suo ricupero nelle celebrazioni attuali).

2. *La parte della musica nell'operazione “Instaurare omnia in Christo”*. Gli obiettivi del MP e analisi del documento (Prof. Giordano Monzio Compagnoni, Prefetto della Biblioteca del PIAMS). Monzio Compagnoni si è soffermato su una lettura dall'interno del pensiero teologico-pastorale di S. Pio X, in relazione alla cultura del tempo. La Chiesa, promotrice dell'ordine divino della realtà e della società, promuove di conseguenza tutto ciò che è vero, buono e bello. Qui s'innesta il discorso dell'arte e della musica sacra. Arte e musica nella liturgia sono degne di Dio, se esprimono e avvicinano a Dio vero, buono e bello. In tal senso va inteso il concetto di “sacro”, espropriato di una (presunta) sacralità oggettiva.

3. *Il Movimento Ceciliano ispiratore ed esecutore del MP – prima di Pio X, dopo Pio X fino al 1960, dopo il Concilio Vaticano II* (M° Massimo Nosetti, docente al Conservatorio di Cuneo). La Chiesa ha frequentemente rimesso in discussione le sue scelte, proposte e norme anche nella liturgia e nella musica sacra: spesso con scarsi risultati. Il Movimento di riforma nasce in Italia e in Europa dentro l'andazzo e la profanità imperanti, in particolare nel campo musicale-liturgico. Sembra che in Italia vi fosse il peggio, con il dilagare della musica operistica. Il Cecilianesimo, con il suo primo maestro, il milanese Don Angelo Nasoni, avvia la sua risposta-proposta, culminante nel MP: con Pio X qualcuno “obbedisce” di più! Il relatore ha passato in rassegna le varie necessità e realtà nei differenti ambiti della musica liturgica: un nuovo repertorio (“valanga di musica” ceciliana!), una organologia rinnovata, nascita e crescita delle Scholae Cantorum, canto del popolo (con sussidi, libretti, manuali); musiche che germogliano nel “facile”, nell’“accessibile” (sovente nel “grigio”: musica più “letargica” che liturgica!), molti nuovi organismi (tra cui parecchi perdono lo stipendio!); e, infine, grandi maestri ceciliani (o “personalità robuste” come Perosi, Bossi, Refice, Ravanello, Bottazzo, ecc.). Venne, poi, il giorno del Concilio Vaticano II°: accanto allo sperimentalismo, occorreva “un progetto orientativo”, che – a detta del relatore – non ci fu. L'AISC (sempre secondo il relatore) fu anche “bastonata”. Da tutte le parti (concluse il relatore) occorre il dialogo più che la polemica e la contrapposizione.

4. *Musica e Liturgia nel Vaticano II°. Prospettive e compiti per il musicista* (M° Mons. Giuseppe Liberto, direttore della Cappella Sistina). Come “evento profetico” il Vaticano II non va inteso quale “correttivo” del MP (né tanto meno viceversa). Una più forte esigenza chiama la musica a riferirsi alla partecipazione attiva, alla Parola di Dio, alla Liturgia in genere; questa richiede una musica

“vera”, che è e sarà “sacra” se “santa”, ossia se “sacramentale”: «L'identità della musica sacra intesa come “santa” sta tutta nella sua “sacramentalità”, nella dimensione del visibile e del sensibile, in cui il genio, la tecnica e l'esecuzione musicale si configurano come vera e propria rivelazione umana del mistero celebrato». Perciò «nella musica per la liturgia la bellezza sonora non è l'effetto di un'arte umana che si autocompiace e che perciò si autocelebra, ma è l'eco della gloria divina che si rivela: si cade inesorabilmente nell'idolatria, se nella liturgia “una musica canta solo di sé”, “venera se stessa e non diventa epifania della bellezza-gloria nel mistero celebrato».

5. *Il lavoro musicale compiuto e quello che resta da fare. Punti chiari e aspetti della riforma conciliare disattesi* (M° Don Valentino Donella, direttore del Bollettino Ceciliano). Il relatore ha inteso fare un “primo provvisorio bilancio”. Da tre secoli il “mondo” era entrato in chiesa, con grossi guai: col MP Pio X volle porre rimedio, stabilendo un equilibrio fra musica e liturgia, che neppure il Vaticano II – secondo Donella – riuscì a operare: certamente la riforma conciliare fu “buona” e cose buone portò nella liturgia, ma la musica fu “sacrificata”. Dei buoni musicisti (ad es: Picchi, Vitone, Zardini, Capaccioli, ...) hanno lavorato contro un “nefasto dilettantismo”, ma la musica cadde in “discesa irrefrenabile”. Il Papa è intervenuto più volte, ma nessuno lo ha ascoltato. Nella caduta, ci fu l'abbandono della tradizione musicale (dal gregoriano “cancellato” ai canti popolari devozionali messi a tacere); il canto del popolo fu lasciato nell'incuria e nella superficialità, in balia della “canzonetta”; e l'organo fu sostituito – al 90% – dalle chitarre. In seminario? Non più scuola di musica e poca considerazione per il valore della musica sacra. Annullata la distinzione fra «sacro» e «profano», il “giovanilismo” nelle chiese è dilagato con l'uso di “strumenti da sempre considerati profani”, ecc. La “sciatteria è entrata in chiesa ... e non è più uscita”. Difficile tornare indietro! Da parte dei nostri Vescovi? Nessun segnale. Il relatore si dichiara pessimista, di fronte ad altri: “ottimisiti” e “candidi”! Donella propone, con poche speranze, tre piste di riflessione e di azione: a) il ricupero della nostra identità culturale (no ad altre culture, anche se provengono da “Lourdes” o da qualche “rivista parigina”); b) il ritorno al Concilio: a quello “vero”, non a quello reinterpretato; c) l'attuazione della sintesi tra funzionalità ed arte: non funzionalità senza arte, “se no si morrà nel banale”.

6. *La Chiesa del dopo concilio ha ancora bisogno dei musicisti?* (M° Giuseppe Gai, docente nel conservatorio di Alessandria). Ovviamente, sì (SC 121): abbiamo bisogno di musicisti “animati da spirito cristiano”, che non si interessino soltanto di musica, che costruiscano insieme agli animatori un buon repertorio, che siano capaci di porsi al servizio del rito liturgico e di esprimere la bellezza.

7. *L'insegnamento e la pratica della musica sacra nei Seminari* (S. E. Mons. Gualtiero Bassetti, Vescovo di Arezzo, Visitatore apostolico dei Seminari d'Italia). Pur nel poco tempo avuto a disposizione, ha tratteggiato una buona panoramica della situazione e un'utile proposta di programmazione, a partire dalla "comprensione" dei seminaristi d'oggi: essi provengono da parrocchie, da movimenti e associazioni, in cui la musica sacra è spesso appiattita nelle sue negatività o nei suoi limiti ben noti (presenza delle musiche "leggere", contrapposizione fra Messa tradizionale e Messa "giovanile", impreparazione liturgico-musicale, musica per aggregare più che per celebrare, criterio di scelta del repertorio fondato sul "mi piace", uso improprio della musica strumentale, esclusivismo da parte dei movimenti quanto a tipologia di canti). I seminaristi sono condizionati da ciò che lasciano e da ciò che trovano fuori seminario. In seminario, poi, non hanno tempo per la musica, occupati come sono dalle molte discipline teologiche e antropologiche, che (anche troppe!) "hanno spazzato via la musica". Il relatore suggerisce un programma organicamente distribuito nel propedeutico (formazione individuale, conoscenza del repertorio diocesano, apprendimento-lettura dello spartito), nel biennio (approfondimento formativo musicale), nel triennio (mistagogia liturgica del canto, abitudine all'intonazione, avviamento alla guida della celebrazione); e nell'anno diaconale (valenza pastorale del canto e della musica, esperienze con cori di adulti e di bambini, apprendimento delle melodie rituali del celebrante). Tutto ciò va calato nella realtà liturgico-musicale, ossia nella ministerialità (o "sacramentalità") della musica *per* la liturgia. Il relatore ha dato alcuni suggerimenti pratici. In seminario occorrono: la presenza di un vicerettore o di un seminarista "preparato" (magari del responsabile diocesano), la costituzione e l'attività pedagogica di un insieme trainante (un "gruppo musicale"), le prove settimanali dei canti (con riferimento ai documenti), l'allestimento di un repertorio seminaristico proprio (anche con il gregoriano e i canti dell'ordinario della Messa, attingendo nel repertorio diocesano e nazionale). E, «dulcis in fundo»: "Scegliere con gusto"! Quanto agli strumenti musicali: privilegiare l'organo (curando di "non suonare solo per accordi"); le chitarre? Sì, purché "non grattugiate" ma "suonate al meglio". ("Sarei contrario a forme percussive").

8. *Dal MP di Pio X alla SC: le costanti della musica liturgica. Ricupero dei concetti fondamentali di sacertà, di funzionalità liturgica e di arte* (Card. Francis Arinze, Prefetto della Congregazione per il Culto divino e la Disciplina dei Sacramenti). S. E. il Prefetto ha "ricuperato" il documento centenario, riproponendo con chiarezza le linee portanti del MP.

- La Preghiera di apertura di giovedì 20/XI (con testi e musiche atinti da un'Assemblea Generale CEI).
- I Vespri di venerdì 20/XI, nella cappella dell'istituto salesiano (con parecchio gregoriano).
- La Celebrazione eucaristica, presieduta dal Card. Virgilio Noé, di sabato 22/XI, in onore di S. Cecilia, nella basilica di S. Pietro all'altare della Cattedra: tutta in canto e tutta in gregoriano, tranne le letture, la preghiera universale e l'omelia (esecutrice e animatrice la Schola Gregoriana del Duomo di Cremona).
- La Celebrazione eucaristica, presieduta dal Card. Angelo Sodano, di domenica 23/XI, in onore di Cristo Re, ancora nella basilica di S. Pietro all'altare della Confessione, con la partecipazione di tutte le (o meglio, delle) Scholae Cantorum convenute. Hanno partecipato 13.000 cantori (dei 19.717 iscritti: col grave inconveniente e conseguente disagio (vivacemente protestato da diverse Scholae cantorum) della non possibilità di partecipare alla grande Messa da parte di qualche migliaio di coristi, cui fu impedito l'accesso alla Basilica la domenica mattina (principalmente per ragioni di sicurezza) e che sono rimasti in piazza S. Pietro davanti ai megaschermi (purtroppo anche senza la comunione eucaristica). Dell'inconveniente e del disagio la segretaria AISC si è scusata, adducendo le ragioni particolareggiate in una lettera inviata alle 450 Scholae Cantorum.

La grande Messa, tutto sommato ritualmente ben compaginata e musicalmente ben eseguita, fu diretta da Don Giuseppe Ferri (cremonese), collaborato da due guide: una per un sostanzioso gruppo a 4 voci e una per l'assemblea. Organico strumentale: oltre l'organo, un complesso di ottoni. Tutti i cantori hanno "provato" lungamente sia sabato pomeriggio che domenica mattina.

Per finire, faccio mie alcune parole di P. Gélinau: «Non trovo nulla di altrettanto emozionante e bello – nel suo genere – che un'assemblea mentre canta a voce spiegata un grande unisono, sia fatta di venti o di mille persone». A mio gusto, avrei desiderato qualche unisono in più o più irrobustito (non solo fatto da qualche centinaio di cantori in funzione di "assemblea", a fronte di più di diecimila coristi). Comunque, il sound delle 4v e del grande insieme, vocale-strumentale, fu "toccante".

A titolo di cronaca: quasi tutti i Congressi Nazionali dell'Associazione sono terminati con un Convegno Nazionale delle Scholae cantorum. I numeri maggiori di coristi si ebbero, in Roma, nel 2000 (Giubileo III Età): 7000 cantori; nel 1985 (Anno Europeo della Musica): 15000 cantori; nel 1980 (XXIII Congresso): 15000 cantori.

Al termine di una relazione (a suo modo “provocante”), il moderatore – l’Avv. Massimo Poltronieri –, rivolgendosi al direttore del Bollettino Ceciliano, espresse la necessità e il suggerimento di “individuare metodo e strategia” per il futuro dell’Associazione. Non mancarono (a detta dello stesso moderatore) “tracce di futura riflessione”. Ciò che il Consiglio Direttivo dell’AISC ha preso in considerazione in una riunione tenutasi l’11 dicembre scorso. All’odg: 1) la *verifica* del Congresso/Convegno; ci si è soffermati in particolare sulle cause della “esclusione” – o della non partecipazione – di molti coristi; 2) il *futuro* prossimo e remoto dell’AISC nella previsione di altre iniziative soprattutto con cori, direttori e organisti. Il Consiglio si occuperà sia dell’“anamnesi” (verifiche) e che della “profezia” (prospettive) nella TreGiorni che si terrà in Assisi dal 1° al 4 marzo. Farà da punto di riferimento in particolare il «Chirografo del Sommo Pontefice Giovanni Paolo II per il Centenario del Motu Proprio “Tra le sollecitudini” sulla Musica Sacra».

Due cassette audiovisive – “La celebrazione eucaristica” in S. Pietro e “La Passione di Cristo secondo San Marco” in Sala Nervi – rimangono *ad perpetuam rei memoriam* del XXVII Congresso Nazionale dell’AISC.