

Marzio Serbo

**LA DANZA
DELLA VOCE**

Quale musica per la liturgia?

ISBN 978-88-250-4377-8
ISBN 978-88-250-4378-5 (PDF)
ISBN 978-88-250-4379-2 (EPUB)

Copyright © 2018 by P.P.F.M.C.
MESSAGGERO DI SANT'ANTONIO – EDITRICE
Basilica del Santo - Via Orto Botanico, 11 - 35123 Padova
www.edizionimessaggero.it

INTRODUZIONE

Cercare di definire la musica
– che in ogni caso non è un oggetto ma un processo –
è un po' come cercare di definire la poesia:
si tratta cioè di un'operazione felicemente
impossibile, considerando la futilità di voler sancire
ove sia il confine fra quello che è musica
e quello che musica non è,
fra la poesia e la non-poesia.
(Luciano Berio)¹

Nella nostra società occidentale sembra che la cura per l'arte, il teatro, la musica stia diventando appannaggio di un'élite sempre più ristretta e le masse orientino gusti e mode sui pareri di convincenti giudici di *talentshow* televisivi. I nuovi *media* e il mondo virtuale del *web* invertono le tendenze culturali fra le giovani generazioni con stili innovativi di diffusione della musica come i tanti *youtuber* che, invocando dal popolo della rete milioni di *like*, incarnano nei loro video la profezia pop di Andy Warhol: «Nel futuro, tutti saranno famosi nel mondo per quindici minuti». Eppure quei quindici minu-

¹ L. BERIO, *Intervista sulla musica*, Laterza, Bari-Roma 2007, 3.

ti di fine anni Sessanta, che apparivano allora come un tempo troppo breve per poter diventare delle star, in questo rapido e vorace scorrere del tempo imposto dallo *showbusiness* del ventunesimo secolo, sembrano un'eternità. La fruizione musicale è ridotta a tre/quattro minuti. Tutto è veloce, frazionato, suggerito, accennato, mai definitivo. I generi musicali si rincorrono e le tendenze si sovrappongono freneticamente. Nell'universo della musica contemporanea cosiddetta classica, si ritrovano su fronti opposti i discepoli fedeli delle avanguardie storiche, che reputano impossibile tornare indietro dal flusso delle partiture atonali, i ricercatori di forme contaminate di sonorità provenienti da tradizioni diverse da quella occidentale, i cosiddetti *post-post romantici*, apparentemente nostalgici restauratori delle armonie tonali, che ritengono superata la fase della rottura concettualistica del Novecento, e altri ancora.

Nel cuore intricato di queste tensioni si dipana il tema della musica per la liturgia. Essa è culturalmente fondata in una tradizione liturgica definita e osservabile, quale quella latina, eppure disorientata da secoli di continue, creative, a volte meravigliose divagazioni, che però non sempre hanno risposto alla sua originaria voca-

zione. Infine, nell'ultimo secolo, è stata messa sotto la lente d'ingrandimento dalle istanze di riforma del concilio Vaticano II.

Molti testi esistono in circolazione che danno valide indicazioni di tipo pastorale alle scelte che organisti, direttori di cori, parroci o animatori del canto assembleare devono compiere quotidianamente. Qui piuttosto, cercheremo di mettere in luce alcune delle questioni fondamentali, quelle che sembrano alle radici stesse del tema. L'obiettivo non è trovare risposte più o meno esaurienti, ma individuare criteri con i quali muoversi consapevolmente in quest'ambito complesso e magmatico. Osservando alcuni dati della storia e la tradizione patristica, tenteremo di costruire un quadro complessivo antropologicamente fondato che possa incorniciare i suggerimenti provenienti dal testo della *Sacrosanctum Concilium*² e i guadagni registrati dai documenti pastorali sulla musica per la liturgia che da essa sono nati, a cominciare dall'ormai cinquantenaria, ma ancora non pienamente realizzata, istruzione *Musicam Sacram*³.

² CONCILIO VATICANO II, Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium* (4 dicembre 1963) (SC).

³ SACRA CONGREGAZIONE DEI RITI - CONSILIUM PER L'ATTUAZIONE DELLA COSTITUZIONE SULLA SACRA LITURGIA, Istruzione

Innanzitutto è bene individuare quei fattori che costituiscono il delicato equilibrio fra le due azioni del «gesto musicale» e della celebrazione. La musica infatti è prima di ogni altra cosa un'azione, un movimento, un gesto che appartiene all'esperienza di ogni giorno. Ritmo può essere il battito del nostro cuore, l'alternarsi del giorno e della notte, lo scorrere delle acque di un fiume. I suoni e le melodie accompagnano senza sosta lo svolgersi del tempo della vita fin dal suo inizio. Con un suono, infatti, si dilatano i polmoni del neonato al suo primo respiro. *Zòon lògon èchon*, diceva Aristotele a proposito dell'uomo, «animale capace di parola», è dal gesto delle labbra che vibra il suono del nostro esistere e i mantra delle grandi religioni d'Oriente ce lo ricordano.

Così la musica è stata nei secoli metafora stessa dell'armonia che governerebbe l'intero universo, dagli antichi greci attraverso i padri del medioevo cristiano.

Sul versante dell'esperienza religiosa, spesso è la musica a tracciare i lineamenti del volto di Dio. Il cantante e poeta ebreo Moni Ovadia, giocando finemente con le parole a proposito del racconto biblico delle origini e riprendend-

Musicam Sacram (5 marzo 1967).

do un'antica tradizione della *kabbalah* ebraica, parla di come sia «teofonia» il manifestarsi di Dio al mondo e come il risuonare della sua voce sia stata la costante del suo rivelarsi a Israele. Anche la comunità cristiana, radicata nella fede nel mistero dell'incarnazione, celebra da sempre a voce alta la lode al Padre che la *con-voca* con potenza in assemblea, santa, perché riunita in Cristo, parola fatta carne, e perché animata dal soffio sonoro e vitale dello Spirito.

Anche gli studi antropologici segnalano il primato del gesto musicale agli albori dell'esperienza religiosa umana secondo la tesi dello studioso di teatro e *performance* Michael Kirby, per cui il suono delle percussioni e la danza sono da ritenersi la prima forma rituale che ha accompagnato il fenomeno dell'antropizzazione.

Come permea la vita quotidiana di ogni uomo, la musica intreccia analogamente anche l'esperienza celebrativa dei cristiani, anche se in un modo peculiare.

Osservando l'esperienza sonora del celebrare cristiano, sembra che proprio questa comune natura della liturgia e della musica di essere «azioni» crei fra di esse i maggiori raccordi. Azioni però speciali, che possiamo definire rituali. È considerando questo specifico aspetto

che le denota entrambe, che ci è consentito cogliere quali siano gli elementi capaci di metterle in dialogo.

MUSICA COME LINGUAGGIO

Cantando sotto l'influsso dello Spirito Santo
e toccato dallo stesso Spirito
come fosse una cetra vivente e ragionevole,
Davide insegna a noi in modo identico,
tutto spirituale,
di esprimerci col canto.
(Giovanni Crisostomo)⁴

Quasi intuitivamente si coglie che la musica e il canto non costituiscono una determinata parte di una celebrazione accanto ad altre, ma ne sono in un certo modo la forma o meglio appaiono come un linguaggio che essa utilizza, e ciò fornisce un primo elemento su cui focalizzare il discorso. Nella nostra epoca definita post-moderna, a detta di molti autori il linguaggio sembra aver perso il suo riferimento al mondo reale e oggettivo, un aspetto fondamentale che nel corso dei secoli si è dato sempre per scontato. Sempre più il semplice rimando al reale pare frantumarsi contro l'evidenza che il linguaggio scavalca il mondo oggettivo e appare esso stesso capace di

⁴ GIOVANNI CRISOSTOMO, *Expositio in Ps 100 (a)*: PG 55, 630.

creare realtà. Già dagli anni Ottanta del secolo scorso, gli antropologi hanno dibattuto sulla questione della «referenza», cioè di come i termini designino gli oggetti del mondo⁵. La crisi ovviamente li precedeva. Era stato de Saussure ad affermare come ogni lingua finisca con imporre le proprie forme specifiche svincolate da riferimenti oggettivi. L'antropologo Claude Lévi-Strauss incrementò la dose sostenendo con il suo lavoro che il linguaggio in fondo è solo una costruzione della logica razionale, che ha la necessità di catalogare. Potremmo concludere che ogni linguaggio finisce col dipingere un diverso mondo possibile: così dalla metà degli anni Cinquanta l'americano Nelson Goodman, interessato a studiare e interpretare il fenomeno dell'arte contemporanea, affondava il pensiero portando alle estreme conseguenze il tema. Secondo il filosofo, esistono molte differenti *mondo-versioni*, descrizioni cioè di mondi, ciascuna con una propria correttezza, un proprio valore, e di conseguenza ad esse corrispondono mondi altrettanto reali, dei quali nessuno può pretendere di essere l'unico in grado di rappresentare la realtà.

⁵ S.J. TAMBIAH, *Rituali e cultura*, il Mulino, Bologna 1995, 26-27.

È il linguaggio, dunque, che creerebbe il mondo e in tale pluralità di versioni diventa impossibile qualsiasi tentativo di una visione unificatrice. Come i suoni della lingua perdono la loro referenza al reale e le nostre rappresentazioni linguistiche in fondo si risolvono in semplici costruzioni sociali, così anche la musica non si preoccupa più di rappresentare. La Scuola di Vienna aveva già da decenni scardinato le regole della tonalità e nell'Unione Sovietica Šostakovič era stato criticato per aver scritto pagine di «rumore, non musica»; nella seconda metà del Novecento John Cage, che come Goodman proveniva dall'ambiente culturale statunitense del «Black Mountain College», stravolge il rapporto tra ascoltatore ed esecutore-compositore. Il linguaggio musicale non deve raccontare, diviene semplicemente *performance*, accade: un «*happening*», come si inizierà a chiamare proprio grazie a Cage.

Oggi fra i musicologi è ancora aperta la discussione se la musica di per sé sia davvero un linguaggio e in che senso vada ritenuta tale. Resta il fatto più rilevante: rispetto al linguaggio verbale, la musica riafferma il valore del suono in modo sempre ridondante e totalizzante, indipendentemente da alcun rimando a signifi-

cati altri, indipendentemente dalle intenzioni del compositore-esecutore, indipendentemente dalle attese dell'eventuale ascoltatore.

Tutto ciò inizia a creare qualche disagio se consideriamo che il canto liturgico è risonanza della parola di Dio, ovvero la risposta melismatica dell'uomo ad essa. La tradizione patristica in questo senso è molto chiara e le testimonianze sono unanimi. Eusebio di Cesarea all'inizio del IV secolo scriveva:

Più di ogni strumento musicale è accetto e soave a Dio il cantare del popolo di Cristo, mediante il quale tutte le Chiese di Dio con una sola mente, con un solo affetto, con concordia e consonanza di fede e di pietà, e con una sola voce si esprimono melodicamente nella salmodia. La nostra consuetudine è di avvalerci di tali salmodie e di cetre spirituali: poiché così insegna l'Apóstolo parlando di «salmi, cantici e inni spirituali»⁶.

Atanasio ribadiva negli stessi anni:

Recitare musicalmente i salmi non è coltivare il piacere dei suoni, ma un tradurre all'esterno l'armonia interiore⁷.

⁶ EUSEBIO DI CESAREA, *Commento ai Salmi*: PG XXIII, 1071.

⁷ ATANASIO, *Ad Marcellinum in interpretationem psalmodiarum*: PG XVII, 43.

Per i padri è l'uomo stesso strumento musicale, la sua voce ripete, incarna la parola del Dio vivente e ne intesse le lodi a nome di tutto il creato. Sembra davvero che non ci sia spazio per una musica che scavalchi la semantica. Il concilio Vaticano II ripresenta il valore della musica nel rito proprio a partire dallo stesso principio:

La tradizione musicale della Chiesa costituisce un patrimonio d'inestimabile valore, che eccelle tra le altre espressioni dell'arte, specialmente per il fatto che il canto sacro, unito alle parole, è parte necessaria e integrante della liturgia solenne (SC 112)⁸.

Chiaramente il legame parola-musica va investigato, compreso e interpretato nel contesto specifico dell'azione liturgica, ma non può essere in nessun caso eluso senza tradire quella che in prima istanza appare essere una caratteristica precipua del rito cristiano.

L'afasia del sacro

Ritorniamo ancora un momento alle pagine dedicate alla musica dell'antropologo Lévi-

⁸ Si noti che il verbo utilizzato nel testo è *inhaeret*, che esprime unione, accompagnamento, ma viene utilizzato anche nel senso di «essere inseparabili».

Strauss. È illuminante come egli superi la dicotomia fra forma e contenuto⁹ intuendo che il linguaggio musicale gioca la sua riuscita intrecciando due trame: una che utilizza i ritmi naturali, l'altra che invece differisce da cultura a cultura nell'uso della scala dei suoni e dei suoi intervalli. Sono proprio le relazioni di continuità e discontinuità fra le due che i compositori utilizzerebbero sorprendendo così l'ascoltatore, emozionandolo. La conclusione a cui l'autore giunge è che in questo caso, come per il linguaggio dell'esperienza religiosa, si osserva

l'inversione fra il mittente e il ricevente, giacché in fin dei conti è il secondo che si scopre significato dal messaggio del primo: la musica vive se stessa in me, io mi ascolto attraverso di essa¹⁰.

Stringendo il campo al canto per la liturgia, questo sembra essere uno spunto importante per una riflessione che non nega il contenuto semantico alla musica, ma sposta il baricentro

⁹ Rilettura dello schema interpretativo dell'antropologo fatto da Pierre Boulez. Cf. G. BONACCORSO, *Carattere denotativo/connotativo della musica*, in A.N. TERRIN (ed.), *Musica per la liturgia. Presupposti per una fruttuosa interazione*, EMP, Padova 1996, 92-93.

¹⁰ C. LÉVI-STRAUSS, *Mitologia. Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1980³, 35.

sulle relazioni che si vengono a costituire nell'atto del cantare. Proprio secondo questa diversa angolazione, viene a scoprirsi uno spazio che il linguaggio musicale nel contesto della celebrazione mantiene costantemente aperto, il luogo cioè dove il fedele celebrante ascolta se stesso senza rimanere impigliato in un meccanismo solo riflessivo della propria soggettività individuale, ma cogliendo proprio in questa distanza come dilatata lo spazio del dialogo, dell'altro, in ultimo del mistero del sacro. Frits Staal affermava che qualsiasi rito non è importante per il riferimento semantico di cui talvolta i fedeli non sono neanche a conoscenza, ma è *meaningless*, «senza significato». Si fa e basta. Questa non funzionalità rispetto a un certo contenuto con cui rapportarsi, lo stesso aspetto del celebrare cristiano che con Romano Guardini potremmo definire di «gioco», garantisce in un certo modo la libertà assoluta del mistero di Dio. La musica prevalendo come gesto comunicativo sul linguaggio, gioca un ruolo formidabile nell'esperienza della *performance* che si mostra in tutta la sua pervasività coinvolgendo sensi e sentimenti, rendendo possibile un nuovo modo di conoscere, un modo non razionalistico, capace di accostarsi al mistero di Dio perché non ha

la pretesa di contenerlo in forme di linguaggio verbale. Possiamo essere d'accordo con Aldo Natale Terrin quando afferma che la musica diventa allora

il mezzo espressivo più efficace per dire questo indicibile religioso. L'afasia propria della teologia apofatica diventa *fonia*, come *spiritualizzazione della parola e trasfigurazione di essa*¹¹.

Ritroviamo qui la lezione della *Sacrosanctum Concilium* che individua nei *signa sensibilia* (SC 7)¹² il modo con cui la liturgia mette in relazione la gloria data a Dio e la santificazione degli uomini in Cristo, dove i «segni» indicano il complesso dei linguaggi verbali e non verbali legati ai sensi. Spesso nel canto liturgico non è la parola a prevalere, ma il riverbero musicale che dice, enfatizza, nega, crea rimandi e rievocazioni. Un esempio è la presenza dello spazio musicale dei melismi nel canto piano della tradizione latina, che si formalizzerà dall'epoca carolingia in poi attorno a quello che oggi definiamo repertorio

¹¹ A.N. TERRIN, *Rito e musica nel mondo delle religioni*, in ID. (ed.), *Musica per la liturgia*, 73.

¹² Cf. il ricco commento a riguardo in L. GIRARDI - A. GRILLO - D.E. VIGANÒ, *Sacrosanctum Concilium. Inter Mirifica*, EDB, Bologna 2014.

gregoriano. Il canto piano per sua natura segue e accompagna fedele l'andamento ritmico del testo, il melisma ne segna apparentemente una discontinuità, un abbellimento eseguito soffermandosi su di un unico suono vocalico, ma non è semplicemente così. Esso, in realtà, garantisce proprio quella dilatazione attraverso la quale poter accedere al mistero. Il codice verbale è sospeso, lo spazio musicale svuotato dalle parole diventa capace di intavolare un dialogo sonoro, vibrante di un altro contenuto, quello spazio che evidenzia l'incommensurabilità e allo stesso tempo rende infinitamente breve la distanza fra il fedele e il mistero celebrato.

Anche il silenzio contraddistingue quest'aspetto dell'afonia del sacro, quando però non sia autoreferenziale chiusura nei propri pensieri, pur se spiritualmente elevati, o semplicemente un vuoto rituale che segnala l'osservare da spettatori la celebrazione, anziché esserne protagonisti. Sia considerandolo come pausa tra differenti azioni in una liturgia, sia pausa musicale nel canto, anche se molto più breve, comunque esso non è mai un vuoto, un nulla. È il tentativo di far risuonare una lingua non detta, il farsi penetrare dal mistero anziché tentare di penetrarlo. In questo senso, il silenzio accade quando

INDICE

Introduzione	5
Musica come linguaggio	11
L'afasia del sacro	15
Musica come rito	21
Ritmo come forma del rito	29
Armonia: la forma sonora dell'azione liturgica	39
La funzione «misterica»	46
La funzione «ministeriale»	49
Emozionarsi: il canto che vibra	53
Il piacere del canto	58
Sentimenti «volgari»	61
Pietà popolare	65
Musica per la morte	72
Misurare per comprendere	77
Una «pragmatica» nella musica	83

Frammentazione e relazioni	84
Etico? No, pragmatico	87
Il tempo della musica	93
Il canto: memoria e oralità	96
Musica profetica	100
La moda della musica	102
Il canone perfettibile	107