LA MUSICA E IL SACRO

(Fossacesia, Convegno Diocesano di Liturgia e Musica, 5 Luglio 2008)

di
+ Bruno Forte
Arcivescovo di Chieti-Vasto

Può la musica essere un linguaggio del "sacro", capace cioè di porsi come via verso il Mistero divino e porta del suo comunicarsi?

In realtà, in quanto la musica si presenta anzitutto come un intervallo fra due silenzi - il silenzio dell'attesa e dell'ascolto, da una parte, e il silenzio degli effetti che può produrre nell'interiorità di chi l'ascolta - non è difficile cogliere come essa stabilisca fra il compositore, l'esecutore e il fruitore una sorta di canale comunicativo, aperto su diversi registri di comunicazione. Così, la musica può unire coloro che fruiscono insieme dello stesso atto musicale, nel tempo o nello spazio, o più radicalmente si fa ponte fra il cuore della persona toccata dalla musica e la totalità del reale fin nelle sue dimensioni più abissali, quelle che si perdono nel mistero che avvolge ogni cosa.

Si comprende così la possibilità di una musica mediatrice di trascendenza, quale vorrebbe essere una musica sacra: e si intuisce come diverse esperienze musicali abbiano potuto produrre nella storia diverse concezioni del rapporto fra la musica e il sacro. Basterà qui riferirsi a tre grandi modelli interpretativi del linguaggio musicale come possibile linguaggio del sacro: la musica "modale" degli antichi, quella "armonica" dei moderni e quella "atonale" delle sperimentazioni novecentesche. Secondo tutte e tre queste concezioni la musica parla ed evoca l'altrove: perfino con i suoi silenzi…

a) *La musica "modale" e i " numeri del cielo"*

È il *De musica* di Agostino la voce più autorevole della concezione "modale" della musica e del suo rapporto col sacro [1]. Espressione suprema dei rapporti numerici che reggono l'universo, la musica è eco purissima dei "numeri del cielo", porta e pregustazione della bellezza celeste in questo mondo. Scrive Agostino: "Osserva il cielo, la terra e il mare e tutte le cose che in essi splendono in alto o che in basso camminano, volano o nuotano; hanno forme perché hanno numeri: strappaglieli, non saranno più nulla" (*De libero arbitrio*, II 16,42). La continuità con

[1] Cf. l'edizione con testo latino a fronte a cura di M. Bettetini, Rusconi, Milano 1997.

la tradizione pitagorica è evidente: l'eredità greca - che vedeva nella musica “l’arte delle Muse”, precisamente perché riteneva che ciascuna di esse vi concorresse col proprio dono in una consonanza perfetta - è però assunta e superata da Agostino nella visione cristiana. “Numerus” - “forma” - “species” nel senso più alto è per lui il Verbo: i numeri ideali non sono che impronte del Logos divino, il Figlio venuto nella carne. In quanto modalità ordinata di numeri, la musica è cifra dell'ordine cosmico voluto dal Creatore, “ars bene modulandi” (*De musica* I 2, 2), che imita la ragione ordinatrice nel dare una misura precisa ad ogni componente del tutto. La musica eleva perché introduce nella percezione del Logos divino del mondo ed è in grado di esprimere con l'eco dell'ordine cosmico un ordine delle anime unite davanti a Dio e in Dio.

Il canto ambrosiano, quello gregoriano, come quello bizantino costituiscono gli esempi compiuti di questa maniera di concepire il linguaggio musicale, particolarmente adatto a farne uno strumento privilegiato per incontrare il divino: nella ordinata linearità dei suoni accostati secondo un giusto “modus” si offre una singolare mediazione di trascendenza, che mette il singolo e la comunità in rapporto di imitazione e di partecipazione con l'ordine concepito da sempre nell'eterno Logos di Dio. Così la musica, muovendo da tracce sensibili conduce alle dimore ineffabili, dove diviene spoglia di tutto ciò che è corporeo, dando accesso ad un'esperienza profonda di bellezza e di gioia: “Non si può dunque negare che sono di competenza di questa disciplina, se davvero è scienza del ben modulare, tutti i movimenti che sono modulati bene e soprattutto quelli che non sono riferiti a qualcos'altro, ma conservano in se stessi il fine della bellezza e del piacere” (*ib.*, V 13, 28).

In quanto, però, quest'ordine è stato ferito col cattivo uso della libertà, anche la musica può farsi eco della rottura: e ciò non solo nel senso di essere una cattiva modulazione, un non riuscito collegarsi di misure, ma anche e più profondamente nel senso di fermarsi a riprodurre un ordine superficiale, legato ai soli sensi e non improntato alle più radicali esigenze dello spirito aperto al divino. Sta qui il rischio che la musica porta con sé e che Agostino ha descritto in maniera suggestiva e drammatica: la materia può sedurre, invece che rinviare a ciò di cui è esile traccia. Straordinaria in tal senso è la testimonianza resa nelle *Confessioni*: “(Talvolta ho l'impressione che) tutti i sentimenti del nostro spirito, secondo la loro natura, trovino nella voce e nel canto un proprio ritmo (*proprios modos*), da cui sono risvegliati come da non so quale familiarità. Ma questo diletto del senso, che non dovrebbe mai indebolire lo spirito, spesso mi trae in inganno, perché la sensazione uditiva non si accompagna alla mente accontentandosi del secondo posto, ma tenta invece di precederla e di guidarla... Però, quando mi torna il ricordo delle lacrime da me versate ascoltando i canti della tua Chiesa ai primi tempi della mia conversione, ed

anche ora, quando mi sento commuovere non tanto dal canto quanto da ciò che viene cantato, se l'esecuzione è fatta da una voce bella e con appropriata modulazione, devo ammettere di nuovo la grande utilità di questa istituzione" (l. X, c. 33)[2].

La musica, in quanto arte del ben modulare, si presta insomma ad evocare bene l'azione unificante dello Spirito in quanto "vinculum caritatis aeternae": non è dunque solo l'ordine delle sfere celesti o del mondo delle idee quello che la numerazione musicale esprime, ma - agli occhi della fede di Agostino - lo stesso ordine della carità divina, l'"ordo amoris" che deve regolare anche la vita della Chiesa, partecipe della comunione trinitaria. Ciò spiega perché la linearità dei suoni, rapportati fra loro in modo ordinato, ha veicolato così bene il sacro cristiano, come testimonia appunto l'esempio del canto gregoriano in Occidente o delle melodie sacre dell'Oriente. In ogni caso, la forza dell'analogia sta nel mostrare che non è la semplice espressione del sentimento umano aperto alla trascendenza che fa della musica un veicolo del sacro, ma è il suo rapportare i numeri musicali all'ordine di una successione temporale e scalare ben distribuita, evocando così un più alto ordine, quello che governa il dinamismo insondabile delle relazioni d'amore nella Trinità e nella sua icona vivente, la Chiesa.

b) *L'armonia e il sentimento del mondo*

La concezione che vede nella musica l'espressione del soggetto, dei suoi sentimenti ed affetti, voce del più universale "sentimento del mondo", si sviluppa con l'imporsi dell'armonia, che riconduce ad una tonalità unificante fissata dal soggetto creatore le varie gamme dei suoni, analogamente a come fa la prospettiva nelle arti figurative rapportando l'oggetto al metro visuale del soggetto. "Sentire la relazione dei suoni fra di loro, tra un suono che vibra più rapidamente ed uno che vibra più lentamente - cioè percepire il nesso di uno che è più acuto con uno che è più grave, non solo come consonanza piacevole, ma anche come puro rapporto - e vedere in questo rapporto un particolare valore positivo, era esperienza riservata all'uomo occidentale. Quello che fino ad allora era stato letto in senso esclusivamente orizzontale, come lineare sequenza temporale, acquisì improvvisamente una nuova dimensione: i collegamenti verticali facevano presagire una profondità della musica"[3].

[2] Cf. la traduzione italiana di C. Vitali con testo latino a fronte, Rizzoli, Milano 1992, pp. 505-507.

[3] H.U. von Balthasar, *Lo sviluppo dell'idea musicale* (1925), in Id., *Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianza per Mozart* - P.A. Sequeri, *Anti-Prometeo. Il musicale nell'estetica teologica di Hand Urs von Balthasar*, Glossa, Milano

La concezione antropologica del linguaggio musicale trova una formulazione fra le più alte nell'opera di Arthur Schopenhauer[4]. La mobile leggerezza del suono vi viene colta come metafora dei moti dello spirito: la musica è vista come la forma più adatta ad esprimere il mondo degli affetti e dei sentimenti, una riproduzione "della stessa volontà, una sua oggettivazione allo stesso titolo che le idee. Perciò il suo effetto è più potente, più penetrante che quello delle altre arti; queste non esprimono che l'ombra; quella celebra l'essenza" (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, 300). In particolare, è la melodia, l'insieme dei suoni ritmicamente e armonicamente organizzati in una forma musicale di senso compiuto, che esprime il protagonismo interiore della soggettività, il mondo ricondotto alla potenza della volontà: essa, infatti, offre "la connessione organica e significativa di un pensiero unico, di un tutto, di un insieme... La melodia ci racconta, per conseguenza, la storia della volontà illuminata dalla riflessione, il cui manifestarsi nella realtà costituisce la serie degli atti umani; di più: ce ne racconta la storia più segreta, ci dipinge ogni impulso, ogni slancio, ogni movimento della volontà, quanto la ragione abbraccia sotto il vasto concetto negativo di sentimento, ma che non riesce a tradurre nelle sue astrazioni. E perciò sempre si disse che la musica è il linguaggio del sentimento e della passione, come le parole sono la lingua della ragione" (*ib.*, 301s).

Si comprende in questa luce come il rapporto fra parole e musica sia rovesciato rispetto alla concezione caratteristica del mondo antico: se per questa il Logos eterno si esprime anzitutto nel linguaggio verbale, e subordinatamente nel modularsi dei numeri musicali, nella visione di Schopenhauer è alla melodia che spetta in assoluto il primato: "Né il canto né l'opera debbono mai dimenticare la loro posizione subordinata, per assurgere a quella principale; in tal caso, la musica degraderebbe in un semplice mezzo di espressione; il che sarebbe un enorme sproposito e una madornale assurdità. La musica infatti non esprime, della vita e dei suoi avvenimenti, se non la quintessenza: non si preoccupa mai delle loro variazioni secondarie. E tale universalità, che nonostante la precisione rigorosa della musica, ne costituisce il privilegio esclusivo, è appunto il carattere che le conferisce un così alto valore, che ne fa la panacea di tutti i nostri mali. Quindi, chi si sforza di accomodare la musica alle parole, e di adattarla agli avvenimenti, ha l'assurda pretesa di farle parlare una lingua che non è la sua" (*ib.*, 304). Schopenhauer giunge così a rovesciare completamente il primato dell'oggettività del testo, proprio del mondo antico e sotteso alla musica modale, a favore di quello del sentimento che la musica

---

1995, p. 31.

[4] Cf. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Riconda, Mursia, Milano 1990[4], Libro Terzo, ' 52, pp. 297-310.

al tempo stesso esprime e crea: “Il mondo - afferma perciò - si potrebbe chiamare un'incarnazione della musica” (*ib.*, 305).

Questa concezione esalta il protagonismo della soggettività creatrice del musicista e di chi gusta la bellezza musicale: in questa luce, la musica diventa luogo privilegiato in cui da una parte possono esprimersi i sentimenti delle singole soggettività, dall'altra è realizzabile un superamento dei singoli nell'unità superiore dello Spirito assoluto, che unifica la comunità. Diventa così possibile concepire una musica sacra che abbia il duplice effetto di esprimere il movimento di trascendenza degli spiriti umani verso il divino e quello della loro accoglienza nell'unità dello Spirito eterno, che storicamente è la Chiesa. La musica sacra moderna - dalla polifonia cinquecentesca ai grandi capolavori romantici e post-romantici - può essere letta interamente nella prospettiva di questa analogia, che ne rivela il carattere di strumento privilegiato di esperienza dello Spirito nella comunità dei credenti, unificata nell'identificazione di ciascuno col tutto, reso accessibile nell'universale concreto, che è il Verbo incarnato.

c) *La musica della crisi e le nostalgia del Totalmente Altro*

La concezione “semiologica”, proposta specialmente in epoca contemporanea, esprime un terzo modello di interpretazione del rapporto fra la musica e il sacro. Otre a cogliere il messaggio musicale per quello che esso è nella propria realtà materiale, essa lo situa in rapporto alle strategie di produzione ed a quelle di assimilazione da parte degli ascoltatori. La coscienza che anima una tale visione è che fra il processo “poietico”, da cui nasce la musica, e la recezione da parte del fruitore si dia un’unità e una corrispondenza vitale. Ciò comporta l'abbandono di ogni definizione rigida del bello musicale, e la conseguente presa di distanza tanto dalla concezione numerica degli antichi, per la quale l'arte del ben modulare deve preoccuparsi soprattutto di ordinare le successioni dei tempi e le dimensioni degli intervalli, onde meglio imitare l'ordine eterno, quanto da quella armonica dei moderni, legata al rafforzarsi del rapporto fra “dominante” e “tonica”, che fonda l'unità dei suoni della gamma e il gioco degli accordi. L'atonalità e la dodecafonia postulano così un libero uso delle funzioni armoniche, fissato creativamente nel processo creativo da parte dell'artista stesso, spesso subordinando l'uso dell'armonia ad altri parametri di linguaggio e a inusitati mezzi di produzione dei suoni.

“La musica - scrive Theodor Adorno in una mirabile rivisitazione critica della musica moderna, in rapporto specialmente all'opera di Arnold Schönberg e di Igor Stravinskij -, sotto la spinta della propria coerenza oggettiva, ha dissolto

criticamente l'idea dell'opera rotonda e compatta"[5]. In tal modo la vicenda della musica atonale si propone sotto il segno della crisi, riflesso fedele di quella crisi del tempo storico prodotta dalla parabola del mondo moderno, che dalle presunzioni di totalità dei sistemi ideologici perviene alla frammentazione e al "naufragio" del cosiddetto "post-moderno". Tuttavia, anche un simile progetto potrebbe trasformarsi in cattura se pregiudizialmente rifiutasse qualsiasi ritorno alla tonalità: in realtà "l'avvento di un nuovo sistema totale non ha avuto luogo... A partire dalla rivoluzione schönberghiana la musica non ha mai smesso di cercare soluzioni alla crisi della tonalità"[6]. Le voci più attente della semiologia musicale non esitano ad affermare che è venuto il momento di ricercare e di ricostituire un nuovo equilibrio, per cui, "pur rifiutando qualsiasi tipo di ritorno arcaicizzante a stili musicali storicamente datati, è necessario riconciliare la musica contemporanea col pubblico"[7]. Sembra, insomma, che anche nel campo musicale la crisi del moderno abbia lasciato il campo da una parte alle più disparate sperimentazioni, prive spesso di ogni coerenza stilistica, dall'altra a una sorta di ricerca di un orizzonte unificante: è quanto peraltro si può dire avvenga nella più generale storia della cultura alla fine del Novecento.

La sfida della musica moderna potrebbe allora consistere proprio nel recupero di una sua dimensione linguistica che possa essere condivisa, riattivando quella comunicazione fra compositore, esecutore e fruitore, che in non pochi casi di ricerca sperimentale sembra essersi infranto. In questa luce è ipotizzabile anche una forma musicale in cui la rottura, la trasgressione e il silenzio non siano meno eloquenti dell'armonia e del compimento sonoro. Ciò che appare urgente è pervenire a una musica che - senza pregiudizialmente rinunciare alla tonalità, ma anche senza irrigidirsi in essa - sappia cercare vie espressive che comunichino il messaggio di apertura, novità e libertà che è proprio della ricerca del divino mossa dalla nostalgia del Totalmente Altro, presente nei cuori. Una simile forma di musica sacra - di cui possono considerarsi esempi opere di maestri come Olivier Messiaen, Krzysztof Penderecki, György Ligeti e Arvo Pärt - potrebbe veicolare nell'ambito dell'esperienza del sacro il volto trasgressivo e liberante del mistero divino, stabilendo un'analogia di linguaggio fra l'agire imprevedibile e indeducibile dello Spirito, che soffia dove vuole, e la docilità ad esso di un cuore credente e di una comunità aperta alla Sua opera, al di là di ogni sclerosi e prigionia del già raggiunto.

[5] T. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959[2], p. 37.

[6] J.-J. Nattiez, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino 1987, p. 172.

[7] *Ib.*, p. 175.

Una tale musica non trasmetterà certo l'idea classica della bellezza come presenza del Tutto nel frammento per via di armonia o di ordinati rapporti numerici, ma potrebbe veicolare quell'idea non meno pregnante di bellezza, per la quale il Tutto irrompe nel frammento e questo si apre all'abisso dell'indicibile Totalità per via di interruzione, sorpresa, silenzio, non meno che di armonia, misura e rapporto, senza pregiudizialmente escludere questi ultimi. Una tale espressione musicale potrà risultare di aiuto all'inquieta coscienza dell'epoca post-moderna, facendo cogliere nel naufragio stesso delle certezze una possibile nuova apertura ad una certezza non ideologica né consolatoria, ma autentica e liberante: quella di riconoscersi accolti in una più alta e abissale Custodia, dove l'interruzione e il silenzio dicono non meno che la parola, perché non è la visione onnicomprensiva del soggetto né l'equilibrio ordinato delle parti che trasmette il divino, ma precisamente l'oscurità, la tenebra, il silenzio, l'eccesso che dice al di là del detto. Fino a che punto si può dire che ci sia oggi una tale musica, capace di parlare tacendo, tacere parlando, svelare velando, e aprire nell'atto stesso del non compimento? Ai creatori e fruitori della musica sacra del presente e del futuro l'ardua risposta, con l'auspicio che essa sia cercata unendo il coraggio della creatività - oltre ogni statica ripetizione o nostalgica ripresa del passato, anche se nella valorizzazione responsabile della grande tradizione della musica sacra - alla docilità allo Spirito e alle sue incessanti, imprevedibili sorprese.

Resta comunque vero che la musica - in tutte le sue forme e dunque in tutte le vie in cui si fa linguaggio - porta in sé qualcosa di perennemente incompiuto, una sorta di dimensione tragica, che vale non di meno, anzi forse di più, per quella musica che voglia farsi mediazione di trascendenza, qual è la musica sacra o religiosa: “L'arte è in se stessa tragica. Giacché in essa vuole essere realizzato, in una forma, lo spirito, che è immediato, ineffabile. Ma ciò è impossibile. La musica è quella forma che ci avvicina di più allo spirito, il velo più sottile che ci separa da lui. Ma condivide essa pure il destino tragico di ogni arte: dover rimanere nostalgia, e dunque, qualcosa di provvisorio. E proprio perché è la più vicina allo spirito, senza poterlo mai afferrare del tutto, la nostalgia è in lei più forte”[8]. Forse perciò la musica sacra più d'ogni altro esercizio musicale suscita insieme sentimenti di pace e di nostalgia, di giubilo e di malinconia: questo senso di dolore della lontananza, di nostalgia profonda e radicale, animerà peraltro ogni serio tentativo di musica, che voglia aprirsi alla Trascendenza ed evocarne il Volto nascosto. Forse perciò la musica del sacro resterà sempre una lingua incompiuta, un dire che si trascende verso il non detto, un suono che tende ad evocare il Silenzio e a riposare in esso, in una trasgressione sempre tentata e mai perfettamente raggiunta, come è di ogni vera preghiera.

[8] H.U. von Balthasar, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, *o.c.*, p. 47.