

L'ESTETICO PER IL SACRO

Affectus fidei e ars musica: la questione teologica

SOMMARIO: 1. Evoluzione dell'estetico: premessa – 2. La modernità: autonomia dell'arte e secolarizzazione della cultura – 3. La contemporaneità: crisi della religione romantica dell'arte, involuzione dell'arte religiosa della Chiesa – 4. Estetica, religione e musica nell'epoca della secolarizzazione (N. Schalz) – 5. Riflessione e conseguenze – 6. Teologia della musica (G. A. Krieg) – 7. Musica per il culto, estetica della celebrazione (J.-Y. Hameline) – 8. Musica nel rito, musica del rito: implicazioni e sviluppi.

I.

1. EVOLUZIONE DELL'ESTETICO: PREMESA

L'impiego corrente del sintagma «arte sacra» nella lingua ecclesiastica, denota un ambito di questioni (intese come questioni pratiche e disciplinari, più che teoriche o teologiche) dalle quali è normalmente esclusa la musica ⁽¹⁾. Quest'ultima, in perfetto alli-

(1) Cf per esempio l'ampia e ragionata silloge di C. CHENIS, *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*, Roma, LAS, 1991. Ancora nel recente volume, per molti aspetti apprezzabile, su *Arte e Liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal Concilio*, Cinisello B., San Paolo Edizioni, 1993, solo tre pagine su quasi settecento sono esplicitamente dedicate alla musica (e consistono in una scheda di convenzionale autopresentazione dell'AISC). Naturalmente l'uso corrente dipende largamente dal sistema codificato delle competenze, che oggi si formano secondo curricula radicalmente dissociati e sostanzialmente estranei. Più clamorosa è indubbiamente la denuncia del gruppo di studio su «Liturgia e Musica» nell'ambito del Convegno di Assisi 1986, il quale lamenta che nel Convegno stesso, dedicato al movimento liturgico negli ultimi decenni, «canto e musica non hanno curiosamente fatto parte di una trattazione esplicita» (cf *Assisi 1956-1986. Il movimento liturgico tra riforma conciliare e attese del popolo di Dio*, Assisi, Cittadella, 1987, pp. 380).

neamento con l'incongruo uso curricolare vigente, è oggetto di differenziale considerazione, come tema di discorsi che riguardano la «musica sacra» (dizione che ormai, nel linguaggio ecclesiastico, indica quasi esclusivamente questioni riferite alla musica d'arte per il culto) (2).

(2) A parte il gergo musicale corrente, dove «musica sacra» è la musica «colta» e da «concerto» legata a un testo o soggetto religioso, la nozione non è, anche nell'uso ecclesiastico, del tutto univoca: anche perché il suo impiego è notoriamente assai recente. Il sintagma «musica sacra» fa la sua comparsa, sembra per la prima volta, nel *Syntagma Musicum* (1614) del protestante Michael Pretorius (1571-1621), dove la differenza è appunto riferita al contesto d'uso più che allo stile. Lutero in effetti, aveva parlato di *cantio sacra*: riferendosi per altro al libero e responsabile impegno dell'artista cristiano rivolto a creare «nuova musica» adatta alla chiesa: cf H. GUICHARROUSSE, *Les musiques de Luther*, Genève, Labor et Fides, 1995. Johannes de Grocheo (teorico parigino del XIV secolo), alle soglie dell'abbandono dell'antica «teologia musicale» legata al predominio della musica come «scienza speculativa», aveva usato la distinzione fra *musica simplex* (la monodia secolare), *musica composita* (la polifonia) e il *genus ecclesiasticum* (inteso appunto come la musica di chiesa della tradizione: il canto storicamente designato come «gregoriano» di fatto, più che un genere dell'*ars musica*). Nell'ambito della «riforma tridentina», l'interesse per la qualità della musica culturale è riferito ad una preoccupazione per la dignità dell'azione sacra contro gli eccessi della teatralità e della sensualità profana (dove *prophanum* è *lascivum et impurum*, secondo il vigente modello arcaico della polarizzazione sacro/profano, puro/impuro, legata all'interdetto sessuale); nonché dell'interesse per la qualità didattica e catechetica dell'azione liturgica (predominio e intelligibilità della parola). Soltanto nel periodo legato all'influsso del radicalismo teologico ed estetico del Movimento Ceciliano (seconda metà dell'800, prima metà del '900) la dizione «musica sacra» assumerà un peso ideologico specifico anche in ordine al suo valore denotativo: indicando esclusivamente la musica destinata al culto in ragione di determinate caratteristiche storiche e formali capaci di assicurarle anche sul piano *estetico* la qualità *sacra* richiesta dalla celebrazione. In tale contesto si produce appunto la pratica delegittimazione culturale e anche religiosa di tutta la «musica sacra» della tradizione artistica (già a partire da Haydn e Mozart: cf il celebre «allarme» del giurista e *amateur* A.-F.-J. THIBAUT, *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg, J. C. B. Mohr, 1825, che ha largamente ispirato la componente restauratrice del cecilianismo storico) la quale non rispetti i canoni «estetici» estrapolati dai modelli del «thesaurus» di riferimento (il gregoriano «puro» e Palestrina, in primo luogo). Di qui anche il parallelo consolidamento alternativo della «musica d'arte»: la quale, continuando a indicare come «musica sacra» la composizione riferita ai soggetti o ai testi della tradizione e del culto cristiano (Salmi, Passioni, Oratori, Messe, ecc.), ratifica per parte sua l'estraneità della musica per l'uso liturgico al progetto estetico della composizione musicale. In entrambi i contesti d'uso, la dizione «musica sacra» non si applica comunque alla musica «popolare», o di «massa», o – più recentemente – «di consumo»: anche quella ammessa al culto, o comunque di argomento e ispirazione religiosa. Per la quale d'altronde, è pur necessario elaborare un quadro di valutazione teologica ed estetica che discuta, su più adeguate basi teoriche, il senso e il profilo della sua integrazione (per altro sempre avvenuta) nello spazio della celebrazione cristiana. Attiva in tal senso è l'Associazione Internazionale «Universa Laus», promotrice di iniziative e studi che affrontano i

L'intero dominio dell'estetico per il sacro, in ogni caso, ha in comune il fatto di essere ancora oggetto di sporadici approfondimenti teorici. E comunque, di rimanere ancora largamente estraneo ad una riflessione teologica di ampio respiro sistematico.

problemi della musica per il culto nella prospettiva di questa integrazione: *Universa Laus, Musica, Liturgia, Cultura*, «Rivista di Pastorale Liturgica» 102 (1980) 64-68. Cf F. RAINOLDI, *Il documento «Universa Laus '80» nello sviluppo storico da Pio X ad oggi*, «Rivista Liturgica» 68, 1981, 28-56: saggio molto importante). L'evoluzione recente, com'è noto, va verso la compiuta storicizzazione dell'ideologia restauratrice in sede ecclesiastica: storicizzazione che per altro, mentre libera il terreno dall'ingombro di pregiudizi teologici e musicologici palesemente del tutto inadeguati, consente un migliore apprezzamento della importante questione di merito che spiriti indubbiamente acuti e sensibili hanno tratto dall'oblio, nell'inerzia del costume generale e anche di un diffuso disinteresse ecclesiastico (tra gli altri: Dom Guéranger, D'Ortigue, Pio X, certamente; ma anche Herder, E. Th. Hoffmann, Liszt, per esempio). La questione ermeneutica dell'insegnamento contenuto nelle raccomandazioni del magistero ecclesiastico di questo secolo a proposito della cura di un adeguato profilo «artistico» e «religioso» della «musica sacra» rimane, quanto al «merito», ancora aperta. Nel linguaggio ecclesiastico sembra mantenere un discreto effetto polarizzante l'equilibrata formula di compromesso della Istruzione «Musicam Sacram» del 5 marzo 1967: «La Musica sacra è quella che, composta per il culto divino, è dotata di santità e bontà di forme». Cf E. COSTA JR., *Sacra Musica*, DEUMM, Lessico IV, coll. 188-196; Id., *La musica liturgica nella storia della musica*, «Rivista Liturgica» 68 (1981) 137-142; Id., *Musica e liturgia: le lezioni della storia*, «Rivista Liturgica» 74 (1987) 475-488; N. SCHALZ, «Musique sacrée. Naissance et évolution d'un concept», *La Maison Dieu* 1985, 87-104, n. 163; C. DUCHESNEAU, *Musique sacrée, musique d'Eglise, musique liturgique: changement de mentalité*, «Notitiae» 23 (1987) 1189-1199; S. CLARO VALDÉS, *Música sacra (Fuentes documentales)*, «Teología y Vida» 31 (1990) 27-45; F. RAINOLDI - E. COSTA - P. IOTTI, *Musica sacra oggi. Prospettive oltre la nostalgia*, «Rivista di Pastorale Liturgica» 30 (1992) 16-55. Sullo stato attuale dell'interpretazione «ceciliana» della nozione: H. UNVERRICHT (Hrsg.), *Der Caecilianismus. Anfänge, Grundlagen, Wirkungen*, Tutzing, Hans Schneider, 1988. Sui principi di una interpretazione «attualizzante»: UNIVERSA LAUS 1980, *Musica, liturgia, cultura*, Torino-Leumann, LDC, 1981; E. COSTA JR., *Da una cultura, una musica per la liturgia*, «Rivista Liturgica» 68 (1981) 7-9; G. STEFANI, *Il documento «Universa Laus '80» nella cultura musicale italiana*, *ivi*, 57-68 (il numero pubblica e commenta il documento programmatico dell'Associazione Internazionale UL). Per un equilibrato consuntivo della tradizione magisteriale e della relativa recezione ermeneutica, rimane a mio parere insostituibile l'eccellente studio di R. FRATTALLONE, *Musica e liturgia. Analisi della espressione musicale nella celebrazione liturgica*, Roma, Edizioni Liturgiche, 1991. Per un approfondimento del rapporto fra le indicazioni conciliari e l'*Instructio* già ricordata: E. JASCHINSKI, *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)*, Regensburg, Pustet, 1990. Sulle tendenze della prassi e della riflessione teologico-pastorale in materia di «riforma musicale» del culto: A. SARTO, *La riforma della «musica sacra» nella prassi liturgica e nella riflessione teologica. Un capitolo del rinnovamento liturgico*, «Rivista di Pastorale Liturgica» 80 (1993) 579-590. Di serio profilo e di utile consultazione, una recente raccolta di studi che puntualizzano, a giusta

Per il senso comune, «estetico» è ancora semplicemente il luogo della «bellezza»: e i suoi *denotata* fondamentali rimangono l'opera d'arte e l'ornamento decorativo (cosmesi, *design*, moda, arredamento) (3). Nel frattempo, la riflessione teorica in tema di «estetica» è ritornata a svilupparsi in una prospettiva che di nuovo comprende *l'intera dimensione delle relazioni simboliche* che l'uomo intrattiene con la natura, con l'altro uomo, con il «divino» (4). In tal

distanza da anacronistiche polemiche di basso profilo, l'intreccio della questione di merito della musica per la liturgia con la sacrosanta necessità di tenere in conto la «complessità» religiosa dei mondi vitali coinvolti nella celebrazione cristiana: M. SODI, a c. di, *Giovani, liturgia e musica*, Roma, LAS, 1995 (con ampia bibliografia, anche di interesse generale sull'argomento).

(3) «L'estetica attuale ha tre radici: nella scia di Hegel si comprende in primo luogo come *filosofia dell'arte*. In un secondo senso è teoria del «bello»: che dopo il '700 si sviluppa primariamente in riferimento al «sublime» allargandosi per altro al meraviglioso, al raffinato, al grazioso, come anche al brutto, al grottesco, ecc., quali temi connessi con l'orizzonte individuato come l'ambito di una *teoria dei valori estetici, della loro percezione e del loro apprezzamento*. Il termine «estetica» è stato coniato da Alexander Gottlieb Baumgarten (1717-1762)... che ha abbozzato il programma di una estetica come specifica disciplina filosofica..., dottrina della conoscenza sensibile... *scientia cognitionis sensitivae*. Egli fu uno dei primi a sottolineare, in contrapposizione con l'unilaterale valorizzazione razionale della conoscenza concettuale sostenuta dall'Illuminismo, lo specifico valore e il rilevante apporto cognitivo inerente all'evidenza che si illumina nella percezione sensibile. Ad una estetica così concepita appartiene anche una teoria delle specifiche modalità di espressione della conoscenza sensibile..., *scientia sensitivae cognoscendi et proponendi*. Naturalmente questi tre profili sono profondamente e strettamente connessi fra loro» (F. VON KUTSCHERA, *Aesthetik*, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 1989, 1 - tr. nostra).

(4) R. MILANI, *Le categorie estetiche*, Parma, Pratiche Editrice, 1991. Nel suo pregevole «inventario», organizzato per costellazioni di «categorie» che si addensano intorno ad alcuni significati fondamentali, Milani include il «sacro» come una sezione specifica dell'estetico (cf pp. 125-138). Ma già Susanne Langer, coniugando creativamente l'impostazione di Cassirer con le prospettive della fenomenologia del linguaggio e della psicologia della cultura, aveva assunto il sacro come parte integrante dell'estetico nella costituzione simbolica dell'esperienza. Cf S. K. LANGER, *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, tr. it., Roma, Armando, 1972. Per una visione sintetica degli aspetti antropologici e religionistici dell'estetico cf P. A. SEQUERI, *Estetica*, in *Dizionario delle Religioni*, Cinisello B. (MI), EP, 1994 (bibl.). Su musica e mito: M. SCHNEIDER, *Il significato della musica*, tr. it., Milano, Rusconi, 1981 (con un bellissimo saggio sul canto gregoriano, la cui suggestiva profondità «estetica» e «teologale» trova pochissimi riscontri nella letteratura ecclesiastica dedicata); F.-B. MÂCHE, *Musica, mito, natura. I delfini di Arione*, tr. it., Bologna, Cappelli, 1992. Nella prospettiva antropologica più generale delle diverse «funzioni» musicali: M. TESSAROLO, *L'espressione musicale e le sue funzioni*, Milano, Giuffrè, 1983; W. SUPPAN, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Mainz, Schott, 1984; M. HONEGGER - CHR. MEYER - P. PREVOST, a c. di, *La musique et le rite sacré et profane*, 2 voll., Université de Strasbourg, 1986; J. BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, tr. it., Milano, Unicopli,

modo essa riannoda i fili – insieme molto recenti e molto antichi – che collegano la teoria dell'estetico con *la dottrina dell'esperienza sensibile originariamente indirizzata al senso* ⁽⁵⁾. Fino a progettarsi come ambito di investigazione che abbraccia *l'intero dominio del conoscere*: in quanto esso, pur iscritto nell'orizzonte dell'interesse analitico e della funzionalità pratica, è sempre in profondità collegato con le forme della creatività e dell'espressività, della fantasia e dell'immaginazione, dell'emozione e del sentimento, dell'apprezzamento e del godimento ⁽⁶⁾.

1986; G. ROUGET, *Musica e trance*, tr. it., Torino, Einaudi, 1986; P. ARCANGELI, a c. di, *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Firenze, Leo Olschki, 1988; F. GIANNATTASIO, *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992; PH. TAGG, *Popular Music: da Kojak al Rave. Analisi e interpretazioni*, tr. it., a c. di R. Agostini e L. Marconi, Bologna, CLUEB, 1994; R. MIDDLETON, *Studiare la popular music*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1994; F. FERRAROTTI, *Homo sentiens. Giovani e musica: la rinascita della comunità nello spirito della nuova musica*, Napoli, Liguori, 1995.

(5) M. PERNIOLA, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991. In alcuni autori questa prospettiva si congiunge per altro con il progetto di ricentrimento dell'estetico – mantenuto ormai in questa dimensione integrale – sulla figura del «bello». Esaurito il ciclo, per altro necessario, della presa di distanza dall'ideale «romantico» e «artistico» della bellezza, l'estetica del bello appare infatti necessaria per sottrarre l'esperienza alla deriva di una frammentazione priva di «verità» e di senso del «mistero». Cf F. RELLA, *Bellezza e verità*, Milano, Feltrinelli, 1989; Id., *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 1990; S. ZECCHI, *Il bello*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990. Efficace, al riguardo, la nitida riflessione di L. BONESIO, *Bello*, in E. PAGNONI, a c. di, *Idee dell'arte*, Firenze, Alinea, 1991, 51-69. Il breve ma succoso saggio, muovendo dall'assunto che «il concetto di bello – una categoria dell'estetica che in epoca contemporanea ha perduto parecchio del suo valore euristico – almeno nella modernità appare una sorta di spazio intermedio fra due polarizzazioni, quella della grazia e quella del sublime», conclude alla necessità di un'estetica che si rivolga nuovamente alla polarizzazione del bello verso il «sublime». Tale necessità rappresenta infatti l'unica possibilità di discutere la questione della «singolare» figura di verità che la bellezza porta alla luce, «in un mondo dove l'apparenza della spettacolarità e dei simulacri è generalizzata», e il bello «viene omologato democraticamente a bene di consumo e di desiderio da parte di masse che lo possano abordare in una cultura media d'immagine» (p. 69). La «provocazione» lanciata da Bonesio si riferisce appunto al fatto che, in tal modo, a tutti gli uomini delle «masse» viene sottratto in modo inavvertibile – an-estetico, insomma – un riferimento simbolico assolutamente vitale per una esperienza del senso di alto profilo.

(6) «...ciò che chiamiamo 'estetica' – questo il filo conduttore del nostro discorso – è solo marginalmente una disciplina speciale volta all'esame di certi oggetti, per saperne di più, ad esempio *scienza dell'arte o del bello*, ed è invece essenzialmente *uso critico del pensiero*, che ha nell'arte, in ciò che da non molto tempo chiamiamo 'arte', non un *oggetto epistemico*, ma un *referente privilegiato*. In un certo senso l'arte o il bello sono per l'estetica solo *occasioni di riflessione*, anche se si tratta di occasioni non solo rilevanti, ma anche *esemplari*, nel senso forte kantiano. L'estetica si occupa e soprattutto si è occupata dell'arte [...] – meglio: si riferisce all'arte e all'esperienza dell'arte, *in senso estetico moderno* –

Una simile riapertura ha indubbiamente restituito interesse alla riflessione teorica sull'estetico, andando per così dire a compensare la situazione di stallo in cui la riflessione interna al campo delle «arti belle» si è venuta a trovare dopo aver raggiunto il suo punto di massima enfasi nella cultura romantica (7). Ma ha pure fatto riemergere la problematica (*schilleriana*) dell'estetico come forma generale e momento essenziale dell'esperienza etica del mondo (8).

perché attraverso di essa si è sforzata, e forse ancora si sforza, di comprendere meglio la possibilità stessa dell'esperienza in genere. Qui si sostiene anzi che è un vero e proprio *pregiudizio teorico* e un *fraintendimento dei testi* pensarla come scienza dell'arte» (E. GARRONI, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Milano, Garzanti, 1992, 25-26). In questa prospettiva, come appare chiaro, l'impostazione kantiana è assunta come un *nuovo* inizio: da sviluppare produttivamente *all'indietro*, per riprogettarne coerentemente l'ulteriore avanzamento. L'assunto, nel caso di Garroni, viene collegato ad una interpretazione che – sia detto per inciso – ci trova totalmente concordi: «... nel momento stesso in cui lo stesso pensiero riconosce, già nel secolo XVIII, che la propria condizione più originaria è non un principio intellettuale... ma un principio estetico... l'estetica si configurerà non più solo come uno dei *transiti privilegiati*, ma addirittura, e ciò accade esplicitamente nella terza *Critica* kantiana, come il *compimento caratteristico* di una filosofia critica» (*ivi*, p. 27). Naturalmente rimangono tutti da stabilire il grado di consapevolezza e il modo di evoluzione di questa obiettiva polarizzazione della dottrina critica dell'esperienza intorno alla forma estetica della percezione e della coscienza. A cominciare proprio dal «luogo» kantiano: che è stato di fatto operante come sistema della marginalizzazione dell'estetico per la dottrina dell'esperienza cognitivamente rilevante e della coscienza morale. Cf L. PAREYSON, *L'estetica di Kant*, Milano, Mursia, 1984; S. MARCUCCI, *Studi kantiani II. Kant e l'estetica*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1988; P. CROWTER, *The kantian sublime. From Morality to Art*, Oxford, Clarendon Press, 1989; L. COZZOLI, *Il significato della bellezza. Estetica e linguaggio in Kant*, Modena, Mucchi, 1991; Id., *L'identità estetica. Note kantiane*, Bologna, CLUEB, 1993. Più in generale: U. Eco, *La definizione dell'arte: dall'estetica medievale alle avanguardie*, Milano, Garzanti, 1975; R. BARILLI, *Corso di estetica*, Bologna, Il Mulino, 1989; P. MAROLDA, *Il senso del bello. Orizzonte estetico ed esperienza nel pensiero del secondo '700*, Bonacci, Roma, 1990; G. CARCHIA, *R retorica del sublime*, Bari, Laterza, 1990; D. FORMAGGIO, *L'arte come idea e come esperienza*, Milano, Mondadori, 1990 (1973); A. TRIONE, *L'ostinata armonia. Filosofia ed estetica tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1991; G. MARCHIANÒ (a c. di), *Le grandi correnti dell'estetica novecentesca*, Milano, Guerini, 1991; F. PISELLI, *Alle origini dell'estetica moderna. Il pensiero di Baumgarten*, Milano, Vita e Pensiero, 1991; G. SCARPETTA, *L'artificio. Estetica del XX secolo*, Milano, SugarCo, 1991. Sulla storia dell'estetica: W. TATARKIEWITZ, *Storia dell'estetica*, tr. it., 2 voll., Torino, Einaudi, 1979; S. GIVONE, *Storia dell'estetica*, Bari, Laterza, 1988; F. RESTAINO, *Storia dell'estetica moderna*, Torino, UTET, 1991.

(7) G. GUANTI, a c. di, *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, EDT, 1981 (antologia e saggio introduttivo); G. MORETTI, *La segnatura romantica. Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*, Cernusco L. (CO), Hestia, 1992; A. DE PAZ, *Europa Romantica. Fondamenti e paradigmi della sensibilità moderna*, Napoli, Liguori, 1994.

(8) H.-G. GADAMER, *Attualità del bello*, tr. it., Genova, Marietti, 1986; ISTITUTO «ANTONIO BANFI», *Statuto dell'estetica*, Reggio Emilia, Mucchi, 1986; L. PIZZO RUSSO,

Ne scaturisce altresì una sorta di febbrile disseminazione dell'approccio estetico ai più svariati oggetti d'esperienza e alle più eterogenee regioni del sapere ⁽⁹⁾.

2. LA MODERNITÀ: AUTONOMIA DELL'ARTE E SECULARIZZAZIONE DELLA CULTURA

Nella prospettiva dell'estetico inteso come dominio dell'arte e dell'opera bella, il giudizio storico sul passaggio alla modernità è notoriamente concorde su due punti fondamentali.

(a) Il primo riguarda il riconoscimento dell'elemento caratteristico della svolta moderna nella trasformazione dell'arte in *figura simbolica dell'individualità impegnata nell'opera della propria autodeterminazione e autoaffermazione* ⁽¹⁰⁾.

a c. di, *L'educazione estetica*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1986; H. KÜNG, *Arte e problema del senso*, tr. it., Brescia, Queriniana, 1988; L. BONESIO, *La ragione estetica*, Milano, Guerini & Associati, 1990; F. VERCELLONE, *Pervasività dell'arte. Ermeneutica ed estetizzazione del mondo della vita*, Milano, Guerini & Associati, 1990; E. FRANZINI, *Le leggi del cielo. Arte estetica, passioni*, Milano, Guerini & Associati, 1990; G. VARCHETTA, a c. di, *Etica ed estetica nella formazione*, Milano, Guerini & Associati, 1990; *Esthétique de l'étique*, «Le Supplement», du Cerf, n. 180, 1990; R. STEINER, *Vere presenze*, tr. it., Milano, Garzanti, 1992; R. BUBNER, *Esperienza estetica*, tr. it., Torino, Rosenberg & Selliers, 1992; M. MAFFESOLI, *Nel vuoto delle apparenze. Per un'etica dell'estetica*, tr. it., Milano, Garzanti, 1993; G. C. BENELLI, *Arte, memoria, utopia. Antropologia dell'arte e fenomenologia della verità*, Roma, Bonacci, 1993; E. FRANZINI, *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Milano, Guerini, 1994; M. GENNARI, *L'educazione estetica*, Milano, Bompiani, 1994.

(9) Qualche testo «sintomatico»: M. HOFFSTÄDTER, *L'eterna ghirlanda brillante. Gödel, Escher, Bach*, tr. it., Milano, Adelphi, 1984; E. FRANZINI, *Estetica, teoria dell'arte e scienze dell'uomo*, 1985; G. MARCHIANÒ, *La cognizione estetica tra oriente e occidente*, Milano, Guerini, 1987; G. PIANA, *La notte dei lampi*, Milano, Guerini & Associati, 1988; F. NICOLINO, *Estetica ed etologia*, Napoli, Edisud, 1988; A. OLIVETTI, *L'appropriazione sensibile*, Roma, Cadmo, 1990; S. CHANDRASEKHAR, *Verità e bellezza. Le ragioni dell'estetica nella scienza*, tr. it., Milano, Garzanti, 1991; R. H. MARCH, *Fisica per poeti. Lo scienziato come uomo e come artista: storia della fisica da Galileo ai nostri giorni*, Bari, Dedalo, 1994; G. CELLI, *Oltre Babele. Scienza e arte a confronto*, Padova, Marsilio, 1994.

(10) Per quanto datato, rimane ancora assai istruttivo (anche per l'esemplare limpidezza dell'impianto e di scrittura) il saggio di G. MORSE-PECKHAM, *Oltre la visione tragica. La ricerca della identità nel secolo diciannovesimo*, tr. it., Milano, Lerici, 1965, che tiene in debito conto anche le valenze simboliche generali dei protagonisti della vicenda musicale. V. anche: L. FERRY, *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, tr. it., Genova, Costa & Nolan, 1991. Per qualche approfondimento sulla tradizione musicale da questo punto di vista: M. VENUTI, *Musikgeist e mondo moderno*, Padova, Zanibon, 1982; U. DUSE,

L'intenzione artistica tende cioè ad comprendersi dentro l'orizzonte di una autonomia e di una indipendenza nella scelta dei propri mezzi e delle proprie modalità espressive che le impongono di *essere intrinsecamente marcata dalla evidenza della personalizzazione e della originalità dei propri esiti*. Ciò che nasce indirizzato da tale proiezione entra nella possibilità di essere apprezzato come *opera dell'arte proprio in quanto realizza ed esibisce questa autosufficienza*: che include la capacità di requisire l'attenzione sulla importanza che è intrinseca al suo costituirsi quale opera, evento, *performance*. Si tratta di un profilo che ha assunto valenza di struttura originaria: precede infatti, e avvolge interamente, tutte le distinzioni e anche le contrapposizioni storiche e teoriche che abitano il mondo dell'arte (formale e informale, tonale e atonale, tradizionalismo e avanguardia, e via discorrendo). Ed è diventato componente pregiudiziale della *qualità artistica*: l'immanenza del senso estetico all'autosufficienza dell'opera d'arte è infatti condizione costitutiva, pur se non sufficiente, del suo valore specifico. Tale immanenza non è necessariamente percepita in contrasto con l'eventuale riconoscimento della sua capacità di rinviare ad un senso trascendente: o comunque con la sua attitudine ad esprimere la radicale incompiutezza, misteriosità, inaccessibilità del senso. L'importante è che un tale rimando sia esso pure intrinseco all'autonomo determinarsi dell'opera d'arte medesima: e vada anzi a rafforzare la persuasione della sua interna necessità di determinarsi in tal modo. L'autonomia, l'individualità, l'originalità, l'autosufficienza della forma artistica e l'indipendenza del fare artistico, sono anche riconosciute come sostanziale garanzia della sua *validità universale*.

L'opera d'arte incapace di autogiustificazione, appunto perché ultimamente subordinata ad una giustificazione eteronoma e condizionata da una necessità estrinseca alla propria autodeterminazione, *perde proporzionalmente la propria credibilità estetica*; entra nel sospetto di una trasmutazione in oggetto funzionale ad interessi che sono estranei alla cura dell'estetico, e perde in qualche modo anche il diritto ad essere valutata come felice compimento dell'intenzione artistica ⁽¹¹⁾.

Gustav Mahler, Torino, Einaudi, ³1973; Q. PRINCIPE, *Mahler*, Milano, Rusconi, 1983; G. ZACCARO - P. FENOGLIO, *Le due strade di Schönberg*, Roma, Bulzoni, 1980; V. MATHIEU, *La voce, la musica, il demoniaco*, Milano, Spirali, 1983 (cf P. A. SEQUERI, *La musica picchia in testa*, «L'erbamusica», n. 14/15, 1994, 29-41); G. PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini, 1991 (cf P. A. SEQUERI, *Seduzione dei suoni*, «L'erbamusica», n. 5, 1992, 24-29).

(11) N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1976; Id., *Vedere e costruire il mondo*, tr. it., Bari, Laterza, 1988; G. GENETTE, *L'Oeuvre d'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994 (importante).

Molte considerazioni si potrebbero fare in proposito naturalmente, che non possiamo svolgere qui. In ogni caso, sulla base di questo presupposto epocale, la religione può certamente *servirsi* dell'arte: ma ciò avverrà inevitabilmente nel solco di un precario equilibrio. Se infatti la religione intende iscrivere l'esperienza dell'arte nell'orizzonte della celebrazione del sacro (intendiamo qui celebrazione nel senso più ampio), il suo abbraccio deve essere delicato e rispettoso: in altre parole deve *ospitare* l'opera d'arte nel recinto del sacro, rinunciando a gestirne in proprio (cioè come religione) l'autonoma determinazione creativa. E ciò deve fare, per così dire, nel suo interesse: giacché in caso contrario, nel caso cioè di un approccio puramente *strumentale* alla creazione artistica, l'integrazione apparirebbe forzata e la qualità estetica del suo esito in qualche modo compromessa. Dal canto suo la religione, nel perseguire il suo interesse *funzionale* alla elaborazione e all'arricchimento estetico della celebrazione del sacro, non esprime più alcun progetto di intervento diretto nell'ambito di una teoria generale dell'arte. La religione occidentale preferisce ora perseguire, su questo punto, una politica del *dialogo* con la cultura artistica di fatto data: atteggiamento che già di per sé tradisce la persuasione di dover vivere la *specificità estetica* come intenzione *aliena* nei confronti dell'esperienza religiosa ⁽¹²⁾.

(b) Il secondo rilievo corrente è appunto la constatazione che a seguito di questo processo della progressiva autonomia dell'estetico, diffusamente interpretato come omogeneo alla forma della secolarizzazione, *la religione e le arti si trovano in un rapporto di sostanziale e irriducibile distanza nell'ambito delle rispettive pratiche sociali* ⁽¹³⁾.

(12) «Quando la Chiesa si pone in atteggiamento di dialogo, essa deve mettersi alla ricerca delle tracce del trascendente anche al di fuori dei suoi ambiti tradizionali. Ciò significa che la teologia deve porre la sua attenzione su zone che fino a ora non erano, o cominciavano appena a essere, oggetto di riflessione teologica [...] Nonostante i diversi tentativi realizzati in questo secolo, la riflessione teologica ha una comprensione di cultura e arte, pensiero teologico e prassi ecclesiale, che rimane ancorata al Medioevo» (A. GERHARDS, *Le arti e la Chiesa. Note per un dialogo ricco di attese*, «Chiesa oggi. Architettura e comunicazione», Milano, Di Baio Editore, 1995, n. 11, p. 23). Questo documento rappresenta parte del contributo dell'Episcopato tedesco alla «inchiesta» sul tema «Arte e cultura nella preparazione teologica e nella formazione permanente del clero e degli operatori pastorali», promossa dalla Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, con lettera di S. E. Mons. Francesco Marchisano del 15 ottobre 1992. L'opera di questa istituzione pontificia, di recente costituzione, si è in breve tempo segnalata all'attenzione dei competenti per l'apprezzabile colloquialità dello stile e l'intelligente apertura della sua opera di rianimazione dell'interesse ecclesiastico.

(13) A. HALDER – W. WELSCH, *Kunst und Religion*, in *Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft*, vol. 2, Freiburg – Basel – Wien, Herder, 1981, 45-70.

L'emancipazione culturale dalla forma teologica, nell'Europa della seconda metà di questo millennio, fu sostanzialmente determinata dall'impulso crescente verso la emancipazione sociale dal vincolo dell'ortodossia ecclesiastica. La sostanza del processo occidentale della secolarizzazione è in effetti politico-culturale prima che epistemologica e teorica. Il movimento della razionalizzazione di questa presa di distanza dal regime ecclesiastico del sapere, significativamente anticipato nella sfera dell'arte (musicale, anzitutto, sin dal tardo medioevo, con il passaggio all'interesse per l'estetica e la tecnica della pratica musicale: anticipazione favorita dal fatto che la «musica», come disciplina speculativa, si era già conquistata l'ingresso nella cultura alta delle arti liberali) si è poi trasferito nell'ambito del sapere cosmologico e naturalistico della scienza moderna, e infine ha raggiunto la sfera contemporanea della filosofia. Soltanto a questo punto (Nietzsche) la distanza cercata è ormai distanza da ogni struttura teologale del pensare, non soltanto dalla disciplina ecclesiastica del sapere. La distanza – *originariamente politica* – dalla forma teologica, convertita in termini di *teoria della verità* ⁽¹⁴⁾, ha finito per assumere la forma di una revisione critica di tutti i rapporti che surrettiziamente hanno assorbito e riprodotto il modello teologale anche all'interno della ragione moderna ⁽¹⁵⁾. Rimozione della forma teologica è così anche rimozione di ogni formale rapporto del pensare con le figure della verità incondizionata e della coscienza

Naturalmente, con ciò non si vuole affatto negare che esista ancora un'arte ecclesiastica che accompagna l'esercizio del culto e concorre alla edificazione simbolica della casa di Dio e della comunità (architetture e arredi, ma anche, invero più occasionalmente, parole, immagini, musiche). Né che manchino totalmente espressioni artistiche e opere cristianamente ispirate nel dominio dell'arte colta (Rouault, Chagall, Messiaen, tanto per fare solo qualche grosso nome). Ma rimane pur vero che qualcosa di irreversibile ha segnato storicamente questo rapporto, incrinandone il tradizionale assetto. Del resto, i due profili indicati – l'arte per il culto liturgico e l'arte religiosamente ispirata – vivono per lo più un parallelismo senza organici punti di incontro. L'aspirazione moderna all'autonomia e a una trasformazione continua, ma separata, fra Chiesa e cultura «secolare», ha portato a un distanziamento che, malgrado alcune solenni affermazioni, continua anche oggi e può continuare, non senza conseguenze per la Chiesa. La teologia deve riflettere sulle conseguenze di questa mancanza di dialogo e deve ricercare delle condizioni per annodarlo» (A. Gerhards, *Le arti e la Chiesa*, 23).

(14) Eccellente antologia ragionata a c. di L. BONESIO, *Nietzsche e la verità*, Bologna, Zanichelli, 1977.

(15) G. RINALDI, *Dialettica e società. Saggio su Theodor W. Adorno*, Urbino, Quattroventi, 1994. L'influsso della «scolastica adorniana» per la recezione di un «pensiero negativo» nell'ambito dell'estetico è stato, in questi decenni, determinante. Sempre utile il pregevole saggio di L. SANTORO, *Presupposti filosofici dell'arte moderna. Frammenti di interpretazione*, Urbino, Argalia, 1978.

za credente. La critica della metafisica teologica tradizionale si espande inesorabilmente verso la decostruzione di ogni profilo del sapere che appaia in qualche modo assimilabile al modello della verità assoluta, sentito come intrinsecamente dispotico nei confronti della nuova comprensione della soggettività e della storicità. Modello che viene percepito come attivo anche nell'illuminismo filosofico, nell'ideologia politica, nel positivismo scientifico, nel romanticismo estetico: e subisce pertanto i colpi della medesima critica.

3. LA CONTEMPORANEITÀ: CRISI DELLA RELIGIONE ROMANTICA DELL'ARTE, INVOLUZIONE DELL'ARTE RELIGIOSA DELLA CHIESA

Nel frattempo, il passaggio del secolo introduceva all'interno dell'estetico una definitiva torsione critica del progetto ideale che aveva accompagnato l'ascesa umanistica delle arti maggiori.

La crisi non è semplice rottura con l'accademismo, che accompagna in qualche modo fisiologicamente ogni rivoluzione innovativa nel campo dell'arte e della cultura. È appunto crisi dell'*ideale estetico* (la bellezza quale principio di conoscenza trascendente e forma etica superiore): che si produce proprio nel momento in cui l'evoluzione dell'arte ha realizzato la massima prossimità con l'ambizione filosofica e religiosa di abbracciare l'intero e di dire l'ineffabile, di realizzare la perfezione dello spirituale di riscattare il sensibile dalla sua caducità ⁽¹⁶⁾.

L'arte invero non va in crisi perché il pensiero è ormai in grado di ereditarne la funzione anticipatrice, portando alla luce la verità assoluta e realizzandone la compiuta espressione mondana me-

(16) Oltre al classico saggio di H. SEDLMAYR, *La perdita del centro*, tr. it., Roma, Borla, 1983, v. anche: M. F. PALMER, *Paul Tillich's Philosophy of Art*, Berlin - New York, De Gruyter, 1984; P. TILICH, *On Art and Architecture*, New York, Crossroad, 1987; P. FULLER, *Theoria: Art and Absence of Grace*, London, Chatto and Windus, 1988; G. PATTISON, *Art, Modernity and Faith. Restoring The Image*, London, MacMillan, 1991. Per quella sorta di estetica della «crisi della cultura europea» che è contenuta nella scrittura «musicale» di Thomas Mann, cf: P. ISOTTA, *Il ventriloquo di Dio*, Milano, Rizzoli, 1990; M. A. RASCHINI, *Thomas Mann e l'Europa*, Padova, Marsilio, 1994. Sulla frattura tra arte e conoscenza, nella direzione di un rilancio della questione del «bello», ma pur sempre con l'ambizione di «ritrattarla» nel contesto più radicale della separazione nuovamente divenuta cruciale fra ragione ed affetti, estetica ed etica, arte e religione: J. M. BERNSTEIN, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, Polity Press, 1992; CHR. BUCI-GLICKSMANN, *L'enjeu du beau. Musique et passion*, Paris, Galilée, 1992; R. WOLIN, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1994.

dianche la pura ragione (Hegel) ⁽¹⁷⁾. L'arte va in crisi perché una crepa irriducibile si apre nell'ideale etico della ragione medesima (Kierkegaard) ⁽¹⁸⁾. E nella inesorabile divaricazione di tale crepa incominciano a sprofondare l'arte e la religione che a quell'ideale si erano saldate (Nietzsche) ⁽¹⁹⁾.

L'ispirazione religiosa dell'opera d'arte e l'uso ecclesiastico dell'espressione artistica si erano esercitate, sino alla fine del medio-evo, sul terreno di una comune esperienza estetica ⁽²⁰⁾. L'unità di questa esperienza, che era data dalla visione religiosa del mondo e della storia, è ormai definitivamente inattuale. L'impulso alla differenziazione, che era stato anticipato proprio nella musica

(17) A. GETHMANN-SIEFERT, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zur Hegels Aesthetik*, (= Hegel Studien, 25), Bonn, Bouvier, 1984; P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, Bari, Laterza, 1989; G. OLDRIANI, *L'estetica di Hegel e le sue conseguenze*, Bari, Laterza, 1994 (G. Lukàcs in particolare). Sulla musica lo studio più completo e penetrante è senz'altro quello di A. LAZZERINI BELLI, *La musica nell'estetica di Hegel*, Milano, diss. manosc., Facoltà di Lettere e filosofia, Università degli Studi, anno accademico 1987-88). L'imponente ricerca, che include investigazioni di prima mano sulle fonti manoscritte e acclaramento di aspetti mai approfonditi, merita l'attenzione di un editore all'altezza del compito. L'estetica musicale di Hegel può essere utilmente confrontata, anche sul piano specifico del pensiero sulla musica, con quella del filosofo e teologo «antagonista» Schleiermacher: G. SCHOLZ, *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprechts, 1981; cf. F. D. SCHLEIERMACHER, *Estetica*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1990 (con saggio introduttivo di P. D'Angelo, pp. 13-46).

(18) L'ipoteca posta da Kierkegaard sulla forma strutturalmente «evasiva» del momento estetico in quanto divenga forma totale dell'esistenza, è stata «ricevuta» in termini di equivalenza fra l'ideale dell'autosufficienza iscritta nella concezione moderna dell'arte e antitesi nei confronti dell'impegno etico e religioso. L'interpretazione corrente contiene una semplificazione inaccettabile, che la moderna critica sottopone a revisione da diversi lati. G. PATTISON, *Kierkegaard: the Aesthetic and Religious*, London, MacMillan, 1989; A. GIANNATIEMPO QUINZIO, *L'estetico in Kierkegaard*, Napoli, Liguori, 1992. V. anche: M. JAIMIE FERREIRA, *Transforming Vision. Imagination and Will in Kierkegaardian Faith*, Oxford, Clarendon Press, 1991; D. R. LAW, *Kierkegaard as Negative Theologian*, Oxford, Clarendon Press, 1993; H. FERGUSON, *Melancholy and the Critique of Modernity. Søren Kierkegaard's Religious Psychology*, London – New York, Routledge, 1995. Per quanto riguarda la celebre interpretazione dell'intrinseco nesso fra il musicale e l'erotico, individuato nella sua forma esemplare dal *Don Giovanni* di Mozart: P. A. SEQUERI, *Mozart e i teologi*, Casale M. (AL), Piemme, 1991, 53-108 (bibl.).

(19) Cf. J. YOUNG, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge, University Press, 1992. V. anche: G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Nietzsche contra Wagner*, Pordenone, Studio Tesi, 1984; B. VON REIBNIZ, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik»*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1992, (capp. 1-12); L. RUSTICHELLI, *La profondità della superficie. Senso del tragico e giustificazione dell'esistenza in Friedrich Nietzsche*, Milano, Mursia, 1992. Il musicista curioso potrà anche consultare L. MORADEI, *La musica di Nietzsche. Proposte di analisi*, Padova, Zanibon, 1983.

(20) U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987.

(trovatori, trovieri, *Minnesänger*), divenne vistoso quando poté apparire a tutti nello sviluppo estetico delle arti figurative e plastiche (Umanesimo, Rinascimento). L'arte bella incomincia così a formarsi in un contesto ideale dove la storia non è più semplicemente l'incarnazione dell'idea cristiana: la legittimazione della dignità di una storia non necessariamente cristiana-ecclesiastica del vero e del bello appare proprio attraverso le antiche opere della cultura e dell'arte pre-cristiana. Persiste nondimeno l'unità dell'orizzonte dell'estetico: nei secoli XV-XVIII l'integrazione dell'arte nella celebrazione ecclesiastica del sacro si serve degli stessi mezzi che istruiscono e istituiscono la presenza dell'arte nella sfera aristocratica della celebrazione profana: partecipando e concorrendo attivamente – anche sotto il profilo teorico e tecnico – alla evoluzione estetica e culturale di quell'artigianato che, anticamente esterno al profilo delle arti colte (del quale la musica faceva parte: ma com'è noto, soltanto come sapere speculativo), ora mira direttamente alla conquista della propria autonoma capacità di concorrere alla realizzazione dell'ideale della bellezza ⁽²¹⁾.

Nel XIX secolo la storia dell'ideale cristiano è ormai storia particolare del cristianesimo di chiesa(-e). La separazione politica, culturale, sociale, del cristianesimo è visibile. La società civile si va formando con autonoma proposizione di principi e di ideali. La separazione della religione e della cultura moderna, com'è noto, si manifesta proprio ora nella sua forma più traumatica. La cultura civile diffida ormai istituzionalmente della teologia ecclesiastica, anche (e soprattutto) quando essa si interessa di cultura (e specialmente di arte). E corrispondentemente, la religione diffida della cultura, anche (e soprattutto) quando essa si interessa di religione. Nel XIX secolo si tratta di una diffidenza in gran parte esplicitamente polemica: è battaglia, da entrambe le parti, per la difesa dell'autonomia del proprio territorio. Ma essa ha qui ancora il respiro di un disegno generale: sullo sfondo si mantiene ancora vivo il progetto di conquista dell'intero, per il quale ciascuna delle due

(21) A. PEITZ, *Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienische Renaissance*, Freiburg – München, 1987; R. STROHM, *The Rise of European Music. 1380-1500*, Cambridge, University Press, 1993 (fondamentale). Sull'estetica musicale: H. COLET, *Misticisme musical espagnol au XVIe siècle*, Paris, Editions d'aujourd'hui, 1978 (Paris 1913); T. CARTER, *Music in late Renaissance and early Baroque*, London, B. T. Batsford, 1992; E. E. LOWINSKY, *Music in the Culture of the Renaissance*, in P. O. KRISTELLER – PH. P. WIENER, Edd., *Renaissance Essays*, New York, University of Rochester Press, 1992, 337-381. Sull'estetica barocca: CH. BUCI-GLUCKSMANN, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986; G. STEFANI, *Musica barocca. 1/ Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1987; Id., *Musica barocca. 2/ Angeli e sirene, ivi*, 1988.

parti ha un suo «laboratorio» storico di strumenti culturali da adibire allo scopo: l'Illuminismo, da un lato, la Controriforma dall'altro. Strumenti ormai largamente discussi e sostanzialmente giudicati inadeguati, come poi apparirà più chiaramente. Ma intanto, più che non le questioni ermeneutiche e teoriche, è in primo piano la lotta per il controllo del sistema della conoscenza e dell'universo del costume ⁽²²⁾.

All'inizio del nostro secolo il sistema delle «arti belle», o «arti maggiori», è ormai da tempo largamente autonomo: sia dal lato della legittimazione culturale, grazie all'enfasi accordata dalla cultura romantica all'universo della creazione estetica; sia dal lato del rilievo conferito all'espressione artistica dal nuovo rapporto con il pubblico e con il mercato ⁽²³⁾. La chiesa continua a riferirsi *idealmente* alla «vera arte» (ossia all'arte alta, che le è ormai estranea) per la celebrazione del sacro, cercando surrettiziamente un punto di tangenza con l'accentuazione romantica dell'estetica del «sublime»: arte come lode del creato, celebrazione della trascendenza, elevazione dello spirito, apertura sul mistero ineffabile. Ma avverte anche, per quanto confusamente, che in questa deriva della apertura romantica al sacro e alla religione preme pur sempre l'impulso alla celebrazione dell'estetico come *esperienza soggettiva e religiosità sostitutiva*: comunque separata, se non alternativa (laica, appunto), a quella vincolata al dogma teologico e alla disciplina ecclesiastica del sacro. Di fatto poi, la contesa nei confronti della modernità, che ha ormai plasmato le istituzioni civili e la cultura diffusa, incoraggia l'irrigidimento della contrapposizione,

(22) Esemplarmente equilibrata, e largamente generalizzabile, per quanto riferita alla Francia, la ricostruzione di J.-Y. HAMELINE, *Le son de l'histoire. Chant et musique dans la restauration catholique*, «La Maison-Dieu» 131 (1977) 5-47.

(23) Innanzitutto due «classici», che hanno istruito le categorie fondamentali per la riflessione critica sul significato teorico del fenomeno dell'arte «di massa»: TH. W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1975 (soprattutto pp. 3-25, dove si trova l'ormai celebre «tipologia» adorniana del «consumatore» di musica); W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it., Torino, Einaudi, 1966 (con la celebre tesi sul fondamentale fenomeno della «perdita dell'aura» dell'opera d'arte). V. inoltre: U. DUSE, *Musica*, in *Enciclopedia del Novecento*, vol. 4, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, 462-449; E. FUBINI, *L'estetica musicale dal '700 a oggi*, Torino, Einaudi, 1968; C. DALHAUS, *Analisi musicale e giudizio estetico*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1987; ID., *L'idea di musica assoluta*, tr. it., Firenze, Discanto, 1988; G. BORIO - M. GARDA, a c. di, *L'esperienza musicale. Teoria e storia della recezione*, Torino, EDT, 1989; A. LANZA, *Musica e società di massa*, in SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA, a c. di, *Storia della Musica*, vol. 10, Torino, EDT, 1980, 3-43; C. SMALL, *Musica e società*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1981; H. RAYNOR, *Storia sociale della musica*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1990; H. BESSELER, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1993.

anche nella linea di frequenti sollecitazioni al rafforzamento di una cultura parallela e in qualche modo alternativa. L'elaborazione massimalistica di tale impulso prende la forma di molti indirizzi orientati alla restaurazione dei modelli storici nei quali l'egemonia culturale della religione ecclesiastica appare espressa al meglio delle sue qualità e dei suoi esiti (il medioevo, in sostanza). La cosa è particolarmente vistosa per quanto riguarda la filosofia e, sia pure ad un livello di minore impegno, la musica: ambiti nei quali l'intenzione «restauratrice» assume per certi aspetti valore di orientamento ufficiale e di progetto generale ⁽²⁴⁾.

Di fatto, lo stato di crisi e l'ansia della ricerca, la sensazione di smarrimento e la foga rivoluzionaria che accompagnano la coscienza artistica del '900 introducono anche nuove costanti nell'ambito della individuazione dell'oggetto estetico e della logica artigianale che si intrecciano nella espressione (ma ormai si deve dire «creatività» e «produzione») artistica. Alle ormai conquistate connotazioni della autonomia e della soggettività dell'arte, si aggiunge l'enfasi tipicamente «contemporanea» sulla componente dello *stato di ricerca permanente* (che reinterpreta il *cliché* ottocentesco della originalità) e della *coscienza critica del negativo* (che reinterpreta lo stereotipo del tormento creativo in chiave esistenziale e sociale). La coscienza artistica realizza per così dire la propria tradizionale consegna alla cura della bellezza come ingenuità colpevole, il suo ideale di perfezione come falsa coscienza, la propria elevazione spirituale come estraneità alla terra. La coscienza artistica avverte il bisogno di connotare visibilmente la propria capacità di assimilare la condizione presente, compresa la sua disillusione, il suo smarrimento, la sua incompiutezza, la sua lacerazione. La qualità dell'estetico nella forma dell'arte implica pertanto la possibilità di riconoscere il segno di questa consapevolezza: nel rifiuto di concedersi all'immediatezza di un godimento pubblico privo di dubbio intellettuale, nella cosciente sottrazione dell'intenzione e dell'opera alla cifra di una conciliazione raggiunta.

La coscienza ecclesiastica, priva ormai da tempo di un rapporto criticamente istruito e teologicamente adeguato sia con l'arte colta (o «di pensiero») che con quella popolare (o «di consumo») è apparsa ulteriormente «spiazzata» a fronte di questa incerta e complessa evoluzione recente. In generale, i profondi mutamenti e l'ampia discussione che hanno scandito la riflessione critica interna

(24) Per la filosofia il riferimento è, notoriamente, l'enciclica «Aeterni Patris» di Leone XIII, del 1879. Per la musica il *Motu proprio* di Pio X «Inter sollicitudines», del 1903 (preceduto dal Breve «Multum ad movendum animos», 1870, che approvava ufficialmente l'istituzione dell'*Allgemeiner Cäcilienverband*).

all'estetica e all'arte del '900 hanno trovato un interlocutore ecclesiastico eccezionalmente distratto, impreparato, inerte e refrattario. Proseguendo (e presupponendo) l'esplorazione già precedentemente avviata⁽²⁵⁾, cercheremo ora di recensire qualche altro contributo esemplare che, negli anni più recenti, ha mostrato di volersi più direttamente misurare con l'ampliamento ermeneutico e teorico del nesso fra l'estetico e il sacro a partire dalla questione della musica per il rito.

II.

4. ESTETICA, RELIGIONE E MUSICA

NELL'EPOCA DELLA SECOLARIZZAZIONE (N. Schalz)

«Le recul de la perception croyante se mesure à l'avancée de la perception esthétique». Traendo pretesto da questo aforisma del noto storico della cultura e della tradizione mistica Michel de Certeau (che per altro ritrascrive con diverso accento una tipica tesi nietzscheana: «L'arte solleva la testa dove le religioni si ritirano»), Nicolas Schalz argomenta la necessità di calibrare la questione del rapporto fra l'estetico e il sacro ridiscutendo anzitutto il concetto di secolarizzazione⁽²⁶⁾.

La polarizzazione del concetto di secolarizzazione intorno all'idea di un processo lineare della società e della cultura, dove la modernizzazione è direttamente proporzionale alla rimozione del sacro, sembra ormai a molti sociologi e teologi – ricorda Schalz – eccessivamente schematica, e in ultima analisi scorretta. Più cauta, per rapporto alle emergenze sociali di questi ultimi anni, e insieme più flessibile in rapporto alla complessità dei modi in cui la cultura si rapporta al sacro, sembra una definizione che si attenga al nucleo originario dell'assestamento semantico della categoria (riavvicinandosi alla impostazione di Lübke, rispetto a quella di Blumenberg)⁽²⁷⁾. Pertinente sembra dunque allo scopo la defi-

(25) P. A. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, «Teologia» 10 (1985) 307-338.

(26) N. SCHALZ, *Du sacré à l'esthétique*, «La Maison-Dieu» 131 (1977) 63-95.

(27) H. LÜBBE, *La secolarizzazione. Storia e analisi di un concetto*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1971 (a prescindere dalle pur necessarie espansioni e problematizzazioni ermeneutiche, continuo personalmente a trovare pertinente l'impianto storico-politico della semantica fondamentale istruita da Lübke); H. BLUMENBERG, *Legittimità del moderno*, tr. it., Genova, Marietti, 1993. Si veda l'eccellente storia ragionata delle interpretazioni in S. MARTELLI, *La religione nella società post-moderna. Tra secolarizzazione e de-secolarizzazione*, Bologna, EDB, 1990.

nizzazione di P. Berger, secondo il quale secolarizzazione è il processo per cui *interi settori della società e della cultura sono sottratti all'autorità delle istituzioni e dei simboli religiosi* ⁽²⁸⁾. In questo senso rimane spazio per una interpretazione polare e dialettica delle intenzioni e degli esiti che contrassegno l'evoluzione culturale di tale processo. In questa direzione A. Vergote ⁽²⁹⁾, come del resto lo stesso Berger, suggeriscono una interpretazione differenziata della religione e del sacro, individuando un sacro *pre-religioso* e *pre-ecclesiastico* che non necessariamente recede in conseguenza dell'emancipazione dal legame con l'ideologia e la cultura delle istituzioni cristiane. Al contrario, da tale allontanamento potrebbe benissimo ricevere un maggiore impulso a riattivarsi e ad affermarsi su nuove basi. Alcuni, anche tra i teologi, in contrasto con la prima teologia della secolarizzazione, propendono infatti per l'individuazione di un indotto della secolarizzazione che oggi emerge nella *dislocazione delle basi del sacro*. Che appunto si sarebbe impiantato nell'ideale di un progetto di *umanizzazione radicale* ⁽³⁰⁾.

L'altro indice evocato dalla formula di De Certau(-Nietzsche) è quello della corrispondente *estetizzazione dell'esperienza generale del senso*. Il luogo emblematico in cui l'estetico raggiunge questo valore di sostituzione nei confronti della forma religiosa dell'esperienza del senso è notoriamente il romanticismo (Wackenroder) ⁽³¹⁾. Heinrich Heine ha parlato per primo del romanticismo

(28) P. BERGER, *Il brusio degli angeli. Società moderna e riscoperta del soprannaturale*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1969; Id., *La sacra volta. Elementi per una teoria sociologica della religione*, tr. it., Milano, SugarCo, 1984; Id., *L'imperativo eretico*, tr. it., Torino-Leumann, LDC, 1987; Id., *Una gloria remota. Aver fede nell'epoca del pluralismo*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1994. Berger è uno dei primi ad aver sviluppato, in chiave di sociologia della conoscenza, l'interpretazione della «secolarizzazione» come recessione civile del dominio ecclesiastico del «sistema cognitivo» al quale corrisponde il rin vigorimento di un «cosmo sacro» di riferimenti simbolici che provvedono con maggiore flessibilità e ampiezza al bisogno individuale di rapporto con la trascendenza del senso.

(29) A. VERGOTE, *Equivoques et articulation du sacré*, in E. CASTELLI, a c. di, *Le sacré. Etudes et recherches*, Paris, Aubier-Montaigne, 1974.

(30) S. DIANICH, P. GIANNONI, A. NESTI, *La religione implicita: sociologi e teologi a confronto*, Bologna, Dehoniane 1993. In rapporto all'originario e più articolato progetto editoriale, il volume riporta soltanto i saggi teologici allineati con il presupposto ermeneutico stabilito dalla tesi sociologica.

(31) W. H. WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, a c. di F. Vercellone, Torino, Bollati Boringhieri, 1993. Wackenroder (1773-1798), autodefinitosi «monaco innamorato dell'arte», accende l'impulso della nuova ispirazione romantica dell'arte come sintesi spirituale autonoma di arte, sentimento e religione. La continuità di questa tradizione, in ambito letterario, ma con sguardo interdisciplinare, è acutamente osservata da L. CHAI, *Aestheticism. The Religion of Art in Post-Romantic Literature*, New York, Columbia University Press, 1990.

come epoca dell'arte-religione. Anche qui per altro conviene assegnare un contenuto meno generico, e insieme meno speculativo, nota Schalz, al concetto di assolutizzazione del valore estetico. Di fatto, il referente di tale assolutizzazione è la visione dell'opera d'arte come oggetto-esperienza totalmente autonomo: dunque autoregolato, dotato di valore indeducibile da altro e incondizionato rispetto ad ogni possibile funzione che gli assegni un fine eteronomo rispetto a quello di formarsi e di consistere nella sua perfetta immanenza. Qui è ancora più agevole osservare che il rifiuto di far dipendere dalla ispirazione e dalla funzionalità religiosa l'assolutezza che avvolge l'opera d'arte corrisponde di fatto ad una esaltazione del sacro su nuove basi. La sfera dell'arte diventa come quella di un sacerdozio ordinato, con il suoi riti di iniziazione misterica e le sue pubbliche cerimonie a beneficio del popolo dei *rudes*. Nel caso della musica la liturgia va addirittura in scena: il concertista diventa sempre più l'officiante di un rito mediante il quale un'intero popolo di catecumeni può compiere la sua «iniziazione» e diventare partecipe della consacrazione all'arte (nella forma di un sacerdozio «battesimale» comune, per continuare l'analogia).

L'utilità, anche solo euristica, di insistere su questa coppia di nozioni (secolarizzazione, estetizzazione), è dunque diventata assai dubbia. Storicamente infatti, *secolarizzazione dell'arte ha significato anche universalizzazione del sacro*: per quanto autonoma, sostitutiva, alternativa sia poi risultata l'estetica corrispondente per rapporto alla teologia ecclesiastica.

Le conseguenze di questa ricalibratura, e del nuovo punto di vista che essa dischiude sulla complessità del fenomeno moderno e contemporaneo, sono assai interessanti. In primo luogo, la ritrovata evidenza della cospicua dispersione e della massiccia prevasività del sacro entro il dominio epocale dell'arte (moderna, contemporanea, post-moderna) rende la questione dell'estetico «per il sacro» una questione di portata generale: non più riducibile alla questione dell'estetico «per la liturgia» ecclesiastica. La questione è quella di sapere se la teologia ecclesiastica è attrezzata per dominare le proporzioni che *l'importanza estetica* del sacro ha assunto, *in conseguenza della secolarizzazione* (e cioè, nel senso indicato, oltre i confini del suo «impiego» liturgico ed ecclesiastico).

5. RIFLESSIONI E CONSEGUENZE

La «revisione» del discorso sulla secolarizzazione disegnata da Schalz presenta un altro importante risvolto, capace di sollevare un interrogativo di interesse generale.

La critica alla quale è stata sottoposta l'interpretazione romantica della autosufficienza dell'ispirazione artistica, dell'opera d'arte, della stessa esperienza estetica, ha riaperto – in linea di principio – la prospettiva di un *funzionalismo a tutto campo*. Vale a dire che *libertà dell'arte*, nell'orizzonte di quella critica, significa ancora autonomia: ma tale connotazione *non si oppone più ad una comprensione dell'esperienza estetica come relazione funzionale*. Cioè come istituzione di un rapporto, simbolicamente pregnante, in grado di dislocarsi con totale spregiudicatezza per rapporto ai materiali, alle forme, ai significati, ai linguaggi, alle regole, alle modalità di esercizio, ai contesti sociali. Purché non viziata dalla predominanza di un interesse mercantile o di un vincolo dispotico, l'apertura dell'estetico si vuole autonoma anche nel senso della libertà di frequentare creativamente ogni regione del senso: comprese quelle del laido, del brutto, del banale, del quotidiano. La prospettiva di un'arte che «solleva la testa dove le religioni si ritirano» non ha più senso culturale per l'artista contemporaneo. Ma ormai neppure senso estetico.

L'idea di una estraneità alla religione nella quale l'arte ha bisogno di mantenersi per conservare la sua purezza, o di una dimensione etica che l'estetico ha bisogno di precludersi per non perdere la propria libertà, appare ormai come una limitazione, non come una forma di emancipazione.

In altri termini, la secolarizzazione, intesa come rimozione del sacro funzionale all'autonomia dell'estetico è categoria ormai anacronistica e inutilizzabile. Inutile in quanto schema ormai miope nei confronti della complessa dislocazione assunta oggi dal sacro: dentro e fuori la religione-di-chiesa. Il sacro infatti, ormai svincolato dall'univoco legame in cui sembrava trattenuto dall'irrigidimento della religione-di-chiesa, mostra in verità una straordinaria capacità di disseminazione e di espansione, in grado di sorprendere tanto la cultura illuministica come l'istituzione ecclesiastica. Ed è proprio a partire da tale imprevedibile dislocazione antropologica che il sacro esercita oggi la sua sorprendente capacità di svuotare o anche rilegittimare con altro segno le stesse forme religiose tradizionali. Ma poi, il concetto lineare ed evolucionistico di secolarizzazione, appare inutilizzabile per la moderna coscienza artistica anche a motivo del suo costitutivo legame con un modello «aristocratico» ormai inadeguato alla sua stessa inter-

pretazione. L'allargamento dell'approccio estetico all'interno dell'esperienza appare strettamente connesso con la problematizzazione del limite assegnato all'autonomia dell'arte nell'ambito di una interpretazione elitaria del processo di secolarizzazione della cultura.

Nonostante tutto questo, come nota acutamente lo stesso Scholz, la ricerca estetica frequenta assai cautamente – e tutto sommato in termini ancora largamente convenzionali rispetto all'ampiezza dei percorsi storicamente dati e sperimentalmente possibili – le intersezioni dell'arte con il sacro. L'inadeguatezza della teologia trova pertanto qui una parziale attenuante. La cultura epocale, al di là dell'avventuroso *bricolage* che caratterizza la microanalisi trasversale e l'ermeneutica interdisciplinare oggi di moda, appare assai impacciata e superficiale nell'affrontare l'enorme volume di intrecci che la nuova percezione della complessità del sacro ha dischiuso alla sua stessa attenzione. Impacciata certo: ma anche francamente sprovvista di indagini fenomenologiche approfondite e di schemi interpretativi adeguati. La scena delle teorie relative è infatti massicciamente dominata dall'inerzia dei modelli tradizionali (ragione e fede, filosofia e teologia, arte e religione) tutti polarizzati dalla trascrizione dello schema arcaico (ma, almeno, dialettico) del sacro e del profano dentro il modello illuministico (invece puramente oppositivo) di ragione civile e religione ecclesiastica.

6. TEOLOGIA DELLA MUSICA (G. A. Krieg)

In ogni modo, nel campo della riflessione teologica sulla musica, si deve registrare una singolare assenza di fervore. La dialettica qui, in curiosa antifrasi con i toni drammatici che avvolgono la questione pratica della «musica sacra» o della «musica per la liturgia» (dove diresti che anche il circolo delle quinte è diventato questione *stantis aut cadentis ecclesiae*), risulta straordinariamente inesistente.

L'eccezionalità della situazione rimane notevole, ha osservato giustamente G. A. Krieg⁽³²⁾. Non soltanto perché la rissosità accesa dal tema della musica nell'ambito del culto, spesso imbastita intorno a *teologumeni* del tutto fantasiosi, sollecita obiettivamente l'esigenza di allargare e di elevare la riflessione. Ma anche, perché

(32) G. A. KRIEG, *Grundprobleme theologischer Musikbetrachtung*, «Pastoraltheologie» 77 (1988) 240-253; cf. Id., *Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1990.

in generale, la teologia contemporanea frequenta ormai, con ampia considerazione di merito, una quantità di temi della società e della cultura. E ciò avviene ormai non soltanto nel campo della morale, ma anche in quello della dogmatica e della pastorale. Dalla teologia delle realtà terrestri alla odierna teologia dell'ambiente, per non parlare della riflessione rivolta a tutto campo, per esempio, ai temi della linguistica, delle scienze antropologiche, del simbolico, del gioco, è tutto un fiorire di interesse teologico per i più diversi domini dell'esperienza sociale e culturale dell'uomo. Interesse che appunto si caratterizza proprio per la regressione dell'approccio puramente strumentale, utilitaristico, apologetico (limitato insomma alle tesi o alle interpretazioni direttamente riferite alla religione), in favore di un'apertura alla qualità intrinseca e al merito complessivo degli argomenti.

Non mancano in verità, negli anni recenti, interventi teologici di più largo respiro anche nei confronti della musica: fatto di per sé apprezzabile, in quanto da lunghissimo tempo desueto ⁽³³⁾. Ma sembra che l'esperienza musicale dell'uomo, a dispetto del rapporto certamente privilegiato che essa intrattiene con la religione e della storia assolutamente inedita che questo legame ha prodotto nell'occidente cristiano, rimanga largamente estranea alle passioni dei teologi ⁽³⁴⁾. Gli interventi dei teologi insomma, anche là dove sono istruiti storicamente e sistematicamente in termini globali e musicalmente pertinenti, non suscitano confronto, non accendono interazioni, non sviluppano produttive connessioni con l'approccio globale all'intelligenza della fede e dell'esperienza religiosa in generale. Non riescono insomma ad elevare il profilo della diatriba di piccolo cabotaggio. Ma neppure arrivano a suscitare una dialettica di rilievo in ordine alla integrazione dell'esperienza estetica con quella religiosa: pure così necessaria dal punto di vista di una rinnovata teologia della fede.

G. A. Krieg, pur riconoscendo che non è semplice identificare le ragioni di questa incomprensibile lacuna, indica (con precipuo

(33) Cf P. A. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, cit., dove si dà conto dei lavori di E. Schlink (1945), A. Brunner (1960), W. Hammer (1962), O. Söhhngen (1967), K. Röhring (1975), H. Schröer (1981). Ulteriore bibliografia in P. TROIA, a c. di, *Bibbia e Musica*, Roma, Garamond, 1992, 464-476 (P. TROIA, *Panorama bibliografico internazionale. 5/ Teologia e musica. La teologia della musica*).

(34) E nonostante il fatto che, anche per tutto il Novecento, il rapporto della creazione musicale con il tema religioso, abbia volume di assoluto rilievo e importanza affatto emblematica, dal *Moses und Aron* di A. Schönberg all'*opera omnia* di O. Messiaen. Cf P. C. WHITE, *Schönberg and the God-Idea. The Opera Moses und Aron*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985; B. Massin, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence, Alinea, 1989.

riferimento storico alla tradizione riformata) alcune condizioni di carattere generale che possono contribuire a spiegare la mancanza di una teologia della musica.

(a) In primo luogo deve essere evocata la *rinnovata concentrazione* della stessa teologia protestante *sulla parola scritta e parlata*. Le motivazioni non hanno bisogno di essere rimarcate: il confronto diretto con la modernità ha sollevato un nugolo di questioni sostanzialmente legate alla questione ermeneutica. In questi decenni sono sostanzialmente mutati, nell'ambito della filosofia, della scienza, della società, tutti i referenti tradizionali dell'interpretazione teologica. La polarizzazione della teologia sulla profonda revisione di linguaggio che questo mutamento ha imposto a tutto campo (bibbia, tradizione, liturgia, teologica, catechesi e comunicazione religiosa) è inevitabile.

(b) Non meno importante è la *declinazione esistenziale della teologia*. La svolta è largamente caratterizzata da una radicalizzazione della opposizione fra l'evangelo e la storia, che l'orientamento «liberale» della teologia aveva cercato di conciliare (K. Barth, la teologia dialettica). Ne è stata sviluppata una nuova drammaticizzazione della scelta della fede, legata a cruciali decisioni nei confronti del senso ultimo di un'esistenza segnata dall'incombere del tragico (R. Bultmann). Questa accentuazione, che riconduce a S. Kierkegaard, è anche segnata da una specifica opposizione fra la sensibilità religiosa alla tragicità dell'esistenza e la cura, percepita come evasiva, dell'estetico.

(c) C'è poi, soprattutto presso i teologi delle ultime generazioni, *l'inclinazione a privilegiare i temi cristiani e culturali più direttamente connessi con l'impegno politico e sociale*. L'arte e la musica appaiono perciò, nel migliore dei casi, temi afferenti la sfera del superfluo: e pertanto, anche a prescindere da un intrinseco giudizio di valore, non rilevanti per rapporto all'intelligenza credente delle questioni cruciali che sollecitano la comprensione e l'impegno della chiesa. Per non parlare poi dell'ampio credito che riscuote presso i pastori la denuncia del profondo legame fra la cura «colta» dell'estetico e l'ideologia «borghese». O più radicalmente, della inclinazione ad interpretare l'ideale della bellezza in antitesi con la *theologia crucis* cristiana: antica questione, che oggi viene però evocata in riferimento a quel simbolo di grande impatto culturale e religioso che è «la memoria dell'Olocausto» («Quanto si è gridato, in gregoriano – ha scritto D. Bonhoeffer – per gli ebrei?»)⁽³⁵⁾.

(35) Per questa linea di ispirazione, cf ad esempio K. VON FISCHER, *Moderne Musik*, in K. MARTHI – K. LÜTHI – K. VON FISCHER, *Moderne Literatur, Malerei und*

Indubbiamente, aggiunge Krieg, ci sono anche ragioni legate alla distanza storica che si è creata fra i due ambiti del cercato raccordo. La storia della musica è ormai in gran parte extra-ecclesiastica. Rispetto ad una cultura ecclesiastica come quella dell'età moderna, vistosamente intenzionata a rinchiudersi nella cittadella

Musik, Zürich – Stuttgart 1963, 333-400. Per una essenziale contestualizzazione: L. ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, Garzanti, 1974 (sempre istruttivo); G. ABRAHAM – M. COOPER, *La grande crisi della musica moderna*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1990. In antifrasi, ma anche come modello di ricerca simmetrica e complementare, si legga l'esemplare e trascurato saggio di TH. GEORGIADIS, *Musica e linguaggio. Il divenire della musica occidentale nella prospettiva della composizione della messa*, Napoli, Guida, 1989. Questa linea di ricerca, sia come investigazione delle modulazioni teologiche nella «musica sacra» classica e romantica, sia come ricerca sulle «strutture teologiche» della evoluzione contemporanea, è ancora tutta da impiantare. Nel saggio di N. SCHALZ, *Le sacré et l'esthétique*, cit., 85-89, l'A. si spinge a disegnare una griglia adatta per una prima istruzione di questo impianto ermeneutico. Schalz individua così una «prima pratica» dell'avanguardia musicale del secondo dopoguerra, emblematicamente rappresentata nel *De Profundis* di Schönberg, nel *Canticum Sacrum* di Stravinskij, nella *Messe de la Pentecôte* di Messiaen; dove il nuovo linguaggio extratonale e seriale, abbozza il conflitto sospeso e non risolto dell'individuo e del mondo di fronte alla morte; della sovrapposizione «cubisticamente» rappresentata senza scelta alternativa, fra l'antico canto di chiesa monodico e polifonico e la serialità «weberniana»; fra la ripresa di un misticismo dove il soprannaturale si fonde con un naturalismo surrealistico e una versione neopitagorica della ragione colante e strutturante. In una seconda tappa, è ormai possibile osservare la svolta verso l'emancipazione del materiale sonoro: nell'ambito di una estetica ancora convenzionale (*Passio secundum Lucam* di Penderecki), o più radicalmente verso una totale spoliatura dei suoi stilemi tradizionali (*Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, *Lux aeterna* di Ligeti). L'eteronomia mondana e mitica del principio estetico del suono e del numero, comincia a sostituire l'autonomia delle regole compositive e dell'intenzionalità espressiva. Infine, in una terza fase, l'elemento soggettivo e quello materiale tendono a fondersi nella realizzazione dell'evento musicale come realtà autoreferenziale più che come rappresentazione simbolica del mondo: improvvisazione, alea, gioco, happening, reinvenzione totale e accadere istantaneo: *Missa est... für Stimmen* di Schnebel, *Improvisation ajoutée* di Kagel, *Psalm* di Holliger. Dis-locazione totale da tutti i parametri tradizionali dell'opera musicale in vista (in attesa?) di una rigenerazione u-topica dell'esperienza estetica. «Musica sacra negativa» o «nichilismo compiuto»? Per mio conto ho tentato analoga strutturazione di un quadro «euristico» della contemporaneità, con particolare attenzione alle categorie del mito, del rito, del sacrificio: P. A. SEQUERI, *Arte musicale nel XX secolo. Avanguardie, avventure, nostalgie*, in A. N. TERRIN, a c. di, *Prassi liturgica e arte musicale*, Padova, Edizioni Messaggero, 1995 di imminente pubblicazione). Frequentazioni estemporanee di antiche correlazioni fra «musica» e «sacro», vengono riprese in significativo rapporto con l'impresa novecentesca del ritorno alle «origini» del suono: J. GODWIN, *Harmonies of Heaven and Earth. The Spiritual Dimension of Music*, London, Thames & Hudson, 1987; F.-B. MÂCHE, *Musica, mito, natura. I delfini di Arione*, tr. it., Bologna, Cappelli, 1992; M. HAYES, *The Infinite Harmony. Musical Structures in Science and Theology*, London, Weidenfelds & Nicolson, 1994.

di una teologia dogmatica e di una disciplina autarchica, la musica d'arte – anche là dove ha continuato a frequentare i temi e le forme della tradizione religiosa – è migrata in sala da concerto (XVIII secolo). E ormai, quando occasionalmente viene ospitata nell'aula sacra, la occupa comunque in perfetta autonomia, esibendo un legame con la propria autosufficienza che fa intrinsecamente parte della sua qualità estetica. Quel legame d'altra parte che forma l'argomento della sua ricercata ospitalità, e condiziona la sua legittimazione nello spazio del sacro all'interno. In questo modo però, per quanto le si assegni un intento devoto, essa governa il sacro all'interno del proprio idioma estetico. In più, la storia della musica contemporanea include *anche* una tradizione intenzionalmente «eretica» – non solo «laica» e «secolare» – nei confronti del principio teologico e dell'intenzione religiosa della musica. Il teologo pertanto, pure ove sia musicalmente preparato e competente, non può oggi realizzare facilmente, senza addentrarsi specialisticamente nelle teorie e nelle pratiche della «nuova musica», i temi e i problemi della retorica musicale contemporanea. Essi infatti rimangono lontani dal costume corrente dell'ascolto: ma anche dalle nozioni e dai criteri che possono essere tratti dalla conoscenza scolastica e tradizionale della storia musicale. L'ordinaria frequentazione del costume musicale classico e romantico, che ancora si iscrive nell'orizzonte della celebrazione dei valori «alti» e «spirituali» dell'arte, è ormai inadeguato ad istruire un principio ermeneutico generale, valido per tutte le opere – anche «alte» o «colte» – dell'estetico musicale. Il problema di questa distanza e di questa complessità, con il relativo problema di un criterio unitario di interpretazione dell'idea di «musica», abita del resto la stessa cultura musicale: ed è ben lontano dall'essere risolto in quella stessa sede.

7. MUSICA PER IL CULTO, ESTETICA DELLA CELEBRAZIONE (J.-Y. Hameline)

Il perdurare della difficoltà di istruire una dialettica vitale e costruttiva intorno ai temi specifici di una «teologia della musica», congiuntamente con l'accertamento dell'impossibilità di sviluppare in termini generali l'equivoco storico e ideologico che si è fissato intorno al concetto di «musica sacra», hanno incominciato a suggerire l'opportunità di impiantare la questione su basi completamente nuove.

Una prima ipotesi è questa: che la radice ultima del limitato interesse della teologia per l'esperienza musicale dell'uomo, di-

penda – più remotamente, ma anche più radicalmente – dalla «difficoltà teologica di pensare la differenza liturgica» (36).

J.-Y. Hameline è certamente il più fine ed impegnato interprete di questa svolta. «La nostra attuale convinzione – scrive appunto in un recente consuntivo della sua ricerca – ci induce a pensare che, nell'ambito della liturgia e del culto, non si possono concettualmente ed esteticamente separare le azioni musicali (vocali, strumentali, concertanti) dall'insieme della ecologia sonora della celebrazione» (37). Non si tratta semplicemente del raccoglimento e dell'ordine che sono *favorevoli* allo svolgimento dei riti. Né della idoneità *funzionale* dei canti, delle preghiere, dei simboli e delle forme di maggiore o minore accentuazione della solennità. Si tratta di un'istanza logicamente anteriore e logicamente *fondante*. E precisamente dell'insieme *dei codici che orientano, istituiscono, mantengono vitale il regime generale dell'intendere sonoro richiesto dalla scena rituale*. In assenza, o nel difetto di tale correlazione, è vano pensare che la forma degli oggetti musicali inseriti nella celebrazione faccia la differenza della qualità «liturgica» della celebrazione (o «sacra», o «religiosa» che dir si voglia). Gli inserti musicali, intesi come brani vocali o strumentali, sono infatti variabili dipendenti della musicalità globale dello spazio e del tempo rituali. Concorrono certamente a strutturarla, e anche in modo decisivo: ma non la istituiscono. Perché essa è appunto istituita dalle modalità in cui si effettua il «taglio» dello spazio e del tempo che l'atto rituale si procura, applicando ad una determinata zona dell'esistenza l'intenzione del culto; e ponendo in esercizio la costellazione o la sequenza di eventi simbolici che identificano la celebrazione stessa.

La *scena rituale* non è soltanto *occupata* da esperienze sonore di carattere altamente significativo, bensì è *istituita* dal loro gioco. Lo schema delle connessioni e la loro logica, i parlati e gli ascolti con le loro dislocazioni rituali e le loro modalità differenziate, le composizioni di luogo e i movimenti che le attraversano, le fasi di concentrazione e di articolazione, sono la «musica portante» di una celebrazione. Le forme e i contenuti di questa musica sono sempre significanti: parole, gesti, rappresentazioni, con le loro pause e silenzi. «Musica» qui è da intendere ovviamente nel senso della tradizione più antica: che include certamente la sfera dei suoni udibili e della loro intenzionale organizzazione, ma come momento di un più generale sistema di ritmi, e di proporzioni, di corri-

(36) J.-Y. HAMELINE, *Éléments d'anthropologie, de sociologie historique et de musicologie du culte chrétien*, «Recherches de Sciences Religieuses» 78 (1990) 397-424: 417.

(37) *Ivi*, 418.

spondenze e di armonie che percorrono l'intero dominio della parola, del gesto, della rappresentazione simbolica. In questa prospettiva, il sapere della musica è una vera e propria sapienza dell'anima e del mondo. E l'idea della celebrazione, va a sua volta calibrata sull'idea del *simbolo in esercizio*: vale a dire, *il simbolo che è significante non al modo della informazione su qualcosa, ma per la capacità che riveste di impegnare in un rapporto vitale con il senso.*

Per questo l'atto rituale *evoca* e *accenna* – realmente, ma soltanto simbolicamente – il proprio rapporto con l'analogo evento della scena naturale e sociale, così da aprire un varco per la sua capacità di *rammemorare* la tradizione che lo istruisce e lo legittima, nonché di *attestare* l'origine trascendente della sua energia simbolica ⁽³⁸⁾. Memoria e testimonianza, nella celebrazione, non si esercitano nella forma passionale della *opinio vehemens* e mediante il protagonismo della *azione eroica*. Bensì attraverso le «energie leggere» messe in gioco dalla stilizzazione rituale e comunitaria della parola, del gesto, della rappresentazione. In questo contesto, la funzione del musicale, tra quelle che ne rappresentano le potenzialità intrinseche, è precisamente quella di rendere percepibile *la dignità e la soavità, la profondità e la letizia che si raccolgono nell'intendere e nell'intesa realizzati nella celebrazione*. Memoriale della tradizione, energia simbolica dell'attualizzazione, attestazione dell'origine trascendente sono qui rese *udibili e godibili* nella struttura musicale della scena rituale.

Il modello concettuale così abbozzato presenta effettivamente vantaggiose possibilità di sviluppo, alcune delle quali sono esplicitamente indicate dallo stesso Hameline. Tra quelle che possono utilmente costituirsi quale vettore di più sistematiche elaborazioni (in parte già svolte da Hameline nei suoi scritti) ⁽³⁹⁾ ne esplicitiamo

(38) *Ivi*, 419

(39) J.-Y. HAMELINE, *L'affectivité dans la célébration liturgique*, «Catéchèse» n. 109 (1987) 111-116; Id., *Acte de chant, acte de foi*, *ivi*, n. 113 (1988) 31-46; Id., *La foi sur son axe fondamentale*, «La Maison-Dieu» n. 174 (1988) 59-74. Il grande interesse della ricerca di questo autore, risiede proprio nello sforzo, adeguatamente istruito storicamente, musicologicamente e antropologicamente, di organizzare il quadro della riflessione teologica sulla musica liturgica, dentro il quadro totale dell'evento celebrativo. In tale spazio, l'esigenza di una riflessione che si spinga fino ad una sorta di «elaborazione idealtipica» delle condizioni della musica rituale (o «sacra» se si vuole), non soltanto può essere adeguatamente soddisfatta: addirittura essa diventa una necessità. Ma ciò può avvenire prendendo netta distanza dalle generiche considerazioni sul «bello» sul «sublime» e sul «sacro» che musicisti un po' teologi, e melomani un po' filosofi, concepiscono con ingenuo gnosticismo come una sorta di «emanazione da una sostanza divina» che va ad incarnarsi nelle opere non meglio identificate dell'«arte». Cf J.-Y. HAMELIN, *Acte de chant acte de foi*, 36 (questo saggio è una importante «silloge» di tutti gli

due, che fanno capo alla *capacità primordiale della sapienza musicale di propiziare il regime affettivo dell'intendere e del rammemorare*.

(a) La prima concerne uno dei nodi centrali della questione relativa alle forme de «l'estetico per il sacro», vale a dire *il rapporto del testo e della musica nell'ambito del canto liturgicamente dedicato*. Nella tradizione antica, lo sviluppo della sapienza musicale, capace di riconoscere in ogni campo, il legame delle parti e l'armonia dell'insieme, si congiunge in un rapporto privilegiato e multiforme con la parola e con il linguaggio ⁽⁴⁰⁾. La sostanza del significant è qui, già di per sé, squisitamente musicale: la competenza musicale è decisiva per la conoscenza delle modalità che conferiscono alla parola la sua espressività, la sua risonanza emotiva, il suo ritmo discorsivo, la sua qualità poetica, la sua capacità di rendere incisiva e vitale la trama sottile delle corrispondenze fra l'armonia sensibile del mondo e l'armonia interiore dell'anima. In quanto raccolti e dispiegati all'interno della scena rituale, tutti gli atti linguistici sono introdotti in una dimensione in cui si allenta la loro funzione informativa e prende rilievo la qualità simbolica del loro essere pronunciamenti e rammemorazioni ⁽⁴¹⁾.

Certo per noi è diventato più difficile entrare nella semplicità e nella intensità di questi valori della parola e del testo. E ciò, nonostante la speciale sensibilità per la parola ereditata dalla tradizio-

aspetti implicati nella questione della musica sacra in quanto musica destinata al contesto liturgico della celebrazione cristiana.

(40) Sulle più recenti acquisizioni storico-critiche circa lo stretto nesso della poetica e della musica nell'antica cultura greca: B. GENTILI, R. PRETAGOSTINI, *La musica in Grecia*, Bari, Laterza, 1988. Per i riferimenti all'età agostiniana e alla tradizione del medioevo latino cf la bibliografia e l'introduzione di M. Bettetini in Agostino, *Ordine, Musica, Bellezza*, (cit. più sotto, n. 43), VII-LXII. Lo studio dei rapporti fra lingua e musica, così come quelli sul nesso di musica e retorica sono in grande espansione. Solo qualche titolo fra i saggi più istruttivi e stimolanti: M. PAGNINI, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, Il Mulino, 1974; F. DOGANA, *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Milano, Franco Angeli, 1983; F. ESCAL, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990; L. BORNESCHUEUR, *Retorica e paradigmi antropologici*, tr. it., Palermo, Mucchi, 1991; F. CIVRA, *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Torino, UTET, 1991; *Phoné semantiké*, «Il Verri», 1-2, 1993 (numero monografico); M. E. BONDS, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge (Mss.) – London, Harvard University Press, 1991.

(41) Segnalo semplicemente l'interessantissimo saggio di D. JOURDAN-HEMMERDINGER, *Fonction du chant dans les discours et lectures publics*, in CHR. MEYER, a c. di, *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, Paris, Editions Créaphis, 1991, 15-41.

ne religiosa e biblica, e con tutta l'enfasi oggi accordata alla dimensione ermeneutica e simbolica del linguaggio ⁽⁴²⁾. L'attrazione del profilo informativo, cognitivo, dottrinale, anche nell'ambito dell'esercizio rituale, appare preponderante. Il simbolo è inteso prevalentemente come modalità più pittoresca della comunicazione, strumento metaforico per capire meglio, arredo estetico che favorisce l'impressione della memoria: la *comprensione* del mistero che «sta al di là» è appunto l'obiettivo prevalente e l'intento migliore del suo esercizio. Questa desuetudine comporta che anche le pratiche correnti, quando pure vi dedicano qualche attenzione, rischiano facilmente le goffaggini di un'enfasi didascalica o di un eccesso teatrale. Insomma anche qui esiste un problema di «musica sacra», di performance rituale da inquadrare dentro lo spazio e il tempo di una «interpretazione-esecuzione» in corso d'opera, che svolgendosi realizza uno scambio simbolico: dunque, una vera e propria *transizione* ad un nuovo stato di coscienza, un effettivo processo di trasformazione interiore. L'intellettualismo, con la sua concezione strumentale e convenzionale del semantico come «linguaggio», e del linguaggio come «mezzo» di comunicazione, domina ancora la scena. L'ordine del semantico invece è, più radicalmente, il nesso fra due ev(enti) dove uno è capace di rinviare all'altro: e in tale rinvio si polarizza e si attiva: perciò anche una percezione sensibile in riferimento ad una relazione affettiva; oppure un atto di lettura rispetto ad una disposizione intenzionale. In tal caso, trattare il primo evento come significante quasi-verbale del secondo, inteso come significato quasi concettuale (ciò che il

(42) Dato il contesto della nostra riflessione, segnalo qui il curioso saggio di F. YOUNG, *The Art of Performance. Towards a Theology of Holy Scripture*, London, Darton, Longman and Todd, 1990, che tratta le questioni della teologia del «libro» biblico (ispirazione, canone, lettura, ermeneutica, attualizzazione e creatività, dentro l'omologia della composizione e della interpretazione musicale). Con maggiore ambizione, ma anche con più approfondita penetrazione critica del contesto teologico, storico e letterario, è stata tentata anche una sorta di vera e propria «deduzione innologica» dei testi narrativi del nuovo testamento: cf E. HAULOTTE, *Formation du corpus du Nouveau Testament: recherche d'un 'module' generatif intratextuel*, in CENTRE SÈVRES, *Le canon des Ecritures. Etudes historiques, exégétiques et systématiques*, Paris, Cerf, 1990, 255-440. Sulla tradizione della scrittura biblica come «grande codice» per le forme estetiche dell'occidente: E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it., Torino, Einaudi, 1956; N. FRYE, *Il grande codice*, Torino, Einaudi, 1986; G. RAVASI, *La Bibbia e l'arte*, in *L'uomo di fronte all'arte*, Milano, Vita e pensiero, 1986, 105-137; F. ROUSSEAU, *La poétique fondamentale du texte biblique*, Paris, Cerf, 1989; G. RAVASI, *Il canto della rana. Il teologico e il musicale nella Bibbia*, Casale M. (AL), Piemme, 1991; P. A. SEQUERI, *Musica dalla Bibbia? Brevi considerazioni per future ricerche*, in P. TROIA, a c. di, *Bibbia e Musica*, Roma, Garamond, 1992.

primo «vuol dire») significa semplicemente mancare il rapporto. Che addirittura può essere irriconoscibile in quel modo: nel senso che la forma e il contenuto rappresentativo della percezione che innesca la relazione affettiva può essere perfettamente estraneo a qualsiasi elemento descrittivo o evocativo delle caratteristiche possedute dall'oggetto della relazione affettiva; appunto perché il vincolo che fonda lo scambio simbolico, magari profondissimo, è istituito in altro modo rispetto a quello di significante-significato tipico del segno verbale o del segnale indicativo). Ed è certamente intellettualistico anche il privilegio esclusivo accordato al simbolo come *segno rappresentativo* rispetto al simbolo come *esercizio performativo* del senso ⁽⁴³⁾.

La musica(lità) attenua la qualità assertoria del significante, e ricade sul testo ponendolo in stato di sospensione della sua funzione segnica, a vantaggio di quella performativa, rammemorativa, attestativa. La testualità è posta per così dire in «posizione innodica», nota Hameline, propiziando la *regolata* integrazione della *cogitatio fidei* nella dimensione dell'*affectus*.

E questo è il livello in cui si pone la seconda serie di implicazioni tratte dall'assunto di base. Le questione del nesso privilegiato fra la musica e gli affetti, è pur essa questione di antichissima tradizione ⁽⁴⁴⁾. L'antica lezione che sta alla radice degli sviluppi dell'arte musicale, fornendole invero per circa un millennio anche i principi della sua interpretazione teologico-cristiana, è istruita dal mito delle Muse come figlie di Zeus e di Mnemosyne (la memoria, appunto), come anche dalla tradizione delle regole musicali come codice della modulazione degli affetti (Atena donò alle inconsolabili so-

(43) Sull'importanza di questa apertura, essenziale anche per uscire dalla deriva didascalica e catechistica dell'attenzione pastorale al processo dell'appropriazione simbolica che opera nel rito: D. ZADRA, *Il tempo simbolico: la liturgia della vita*, tr. it., Brescia, Morcelliana, 1985 (essenziale); A. N. TERRIN, *Leitourgia. Dimensione fenomenologica e aspetti semiotici*, Brescia, Morcelliana, 1988.

(44) Cf E. FUBINI, *Estetica musicale*, DEUMM, Lessico II, coll. 153-174; M. DELLA CASA, *La comunicazione musicale e l'educazione*, Brescia, La Scuola, 1983 (esemplare esposizione, precisa e accessibile, della storia delle idee sulla musica); R. MURRAY-SCHAEFER, *Il paesaggio sonoro*, tr. it., Milano, Unicopli, 1985; K. H. EHRENFORTH, a c. di, *Humanität, Musik, Erziehung*, Mainz, Schott, 1981 (la raccolta di saggi, comprende l'eccellente saggio di H. SCHRÖER, *Musik als 'Offenbarung des Unendlichen'? Die Transzendenz der Kunst und die Offenbarung Gottes*, 64-89, del quale abbiamo ampiamente dato conto in P. A. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 315-329); M. IMBERTY, *Les écritures du temps. 1/ Entendre la musique*, Paris, Bordas, 1979 (tr. it. parziale: *Suoni, emozioni, significati*, Bologna, CLUEB, 1989); Id., *Les écritures du temps. 2/ Sémantique psychologique de la musique*, ivi, 1981 (tr. it.: *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Milano, Ricordi - Unicopli, 1990).

relle della Medusa *nomoi* musicali per la modulazione del dolore: onde esso, mediante la distillazione musicale degli affetti feriti, ne venisse riscattato dalla propria inarticolabile oscurità). Perciò, nell'antica sapienza (Platone, Aristotele) la musica mantiene uno stretto rapporto con l'*ethos*: ovvero con l'attitudine a governare i sentimenti e i comportamenti in modo favorevole all'armonia dell'anima e all'apprezzamento del bene ⁽⁴⁵⁾. Nella tradizione cristiana in particolare, è impossibile istruire qualcosa di decisivo a proposito della dialettica dell'estetico e del sacro nella scienza dell'*ars musica* e nella *traditio canendi* del culto senza prendere le misure a partire dalla lezione di sant'Agostino. Incominciando precisamente dalla dialettica dello spirituale e del sensibile che soggiace agli entusiasmi e alle reticenze delle *Confessiones* e dell'introduzione all'ultimo libro del *De Musica*. Per meditare poi sulle *Retractationes* degli entusiasmi speculativi in gioventù dedicati all'omologia delle forme musicali e delle forme teologiche in quel medesimo VI libro. E rivolgersi infine alle potenzialità iscritte nelle considerazioni dedicate nel *De Doctrina Christiana* all'equilibrio della componente «estetica» e della forma «artistica» nella predicazione cristiana ⁽⁴⁶⁾.

La reticenza nei confronti della speciale incidenza affettiva del musicale – apprezzata in ragione della sua congruenza con quella forma universale della fede che è il sentimento religioso, ma insieme continuamente censurata per la difficoltà di governarne la deriva verso l'eccitazione e le passioni profane – è un luogo ricorrente anche nella tradizione cristiana ⁽⁴⁷⁾. L'equilibrio del *decorum* e

(45) V. MELCHIORRE, *Eticità dell'arte e senso dell'essere*, Milano, Vita e Pensiero, 1986.

(46) Sant'Agostino (che riecheggia in termini cristiani, l'ambivalenza che già si trova in Platone) rimane effettivamente un luogo esemplare per l'apprezzamento di questa tensione. Cf la bella edizione di testi agostiniani sull'estetica, a c. di M. Bettetini: AGOSTINO, *Ordine, musica, bellezza*, Milano, Rusconi, 1992. Inoltre: G. STEFANI, *L'etica musicale di sant'Agostino*, «Jucunda Laudatio» 1-2 (1968) 1-65; U. PIZZANI – G. MILANESE, «*De Musica*» di Agostino di Ippona, Palermo, Augustinus, 1990; R. BODEI, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, Bologna, Il Mulino, 1991; C. HARRISON, *Beauty and Revelation in the Thought of Saint Augustine*, Oxford, Clarendon Press, 1992; T. MANFREDINI, *Comunicazione ed estetica in Sant'Agostino*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1995.

(47) Dalla dialettica innescata con questa ambivalenza viene in effetti l'oscillazione sempre ricorrente della coscienza e della pratica ecclesiastica: largamente disponibile, lungo la storia, a tutti gli esperimenti di integrazione dell'invenzione musicale; e al tempo stesso ricorrentemente preoccupata della inevitabile deriva e contaminazione che la seduzione dell'estetico e l'incidenza emotiva dei suoi mezzi inducono nello spazio del rito e della preghiera. Per le testimonianze: G. LAUBE PRYGGODDA, *Das alttestamentliche und neuteamentliche musikalische Gotteslob in der Rezeption durch die christlichen Autoren des 2. bis 11. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse, 1980; J. QUAESTEN, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, tr. ingl., Washington DC, National Association of

della *delectatio* è, in generale, un problema di fondo nella questione dell'«arte sacra». Problema particolarmente vivo in rapporto alla musica, proprio perché alla incisiva immediatezza del suo rapporto con la sfera profonda delle emozioni corrisponde anche una minore possibilità di controllo del suo legame con la rappresentazione e il significato, data l'astrattezza e l'asemanticità delle forme che essa mette in gioco. Hameline si domanda – giustamente, a mio parere – se anche a questo livello, l'approfondimento della struttura rituale della celebrazione nel suo complesso, non possa utilmente sottrarre la questione del rapporto fra musica-testo e musica-emozioni all'impasse ingovernabile in cui essa è posta quando pretenda di essere pregiudizialmente risolta nella definizione dei criteri formali, e nella legittimazione dei modelli storici. In tal caso infatti, sarebbe proprio la trama dei significati e degli affetti intenzionalmente propiziata dai testi, dai gesti, dalle rappresentazioni che istruiscono l'intenzione rammemorativa, attestativa e attualizzatrice della celebrazione a fornire lo sfondo per la legittimazione e l'invenzione delle modalità emotive richieste. Al tempo stesso, sarebbe proprio la struttura rituale nel suo complesso, con la regolata codifica di un *intellectus fidei* affidato a significanti vitali e semanticamente impegnati (dunque destinati ad una appropriazione cosciente e non magica) e con la *sobria ebrietas* suggerita dal suo impianto simbolico e cerimoniale (dunque ugualmente distante da un accadere liberamente naturalistico e biografico degli eventi e delle relazioni) ad orientare e garantire la coerenza dell'estetico con la celebrazione del mistero (o, se si vuole del sacro) cristiano.

In questa prospettiva non c'è davvero nessuna difficoltà a riconoscere che l'integrazione *rituale* dell'estetico è sempre anche selettiva. Anche nei confronti dell'artistico, se è per quello. Ma appunto, l'interesse della persuasiva rigorizzazione proposta da Hameline sta proprio nella pertinenza del referente che essa mette in campo. Gli elementi della celebrazione cristiana non sono sacri per una qualche virtù estranea o pregiudiziale ad essa. Tanto meno là dove tale virtù pretenda di determinarsi e di apparire riconoscibile a partire dall'eteronomo riferimento alle strutture artigianali

Pastoral Musicians, 1983; J. MCKINNON, *Music in Early Christian Literature*, Cambridge, University Press, 1987; A. EKENBERG, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1987. Per la tradizione della Riforma: P. VEIT, *Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers*, Wiesbaden, F. Steiner, 1986; A. DÜRR – W. KILLY, Hrsgg., *Das protestantische Kirchenlied im XVI u. XVII Jhdt. Text- Musik- und theologiegeschichtliche Probleme*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1986. Per la tradizione ortodossa: J. VON GARDNER, *Gesang der russisch-orthodoxen Kirche*, 2 B.de, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1987.

dell'opera o al codice formale della bellezza. Nè quegli elementi sono sacri se e in quanto la celebrazione si riferisca ad una assolutezza del sacro che possa essere istituita quale normativa nei suoi confronti. Quegli elementi infatti sono sacri precisamente in quanto si danno come parti integranti (o rispettivamente integrative) della celebrazione cristiana: la quale trae le ragioni della propria inviolabile dignità e della propria capacità di con-sacrare dal fatto di essere ordinata al *sacramentum* della presenza efficace del Signore. Essa realizza in modo adeguato ed effettivo la propria ragion d'essere quando, anche sul piano dell'intendere e del sentire, è capace di propiziare un legame affettivo fra l'esercizio rammemorativo, attestativo e attualizzante del rito e la presenza del Signore che attrae a sè i suoi discepoli, rendendoli di nuovo ammirati e compresi, riconoscenti e lieti per le sue parole e le sue azioni di grazia. L'armonico inserimento della componente estetica del suonare e del cantare con quella del leggere, dell'ascoltare, del tacere e dell'acclamare, del muoversi e del sostare, del gestire e del guardare, del convenire e dell'abitare, è dunque criterio ultimamente determinante. In quanto tale integrazione è riferita a codici rituali (ovviamente non riducibili alle «rubriche») che indirizzano intenzioni precise e mettono in gioco simboli non arbitrari, essa è provvista di un autonomo dispositivo di regolazione dell'equilibrio richiesto. In quanto però la celebrazione è destinata all'esercizio spiritualmente orientato dell'azione simbolica, e non alla mera riproduzione materiale di atti stereotipi, l'integrazione va necessariamente riferita al contesto antropologico ed ecclesiale dell'azione in corso; nonché al discernimento che deriva dalla effettiva recezione dell'equilibrio di *decorum* e *delectatio* progettato mediante l'integrazione dell'estetico. La qualità artigianale e la struttura formale delle componenti artistiche non devono ferire la competenza estetica e la sensibilità religiosa dei celebranti. Ma appunto vi possono corrispondere, in riferimento a specifiche connotazioni della celebrazione e in corrispondenza con la maturazione del livello spirituale complessivo, in molti modi. L'elemento comune, che consente di istruire con una certa oggettività le condizioni teoriche dell'equilibrio cercato, sta appunto nel fatto che *decorum* e *delectatio* sono un problema essenziale per le opere dell'estetico (del tutto indipendente e previo rispetto alle ulteriori differenze del «colto» e del «popolare», dell'«artistico» o dell'«artigianale»). E d'altro canto, esiste un intrinseco orientamento «rituale» (performativo, simbolico, celebrativo) dell'esercizio estetico, allo stesso modo che esiste una originaria dimensione estetica (graziosa, estatica, incantata) dell'azione rituale. Relazione profonda che appunto consente di istituire una coerenza profonda e una congruenza non arbitraria.

8. MUSICA NEL RITO, MUSICA DEL RITO: IMPLICAZIONI E SVILUPPI

Il vantaggio della impostazione che si può osservare negli scritti di J.-Y. Hameline risiede in effetti nella possibilità di pensare ogni intervento musicale all'interno del rito in rapporto al *continuum musicale* della testualità e della gestualità che occupano lo spazio e il tempo della celebrazione. L'allargamento concettuale del problema della «musica sacra», e dell'estetico per il sacro, che in tal modo viene disegnato è assai fruttuoso: sia per quanto riguarda l'elaborazione dei criteri di composizione e di interpretazione dei nessi fra testo e musica, sia per quanto riguarda l'orientamento della educazione e dell'esercizio rituale cristiano nel suo complesso. In questo quadro infatti, gli interventi musicali specificamente elaborati nella dimensione vocale e strumentale possono essere immaginati e apprezzati sulla base di una sostanziale omogeneità con l'intero contesto della celebrazione. Il legame è appunto dato dalla possibilità di apprezzare dal punto di vista musicale il *sonus* e l'*auditus* che strutturano ritmicamente, prosodicamente, semanticamente la trama degli atti di pronunciamento e di appropriazione che configurano l'esercizio celebrativo. Tenendo conto del fatto che essi sono già largamente abitati dalla densità semantica di molti testi «sacri» e di molte esperienze «vitali». Tutti ultimamente indirizzati alla rammemorazione, all'attuazione, alla attestazione della presenza reale del Signore. Che è il principio attivo delle relazioni evidenziate dalla scena rituale: il cui *modus operandi* è appunto il «sacramento», principalmente ordinato alla celebrazione eucaristica.

In tale contesto, l'intervento musicale realizza una cesura significativa, e dunque anche una esplicitazione, un addensamento, una dilatazione meditativa e un'enfasi affettiva della musicalità prosodica e poetica della parola: che è già iscritta nella natura stessa della celebrazione. In quanto in essa, anche la parola è elemento rituale, celebrazione, risonanza, lode, rendimento di grazie. Ma appunto non come un inserto aggiuntivo, legato ad un ordine estrinseco che, regolato da un codice perfettamente immanente, cerca in se stesso la propria congruenza con l'elemento eterogeneo della testualità e della sua comprensione. Al contrario, la musica vocale e strumentale hanno la possibilità di cercare, immaginare, evidenziare, il loro legame con la musica del testo e del rito: regolando l'investimento delle risorse costruttive e performative dell'*ars musica*, come anche l'esperienza ad essa immanente circa le qualità estetiche del sonoro, in riferimento ai tratti di una dimensione che le risulta omogenea, in quanto partecipe dello stesso ordine simbolico. L'ordine musicale nella sua globalità appunto.

Tutto ciò comporta però che venga riconquistato l'ordine simbolico del musicale integrando, con gli opportuni approfondimenti, l'antica lezione di una storia secolare della sapienza musicale.

Proprio di qui scaturisce l'importanza di una vera e propria «teologia della musica»: che non si riduca all'arredo retorico di una discussione appiattita sui problemi del repertorio sacro e del soggetto religioso. Si pensi a quale livello deve essere portata la riflessione teologica, storica, antropologica sulla ritualità, sul simbolico, sulla vocalità e sulla lingua ⁽⁴⁸⁾.

La tradizione del canto ecclesiastico, quello convenzionalmente chiamato «gregoriano», del cui «degrado» (che era anche, inestricabilmente, processo di evoluzione «estetica» e adattamento «rituale») si dovettero occupare già i riformatori dell'età carolingia (!), ha certo sviluppato una lezione magistrale, e per molti aspetti insuperata, in riferimento ai parametri che abbiamo messo in evidenza: musicalità del testo e aderenza del *melos*; rapporto fra *itinerarium mentis* e *affectus cordis* nell'espressione cantabile della *fides* ⁽⁴⁹⁾. Ma anche, se si volesse considerare rigorosamente e non dogmaticamente la sua lunga storia, grande interesse presentano la

(48) Chi ha trattato e discusso a fondo, per esempio, l'immane questione dei problemi legati alla musicalità della nuova lingua liturgica – semantica, poetica, retorica, metrica, prosodia, ecc. – che è lingua contemporanea, letteraria e popolare, scritta e parlata, storica e in evoluzione? E come si può discutere di musica liturgica, e ragionare di estetica del sacro o per il sacro senza questo essenziale riferimento? La sproporzione che esiste fra l'ossessione (apparentemente) ipercritica in materia di «armonia sacra» per la liturgia, e la desolante genericità dell'attenzione dedicata alla «poetica teologale» dei testi (dei «canti», ma anche dei testi rituali, delle letture bibliche, come pure – e a maggior ragione – delle preghiere, dei commenti, delle introduzioni create per la liturgia ufficiale o per le paraliturgie) dovrebbe far riflettere, più di quanto non accada, sull'effettivo rigore e sulla reale profondità dell'attenzione che viene dedicata alla «questione estetica» della celebrazione cristiana.

(49) Per quanto poi il rigore sistematico di queste corrispondenze non vada indiscriminatamente enfattizzato, quasi non esistessero larghe zone di *routine* e differenze qualitative non riconducibili alla sistematica applicazione di un uniforme principio teorico. Anche per quanto riguarda il rapporto storico fra la dottrina estetica e le realizzazioni compositive, è largamente nota la varietà – anche contraddittoria – delle valutazioni nell'ambito della modalità ecclesiastica (già di per sé frutto dell'adattamento teorico di una pratica pregressa e non omogenea). Una suggestiva dimostrazione della curiosa incongruenza che, nello strato più arcaico a noi documentalmente accessibile del canto ecclesiastico cristiano, contrassegna le melodie sui testi di lamentazione e di morte rispetto alle indicazioni concordi dei teorici dell'estetica e dell'etica modale, è fornita nell'importante studio di R. MONTEROSSO, *Il dolore e la morte nell'espressione musicale dei secoli XII e XIII*, in *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*, (Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, 7-10 ottobre 1962), Todi, Accademia Tudertina, 1967, 261-291.

sua capacità di evoluzione nel quadro dei mutamenti di contesto della scena rituale (per esempio nel processo di integrazione del canto monodico con il nuovo modello di rapporto fra espressione individuale e integrazione collettiva della *fides* annunciato dallo sviluppo rinascimentale della polifonia), e la sua duttilità formale in ordine al necessario bilanciamento di figure «alte» e di figure «popolari» dell'espressione estetica della *fides ex auditu* (strategia rituale complessiva del rapporto fra invenzione solistica e imitazione assembleare, immediatezza e sofisticazione della elaborazione diastematica della corda di recita, varietà del bilanciamento e della distribuzione fra distensione melismatica e contrazione sillabica, e via discorrendo) ⁽⁵⁰⁾.

Con tutto questo, le qualità magistrali di questa tradizione saranno realmente *liberate* e fruttuosamente rimesse in circolazione, se l'insuperabile distanza storica e teologica del *corpus* testuale e musicale al quale ineriscono verrà serenamente riconosciuta e anzi chiaramente identificata. Si tratta qui di realizzare una operazione analoga – fatte le debite proporzioni – alla operazione ermeneutica realizzata con successo nei confronti dell'eredità tomistica. In quel caso infatti la presa di distanza, efficacemente consegnata allo *slogan* «San Tommaso, maestro per tutti, ma non maestro di tutto», mentre ha sottratto la ricerca di una più adeguata sintesi teologica

(50) Per la vicenda storico-liturgica sempre utile la lettura di H. LECLERQ, *Chant romain et grégorien*, t. III/1, Paris, DACL, 1913, coll. 256-311. V. anche: G. CATTIN, *Il Medioevo*. I, Torino, EDT, 1979 (soprattutto le pp. 29-66); L. GAMBERINI, *La parola e la musica nell'antichità. Confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del Medio Evo*, Firenze, Olschki, 1962; A. MICHEL, *In Hymnis et canticis. Culture et beauté dans l'hymnique chrétienne latine*, Louvain, Publication Universitaires, 1976; R. ARNESE, *Storia della Musica nel Medioevo europeo*, Firenze, Olschki, 1983; S. CORBIN, *La musica cristiana. Dalle origini al gregoriano*, tr. it., Milano, Jaca Book, 1987; P. GIZZI, a c. di, *Teologia, filologia ed estetica nella musica sacra*, (= Quaderni dell'Istituto di Musica 'Vincenzo Amato', 2), Palermo, 1987; D. FENWICK WILSON, *Music of the Middle Ages. Style and Structure*, New York, Schirmer Books – MacMillan, 1990 (eccellente per chiarezza e completezza); F. RAMPI – M. LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, Cremona, E.I.M.A., 1991 (con una sintesi liturgica di R. Grégoire, pp. 125-178). Pregevole contestualizzazione antropologica ed estetica della coscienza teologale e delle pratiche rituali («musicali» in specie) che strutturano la storia della «liturgia delle ore» in G. GUIVER, a c. di, *La compagnia delle voci*, tr. it., Milano, Jaca Book, 1991. Istruttiva analisi della «coscienza» e della «sensibilità» musicale iscritte nel passaggio alla tradizione documentale del canto ecclesiastico in M. WALTER, *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift-Zeit-Raum*, Stuttgart – Weimar, J. B. Metzler, 1994. Questi due studi sono buoni esempi (e promesse, speriamo) di un approccio estetico e antropologico più avanzato nella interpretazione della tradizione liturgica e musicale del cristianesimo antico. In questo senso, v. anche P. JEFFERY, *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1992.

alla mortificante e sterile ipotesi di una impossibile «restaurazione tomistica», ha di fatto propiziato una più stimolante valorizzazione delle potenzialità inerenti alla impostazione teologica dell'Aquinate. La più raffinata storicizzazione del suo sistema, ha certamente giovato all'apprezzamento della profondità delle sue intuizioni e della qualità del suo metodo di lavoro. Facendo emergere per tale via anche la sorprendente attualità di certe intuizioni operanti al livello profondo del sistema; come anche la capacità di proiezione e di orientamento che la linearità delle sue soluzioni offre per una ricerca teologica che si trova a dover rimettere in esercizio, pur in termini sostanzialmente mutati, analoga saggezza di sintesi. Anche in questo caso insomma, la dogmatica pretesa di un impiego «ingenuo» e «materiale» della testualità tomistica per l'intelligenza della fede, non si limitava a fallire – e a frenare – il proprio stesso obiettivo di rivitalizzare la qualità ecclesiastica dell'intelligenza credente. Ma esponeva altresì alla pressione incontrollata del sostegno puramente nominale e politico di mediocri epigoni l'istanza di alto profilo evocata dal riferimento a San Tommaso: con pregiudizio per il rigore e la profondità della sua genuina conoscenza, e a tutto favore della sua dissipazione e del suo degrado. Deriva ottusa e decadente alla quale è condannata ogni scolastica che finisca per avvolgere l'alto magistero dei grandi nel circolo vizioso e autarchico del «commentario dei commentari».

Del resto, è proprio nel campo dell'interesse storico-musicale e dell'apprezzamento estetico-religioso, che oggi la grande lezione del più tradizionale canto ecclesiastico riceve la migliore attenzione per le sue intrinseche qualità spirituali e culturali. Un'attenzione che nel recente passato le era negata quando appunto era semplicemente il sintagma musicale d'uso corrente nella liturgia cattolica. (Ricordate «l'ufficiatura dei defunti» della vostra parrocchia? Ecco, quello era il gregoriano d'uso corrente. Nessuno allora frequentava le pievi per ascoltarlo come un prezioso oggetto d'arte. E certamente, la sua legittimazione liturgica non appariva propriamente legata alla qualità estetica e artistica della *performance* esecutiva). Nel momento in cui è diventato oggetto di studio musicologico e di discernimento più rigoroso, ridestando l'interesse culturale ed estetico per la sua formazione e la sua struttura, è anche apparsa più chiaramente la sua definitiva storicizzazione. E a mano a mano che questo ricupero, ormai possibile soltanto a specialisti e teorici dedicati, ha propiziato il suo interesse quale documento apprezzabile e persino fruibile – *en amateur* – di una determinata oggettivazione estetica del sacro, anche qui la moderna sensibilità per l'autosufficienza del bello artistico e per l'apprezzamento critico dei suoi prodotti ne va irresistibilmente avvolgendo le esecuzioni.

Che non a caso sono sempre più in forma di «concerto», vengono praticate da gruppi «specializzati», sono tema di confronto critico fra le diverse «scuole» filologiche ed esecutive. D'altra parte, anche là dove intendano sottrarsi a tale dirottamento e ritrovare il loro originario contesto d'uso, quelle esecuzioni devono quanto meno adattarsi anacronistiche liturgie su misura. Liturgie storicamente connotate dunque da un qualche straniamento: che del resto, anche quando non ne abbiano l'intenzione, devono adattarsi ad essere frequentate, pur esse, in forma di *missa arcaica* da concerto.

La contraddizione che si genera nella forzatura anacronistica di una tradizione storica ingenuamente fatta valere come lingua per l'uso corrente, si scioglie invece vantaggiosamente là ove le migliori opportunità di conoscenza e di apprezzamento dell'antico canto ecclesiastico vengano investite nella giusta direzione. E dunque venga fatto tesoro, anzitutto, della esperienza che in quella tradizione è accumulata a vantaggio del compito che oggi ci attende: quello cioè di una nuova riflessione sulla poetica sonora del sentire della fede. Una poetica del «sentire» dove *auditus*, *intellectus* e *affectus fidei* siano compresi nella profondità del loro intrinseco rapporto con la Parola. Capaci pertanto di istruire le molte forme possibili dell'odierna esperienza musicale dell'uomo: da quelle «popolari» a quelle «colte», da quelle «comuni» a quelle più «singolari» ⁽⁵¹⁾.

Tale riflessione non muoverà pertanto da una astratta riflessione sulle qualità del «bello», nè da una generica determinazione delle caratteristiche del «sacro». Ma in primo luogo da una specifica riflessione estetico-teologica sull'*atto rituale di fede*: che celebra la bellezza della con-vocazione che il Signore suscita fra noi, e della con-sacrazione che ne deriva per la nostra esistenza ⁽⁵²⁾. In secon-

(51) Ho sviluppato le questioni relative alle condizioni di un adeguato profilo idealtipico della «musica liturgica» in altri scritti, ai quali mi permetto di rinviare: *Il canto cristiano come ascolto dell'altro*, «Rivista di Pastorale Liturgica» 146 (1988) 12-17; *Una teologia del 'sacro' in musica*, «Rivista Liturgica» 74 (1987) 453-466; *Musica, Teologia, Liturgia*, «Studia Patavina» 37 (1990) 5-35; *Vox humana, vox instrumentalis. De l'esthétique et de l'extatique dans la pratique musicale de l'Eglise*, «La Maison-Dieu» 194 (1993) 121-130. In questa sede, ho preferito adottare una prospettiva più sintetica e al tempo stesso più globale: puntando ad evocare i molti aspetti che convergono per una istruzione teorica del problema che sia adeguata alla complessità dei suoi intrecci. Nell'intento (e nella speranza) di suscitare l'interesse di qualche giovane studioso capace di lasciarsi attrarre dal campo di intersezione dell'estetico e del teologico che le ricerche recenti lasciano filtrare. È soprattutto per questo che ho abbondato nella evocazione di rimandi bibliografici, soprattutto là dove essi possono documentare e orientare il significativo incremento di attenzioni metodologicamente innovative ai temi della tradizione.

(52) Pregevole abbozzo della trattazione sistematica di una estetica della celebrazione in W. HAHNE, *De arte celebrandi, oder: von der Kunst Gottesdienst zu*

do luogo, si tratterà di produrre un approfondimento estetico-teologico dell'*atto musicale* della fede che di volta in volta è messo in esercizio nello spazio e nel tempo disegnati dalla scena rituale. Un tale approfondimento, sia detto qui *en passant*, includerà una esplicita attenzione alla marcatura del vincolo memoriale con i segni della tradizione della fede: che si esprime anche mediante l'accorto impiego della citazione e della evocazione riferite ai simboli testuali e musicali, gestuali e rappresentativi che appaiono in grado di alimentare il sentimento di comunione e di continuità con la chiesa che ci ha preceduto. L'espressione «Kyrie eleison», ad esempio, del tutto incomprensibile lessicalmente alla maggior parte dei fedeli, svolge questa funzione: ed è perfettamente intesa, quanto al suo senso, proprio mediante la connotazione affettiva che l'evocazione *ad honorem* dell'antica formula di implorazione contiene (una corposa inserzione di testi in lingua greca muterebbe invece sostanzialmente il quadro). Ma lo stesso vale, ad un altro livello, per l'intero simbolo niceno(-costantinopolitano): certamente inadeguato per la *catechesi* della comunità cristiana odierna, ma praticamente insostituibile per la *celebrazione* della continuità di un comune intendere confessante con la chiesa dei padri⁽⁵³⁾. Lo stesso può – anzi *deve* – realizzarsi a proposito delle antiche forme del canto ecclesiastico (come anche, nelle debite proporzioni segnate dalla storia e dall'uso, di quelle «polifoniche» e «popolari» delle epoche successive). La citazione deve però essere accuratamente impiegata e ritualmente esplicitata proprio in vista del valore rammemorativo – e non ingenuamente sostitutivo – che essa realizza nei confronti della dimensione memoriale della celebrazione stessa. Ciò potrà anche avvenire in proporzioni diverse

feiern. Entwurf einer Fundamentalliturgik, Freiburg – Basel – Wien, Herder, 1990. V. anche: L. MALDONADO, *Secolarizzazione della liturgia*, tr. it., Roma, Paoline, 1972; H. REIFENBERG, *Liturgieästhetik. Feier des 'Heiligen im Magnetfeld des Schönen. Perspektiven, Ausprägungen, Differenzierungen und Gesamtverständnis christlicher Kultaesthetik*, «Archiv f. Liturgiewiss.» 26 (1984) 117-146; F. RAINOLDI, *La presidenza nella celebrazione*, «Rivista Liturgica» 72 (1985) 436-454. Suggerizioni per l'immaginazione sintetica di una 'nuova lievità' (nel senso nietzscheano, per il quale, contrariamente alla recezione corrente, ogni impulso dionisiaco, inevitabile per il risveglio di energie vitali, è pur sempre destinato a ricomporsi nella equilibrata eleganza dell'apollineo) della liturgia cristiana: J. GELINEAU, *La liturgia domani. L'evoluzione delle assemblee cristiane*, tr. it., Brescia, Queriniana, 1976 (testo classico, sempre valido, di un vero maestro); A. J. CHUPUNGO, *Liturgie del futuro*, Genova, Marietti, 1991 (per discutere e per far discutere).

(53) Sul tema delle «formule della fede» nella tradizione storica e nella ricerca teologica recente, con puntuale attenzione alla elaborazione poetica-musicale per i diversi contesti catechetici e liturgici, v. l'esemplare saggio di R. TURA, *Con la bocca e con il cuore. Il credo cristiano oggi*, Padova, Messaggero, 1992.

per rapporto al contesto celebrativo e al grado di rappresentatività che si intende assegnare alla funzione memoriale. È comunque incongruo che la citazione della tradizione occupi forzosamente – o addirittura requisisca – la scena rituale, distraendola verso l'artistico o dirottandola verso l'arcaico.

Con tutto ciò, e per quanto molto rimanga da fare per affinare l'intelligenza e l'esercizio della fede teologale messa «in scena», «in poesia» e «in musica» nella celebrazione del sacramento cristiano, passi decisivi di approfondimento potranno essere compiuti soltanto ampliando la riflessione critica sino ad affrontare direttamente le coordinate che unitariamente ne stabiliscono lo sfondo.

Il primo ampliamento riguarda la *dimensione rituale e affettiva che struttura radicalmente e plasma fenomenologicamente l'atto della fede*. Dato elementare per la coscienza comune: la dimensione oggettiva del «credere cristiano» che migliaia di individui hanno in comune è proprio definita dalla frequentazione dei riti delle celebrazioni liturgiche/paraliturgiche. Per gli stessi, la soggettiva «esperienza della fede» è, nell'ambito del *sensus fidei* più comune e al di fuori del gergo di scuola o di gruppo specializzato, precisamente la *pointe* o l'evidenza affettiva del legame fra esperienza rituale e sentimento religioso: che emerge, proprio nei momenti in cui meglio appare la sua felice sintonia con le parole e le azioni del rito liturgico, con gli accenti della emozione e della risonanza. Per un certo numero di individui può certamente essere *più* di questo: e in termini di consapevolezza e di impegno, anche *assai più* di questo. Ma in ogni caso *non meno* di questo: quella indicata è infatti proprio la dimensione nella quale avviene *per tutti* il riconoscimento – anche orizzontale e storico – di una fede effettivamente comune.

Nel gergo ecclesiastico corrente fra il clero e i laici più impegnati prevale la percezione del lato problematico e di deriva che l'identificazione rituale della fede lascia apparire. Si tratta certamente di un aspetto cruciale: il degrado della ritualità verso la passività, l'opposizione fra celebrazione simbolica e vita reale, l'arretramento della qualità cosciente e responsabile della comunicazione e della comunione nella fede, lo slittamento più o meno avvertito verso un consumo del rito affine alle modalità della superstizione e della magia, sono tutti problemi (fin troppo) reali. Troppo trascurata è però la considerazione del fatto che l'identificazione rituale della fede è anche la modalità specifica e intrascendibile della sua attuazione storica. Se le espressioni generosamente circolanti nella lingua ecclesiastica recente, a proposito della liturgia come «culmen et fons», della eucaristia che «fa la chiesa», della intrinseca correlazione tra «fede e sacramento», della «convo-

cazione» e del «raduno» che sono simbolo-realtà e non semplice simbolo-segnaletica della «ekklesia», non sono semplicemente destinate ad aumentare il prestigio dell'insegnamento curricolare della «liturgia» e a rinforzare il vincolo del precetto domenicale, si dovrà spingere un po' più a fondo la riflessione teologica sull'atto di fede in questa prospettiva. Fino ad identificare nella celebrazione rituale della fede la struttura originaria della sua attuazione storica: sia dal punto di vista oggettivo che dal punto di vista soggettivo. Dove appunto le parole e le relazioni che sono costitutive della fede, vengono ogni volta re-istituite: e restituite al loro nesso vitale con il rivelarsi e l'agire di Dio. Eppure questo nesso strutturale sembra tenacemente rimosso dalla teologia fondamentale come dalla teologia dogmatica, dalla teologia spirituale come anche dalla stessa teologia pastorale: che vi alludono pur sempre in termini di condizioni complementari e consequenziali – per quanto indicate come essenziali – di una fede che si costituisce «prima» e «altrove» sul suo asse fondamentale ⁽⁵⁴⁾. Sicché nella dimensione del rito e nell'orizzonte della risonanza tale fede si «attualizza», si «esprime», si «rinforza», si «alimenta»: ma insomma, propriamente, in tale quadro non «è» e non «consiste». Se si vuole procedere oltre la pur essenziale riscoperta della omologia fra esperienza teologica ed esperienza estetica (von Balthasar) ⁽⁵⁵⁾, è necessario inoltrarsi più decisamente per questa strada ⁽⁵⁶⁾. La decifrazione coerente dei

(54) Cf, per il senso di questa espressione, le pur caute considerazioni di J.-Y. HAMÉLINE, *La foi sur son axe fondamentale*, cit., 59-74. Fra i saggi dello stesso numero della rivista, tutto orientato in questa prospettiva («Sacraments et acte de foi») segnaliamo in particolare il saggio di L.-M. CHAUVET, *La structuration de la foi dans les célébrations sacramentelles*, 75-96.

(55) H. U. VON BALTHASAR, *Rivelazione e bellezza*, in Id., *Verbum Caro*, tr. it., Brescia, Morcelliana, 1968, 105-140; cf P. A. SEQUERI, *'La Musa che è la Grazia'. Il musicale e il teologico nei 'prolegomeni' all'estetica teologica di H. U. von Balthasar*, «Teologia» 15 (1990) 104-129.

(56) Specifiche aperture in questa direzione, dal punto di vista della antropologia e della teologia del rito come «simbolo in esercizio»: V. TURNER, *Dal rito al teatro*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1986; Id., *Antropologia della performance*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1993; L.-M. CHAUVET, *Una rilettura sacramentale dell'esistenza cristiana*, tr. it., Torino-Leumann, LDC, 1990. L'arco però si deve chiudere dall'altro lato: non solo come teoria della profondità antropologica e religiosa del rito, ma come esplorazione della struttura affettiva e rituale degli atti di coscienza. Qualcosa si muove filosoficamente (!) in questa direzione, rifrequentando con promettente creatività l'originario impulso fenomenologico: M. HENRY, *L'essence de la manifestation*, Paris, PUF, 1990 («... avant que ne se lève le monde, une Affectivité transcendente accompli en nous son Archi-Révélation en même temps qu'elle engendre notre ipseité, ce sont d'autres catégories, d'autres penseurs, une nouvelle phénoménologie qui sont requis si nous voulons parvenir, enfin, à l'intelligence de ce que nous sommes»); C. SINI, *L'incanto del ritmo*, Tranchida

molteplici nessi dell'estetico e del sacro, compresi quelli che stanno sullo sfondo dell'uso rituale dell'estetico, dipende da questo avanzamento. La musica d'altro canto, per una virtù iscritta nella sua stessa tradizione, ha un rapporto diretto con la dimensione rituale e affettiva della *fides ex auditu*: dobbiamo lasciare a Wagner e a Nietzsche l'ultima parola? ⁽⁵⁷⁾.

Il secondo tema fondamentale è appunto quello di una *teologia cristiana dell'estetico come ascetica e mistica dell'esperienza sapienziale del divino*. Una vera e propria estetica teologica insomma: interpretazione teo-logica della forma estetica dell'esperienza, e non della semplice omologia dell'esperienza religiosa e dell'esperienza artistica ⁽⁵⁸⁾. Una teoria nella quale siano ripresi lo spirito e

Editori, 1993; J. Y. LACOSTE, *Expérience et Absolu. Questions disputées sur l'humanité de l'homme*, Paris, PUF, 1994 («La description de ce qu'on nomme par convention la 'liturgie' cerne... une région et une modalité de l'expérience qui nous imposent de redéfinir plusieurs concepts. Il ne faut pas présumer trop vite que nous savons déjà ce qu'il en est de l'humanité de l'homme. Mais lorsque son aptitude à la liturgie et les contraintes qu'elle impose ont été élucidées, un ou deux moyens nous sont donnés de savoir qui nous sommes. L'homme a d'autres choses à faire que prier, mais peut-être ne pourrait-on percevoir le sens de ces autres choses, si ne se déployait d'abord la liturgie»). Cf P. A. SEQUERI, *Estetica e teologia*, cit., 151-165. Spunti istruttivi sulla «tradizione dimenticata» di una *theologia fidei* impiantata nell'orizzonte dell'estetico: C. BENINCASA, *L'altra scena. Saggi sul pensiero antico, medievale, controrinascimentale*, Bari, Dedalo, 1979; J. SOLDINI, *Saggio sulla discesa della bellezza. Linee per un'estetica*, Milano, Jaca Book, 1995 (notevole).

(57) Nel *Parsifal*, R. Wagner ha «riattualizzato» lo spirito del cristianesimo, riproponendo la sua «ritualità» come codice supremo per l'estetizzazione del mondo: sublimazione dell'erotico, redenzione del tragico, spiritualizzazione della lotta fra il bene e il male. Nietzsche, che ne aveva fatto il paladino della esaltazione dell'erotico e del sacro pre-cristiano («greco» e «barbaro»), antidoto contro la mortificazione religiosa dello spirito vitale espressa nella *décadence* della civiltà cristiano-borghese, gridò all'apostasia e ruppe clamorosamente l'idillio (ma fu anche disinvoltamente scaricato). Nietzsche aveva preso troppo sul serio l'apparente celebrazione dello spirito del cristianesimo messa in scena dall'astuto Wagner (e il cristiano-borghese che va ad ascoltare il Parsifal – opera per altro bellissima – ci casca ancora oggi). In compenso i teologi non hanno preso per nulla seriamente la portata epocale dell'operazione wagneriana: che suggella la definitiva iscrizione del cristianesimo nell'orizzonte mitico dei grandi simboli dell'erotico e del tragico. Motivi artisticamente rilevanti, ma – nonostante le pretese – principi di una riconciliazione «puramente estetica» della religione e dell'esistenza. L'odierno consumo di antica «musica sacra», nel rito-concerto, è largamente iscritto in questo orizzonte. Cf H. U. VON BALTHASAR, *Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, Heidelberg, F. H. Kerle, 1947, 680-691; S. BARBERA – G. CAMPIONI, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Milano, Franco Angeli, 1983 (saggio assai interessante, ingiustamente ignorato); W. J. MCGRATH, *Arte dionisiaca e politica nell'Austria di fine Ottocento*, tr. it., Torino, Einaudi, 1986.

(58) R. BOHREN, *Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Aesthetik*, München, Chr. Kaiser, 1975; G. POELTNER – H. VETTER, Hrsgg., *Theologie*

la *verve* dell'antica lezione sui sensi spirituali e sulla spiritualità del sensibile. Nella quale vengano riscattate dalla loro marginalità ornamentale («psicologica» insomma), come anche dalla loro riduzione strumentale («tecnica») le strutture fondamentali della retorica e della drammaturgia. Dove venga approfondita la struttura sempre orientata al senso della percezione, e chiarita la sintassi – anomala ma non arbitraria – dell'immaginazione simbolica. Dove infine venga discussa la struttura antropologica e ontologica dell'impianto metaforico in cui la «beatitudine» spirituale e il «godimento» del bene si raccordano con l'estetica della presenza creaturale di Dio e della speranza escatologica di una comunione sensibile con Lui («risurrezione dei morti», «risurrezione da morte»). Con quella tipica radicalizzazione drammatica del compimento di tale felicità, dell'anima e dei sensi, che raccorda alla dialettica della libertà – più che alla necessità del desiderio – la *conciliazione* dello spirituale e del sensibile: sfidando l'inclinazione apparentemente irresistibile della loro *polemica*.

L'estetico – che nell'*opera d'arte* conosce la più enfatica, ma anche la più fragile ed esteriore delle sue *polarizzazioni simboliche*; e nel *rito sacro* la sua più spoglia, ma anche la più interiore e radicale delle sue *concentrazioni energetiche* ⁽⁵⁹⁾ – non è forse una costante della promessa di verità iscritta nell'atto della creazione, ovvero un'anticipazione formale delle qualità sensibili della grazia cristologica che la riscatta? Infine: un'estetica teologica non dovrebbe essere l'orizzonte adeguato di un trattato cristiano della felicità (e della sua antifasi, l'infelicità, il dolore): della sua musica,

und Aesthetik, Wien – Freiburg – Basel, Herder, 1984; E. JÜNGEL, 'Auch das Schöne muß sterben'. *Schönheit im Lichte der Wahrheit. Theologische Bemerkungen zum ästhetischen Verhältnis*, «Zeitschrift f. Theol. u. Kirche» 81 (1984) 106-126; J. DILLENBERGER, *Style and Content in Christian Art*, London, SCM, 1986; ID., *A Theology of Artistic Sensibilities*, London, SCM, 1987; R. HOEPS, *Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und theologischer Aesthetik*, Würzburg, Echter, 1989; J.-A. MARTIN JR., *Beauty and Holiness. The Dialogue between Aesthetics and Religion*, New Jersey, Princeton University, 1990; J. SEIM – L. STEIGER, Hrsgg., *Lobet Gott. Beiträge zur theologischen Aesthetik*, München, Chr. Kaiser, 1990; P. SHERRY, *Spirit and Beauty. an Introduction to Theological Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992; M. ZEINDLER, *Gott und das Schöne. Studien zur Theologie der Schönheit*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1993.

(59) La più «pura» si può anche dire, nel senso suggestivamente indicato da W. JANKELEVITCH, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960. La purezza si fa strada come un dono per la via della sobrietà e del pudore: che ci sottraggono alla *ubris* della nostra perfezione e scelgono la strada dell'abbandono (Fénelon!) e dell'incanto della purezza che lo sfiora. «Anima cessa di cantare quando *Animus* o la coscienza cosciente la guarda; ma quando *Animus* cessa di guardare, *Anima* ricomincia a cantare» (P. Claudel).

della sua drammatica, della sua retorica e della sua dialettica? (Come accade che abbiamo soprattutto una polemica?).

L'estetico *per il* sacro è certamente nell'ordine del gratuito. Ma anche nel senso per cui l'analogia della grazia e della bellezza – il più «bello» di tutti i legami, secondo Platone – annuncia come nessun altro l'evidenza simbolica universalmente accessibile dell'ordine teologale. La grazia di Dio infatti è destinata ad ogni uomo «che viene in questo mondo». Perciò la risonanza estetica *del* sacro è modalità fondamentale per l'esperienza del senso. Quando ciò accade, cantare e suonare non sono una «grazia responsoriale» che ci deve essere insostituibilmente cara?

PIERANGELO SEQUERI
Facoltà Teologica
dell'Italia Settentrionale

16 aprile 1995