

Giovanna Fozzer

GREGORIANO A GRICIGLIANO

A Gricigliano, oltre Le Sieci, Firenze, le domeniche dal 1975 al 1990 vivemmo una sorta di lunga immersione nello spirituale, nella bellezza senza aggettivi (o senza aggettivi che bastino).

Ebbe sede a S. Maria di Gricigliano una piccola comunità di Benedettini francesi, eretta in priorato, filiazione dell'Abbazia di Fontgombault: il richiamo era venuto al valoroso drappello dall'illustre Monastero femminile di Rosano, distante pochi chilometri, nella Valle dell'Arno. Gli aveva risposto un Abate amante dell'Italia, Jean Roy, la speranza era che fiorissero vocazioni in loco. Poiché questo non avvenne, per difficoltà di vario genere, il successivo Abate decise di richiamare in patria i monaci e di chiudere la fondazione griciglianese.

Il testo che segue cerca – cercò allora – di fissare le ragioni di un fascino spirituale intenso, che richiamò gruppi di fedeli anche per le lunghe e gelide ore dei riti natalizi e pasquali. Nei primi anni i monaci vissero infatti nella villa estiva dono delle contesse Martelli, senza riscaldamento, le celle nel sottotetto, esposto a tutte le temperature. La cappella era freddissima d'inverno, ma naturalmente fresca d'estate.

Avvicinandosi l'anniversario della fondazione, pubblico, frutto di una più che decennale attenzione, questa meditazione sull'interpretazione del canto gregoriano espressa dai monaci di Gricigliano-Fontgombault, derivante dalla scuola di Solesmes ma di essa ancora più rigorosa.

Al silenzio, per prima cosa, il coro dei monaci si affida, in un profondo inchino (la metania) cui pone fine un cenno del priore. Da questo istante ogni gesto, ogni suono apparterrà ad una sequenza concatenata in rigore e coerenza: la suprema coerenza tra Parola e canto soprattutto, la mirabile suprema concretezza del gregoriano, ma di ogni espressione del sacro, in quanto aderenza totale. Vorremmo dire che non esista al mondo musica che più di questa rispetti e potenzi la parola, vi si modelli quasi in traslato di quella obbedienza che della vita religiosa è fondamento e matrice. Sovente ci è accaduto, anzi, di pensare che non esista musica all'infuori di questa: ogni altra storicamente successiva essendone erede e figlia, privata, dalla scelta o dalla necessità d'esprimere altro, di quella soavità e trasparenza ch'è porta alla più profonda astrazione. Il paradosso si fa perdonare da sé, ogni altra vera musica che amiamo (Monteverdi o Chopin, Mozart o Schubert o Bach, ad esempio) essendo a sua volta spirituale e 'sacra'. In senso analogo potremmo dire che la monodia è l'astrazione e l'innocenza, opposta alla densità psicologica e all'intelligibile complessità polifonica dell'armonia. Per questo non vorremmo sentire l'organo sostenere il canto gregoriano: avvertiamo talora un pesante opporsi dello spessore degli accordi alla verticalità, all'unica dimensione delle voci nella monodia. Non rimpiangiamo la terza dimensione davanti alla Trinità di Angeli di Rublev, o in una Madonna in trono di Cimabue.

La Messa è preceduta da Ora terza: il la del *Deus in adjutorium* che introduce la Salmodia (nelle domeniche il Salmo 118, 33-56) risuona spoglio sotto la bassa volta, sorprendendoci ogni volta per l'abbandono nell'orazione che immediatamente significa e partecipa, e per la intensa bellezza di quell'unica nota, che appena evolve poi un tono sopra, in una sillabazione che il canto di questa comunità accentua forse lievemente, facendoci pensare che l'uomo, se ne abbia intuizione, possa solo balbettare davanti al divino; o spogliarsi di sé, farsi infante o 'idiota', per intuirlo. Si può anche dire che il *Deus in adjutorium* contenga in sé, in germe, tutte le caratteristiche del canto gregoriano: l'abbandono perfetto al Signore e l'intima forza dell'orazione, la rigorosa spoglia umiltà come cammino in profondità. La breve richiesta di aiuto è come uno sguardo gettato all'interno di sé, prima di osare ogni altro passo nella liturgia. Molte altre, quasi insistenti, sono nel prosieguo della recitazione responsoriale le richieste di lume e di guida, cui si aggiungono via via asseverazioni di conquistate certezze. La parola del Salmo è dal canto semplicemente accentuata, pronunciata senza altre sottolineature, senza intenzione che non sia quella della Parola stessa, e dell'affidarsi ad essa.

La scansione della preghiera ha corrispettivi in ogni altro gesto: tutto ha un tempo, una misura, un ritmo, una legge rigorosa cui conformarsi, come l'entrata e l'uscita in coppie simmetriche (uno proveniente da destra, l'altro da sinistra) dei monaci. Conclusa la liturgia, si spengono le luci, si riordina e necessariamente si chiude la cappella, che comunica con il monastero. Nessuno spazio pare dato alla devozione individuale che esca dal rituale e dal suo rigore. Proprio perché elevazione e condensazione sono state raggiunte, non v'è ragione di prolungamenti, di complementi. Tuttavia la Regola di Benedetto ammette che il monaco torni in chiesa, se i suoi impegni glielo consentono, purché la sua preghiera sia breve e silenziosa.

Anche il cessare ha la naturalità del respiro, del ritmo della vita: il culmine della concentrazione si raggiunge dopo circa un'ora di cammino ascensionale, da Ora terza al Canone. Staccandoci man mano da quanto ci ingombra, e da noi stessi, giungiamo ad uno stato di levità del cuore e della mente, ad un silenzio interiore. Dopo il *Communio*, che è di solito il canto più breve della Messa, tutto è rapido e va verso la benedizione, con la quale tutti torneranno ad altro compito, prolungando in esso il raccoglimento e l'impegno. Se qualche visitatore o fedele rimane, la cappella rimane aperta, per eleganza d'ospitalità e di carità.

L'uso dell'incenso è frequente, prima per la purificazione dell'altare, del celebrante, del coro e dei fedeli, poi per la glorificazione del mistero. La benedizione viene ricevuta nell'ultimo dei molti inchini profondi nei quali pure si esprime la preghiera e la venerazione. Il silenzio, il ritmo dei gesti, ma più il canto, ci richiamano spesso il Paradiso dantesco: pensiamo, ma non solo, al "riso dell'universo" del canto XXVII, alla candida rosa, alla trasparenza della moltitudine volante. Ma potremmo forse dire il Paradiso *tout court*, né sarebbe criticabile la nostra presunzione d'ascoltatori, richiamandoci alla mente anche solo un inciso come quello del Graduale della Messa per la Sacra Famiglia; le volatili modulazioni del versetto nel Graduale della Messa *In dedicatione Ecclesiae*, che solo alla fine si concede un riposo affettuoso, riportandoci sulla terra; la spoglia innocenza dell'*Asperges ad libitum*, o ancora, lo slancio verso l'alto dell'*Alleluja* della Domenica IV dopo la Pasqua, il *Kyrie II* dalle mirabili fioriture. Questi esempi 'di Paradiso', che potremmo moltiplicare, sono tali perché aderenti alla parola, o con essa tutt'uno: pur nelle fioriture e nella complessità delle giubilazioni sono il contrario d'ogni sovrapposizione ed estetismo. Certo possiamo parlare, per essi ed infiniti altri, di bellezza, ma nel senso proprio, di ciò che non va per compromissioni, per mediazioni, che giunge senza scorie, soltanto funzionale, essenziale e in sé vero. Come, certo, ogni vera musica, ogni vera arte: ma con in più d'essere dedicata alla sfera del sacro, di appartenere ad un'epoca storica in cui l'arte era arte religiosa.

Non vorremmo trascurare d'osservare quale forza acquistino, durante la liturgia, le letture nude di commento: in una mente già raccolta e vuota di sé le parole d'Isaia, di Paolo, del Vangelo risuonano vastamente, e significano veramente se stesse. Ogni commento ci distoglierebbe da quello che stiamo raggiungendo nel profondo di noi stessi. Ma la liturgia seguita dalla Comunità benedettina è pur sempre quella delle parrocchie, e divisa per cicli annuali: le letture della liturgia monastica, in vigore fino a circa due secoli fa, sarebbero più brevi, darebbero dunque ulteriore spazio al silenzio, alla contemplazione, all'unità.

Ogni oggetto della cappella è solo funzionale al sacro, in umile dedizione. Nessun gesto del rito è rapido o troppo lento, due forme di mondanità, di soverchia presenza individuale; rigorosamente delimitati tempi e spazi. Certo bisogna abdicare a sé, per essere nello spirito, e qui lo avvertiamo in ogni momento: la comunità orante si identifica nel rituale millenario, in qualcosa, si direbbe, che preesiste da sempre.

Il procedimento nel modo della preghiera è lo stesso nel canto, ed è come in ogni vera interpretazione musicale. L'uso della voce, casto, di testa, senza inflessioni, senza portamenti né colpi di glottide, ovvero il cantare nella maschera, è per così dire incolore, senza individualità né spessore, solo trasparente: la voce riesce ad essere solo veicolo della Parola, appunto perché usata al fine di dare ali alla vera linea melodica, senza intrusioni dell'affettivo, del patetico. Come il vero interprete vuole esprimere solo l'autore che esegue e non se stesso, così questo coro, che ricerca

continuamente precisione ed anche bellezza, senza compiacimenti o vanità, è solo corda dell'arco teso al suo scopo: fare, del canto, umile chiara veste del sacro.

Il gregoriano nacque in origine quale minima aggiunta fatta alla parola, per renderla più intelligibile e cantabile da gruppi o folle ignare di musica, ma non di fede; anche se da subito si adornò delle forme più complesse. Esso si nega quasi totalmente il ritmo; ovvero si affida ad un ritmo libero, il quale costituisce la 'forma totale' gregoriana, verbale-modale-melodica, che si ricrea continuamente nel libero gioco di slanci e di riposi; che si fa e di disfà a seconda di dove lo conducono, liberamente, la parola e il modo. V'è sì nella linea melodica un continuo passaggio tra figure di ritmo binario e ternario, a seconda della posizione degli *ictus*; ma non fa riferimento ad un dato estrinseco, che gli imponga dall'esterno una quadratura, una periodicità, è un flusso continuo: ciò richiede ai cantori, anche, un uso particolarmente sapiente dei respiri. Sovente ci è passato per la mente, nell'ascolto, che il canto gregoriano ha la continuità del pensiero. Nei modi ecclesiastici, poi, la posizione del semitono è sempre diversa, non vi sono le leggi della sensibile a dare struttura tonale razionale e conclusione logica agli svolgimenti: così, ascoltando, ci affacciamo su prospettive indeterminate, vertiginosamente aperte. La libertà degli andamenti non costretti in misure fisse, la grande varietà di forme e d'ornamentazioni, gli stessi minimi mutamenti che riscontriamo talora tra un'idea musicale e l'altra (ad esempio tra *Credo I e V*, il secondo dalle soluzioni solo più ricche, meno piane), sembrano esprimere una diversa libertà d'invenzione, ci fanno sentire in presenza non di un articolato chiuso divenire, ma d'un essere sempre uno nel suo inglobare ogni differenza: e non possiamo non sentire vicina la mistica medievale. Non intenzioni pur splendide di logica finitezza e coerenza umana (pensiamo solo alla forma-sonata) paiono presiedere a questi eventi creativi, ma altro. In questa unità v'è spazio per ogni sfumatura d'espressione connessa con il sacro, dalla più spoglia desolazione al gaudio più rutilante, ma non di sensibile espressività si tratta, bensì d'una forma che continuamente sentiamo come astrazione intellettuale: capace di andare dritto alla sostanza, senza deviazioni, senza mediazioni.

Questo è rispecchiato anche dalla coerenza per cui l'accento della parola è l'elemento motore del movimento musicale, l'arsi, come la finale della parola è la tesi, spesso riposata portatrice di maggior ornamento. Il latino ecclesiastico dei testi gregoriani applicava ormai i principi del *cursus* allo scopo di rendere melodiosa e regolare la declamazione: all'accento della parola, alla sua preminenza melodica, e non dinamica, porgevano tutta la loro attenzione i compositori. Ma il folgorante potenziale di verità di certi intervalli e neumi (si veda solo il *mihi* nel *Communio* dell'Assunta, di cui si dice più avanti) ci fa talvolta intuire che il gregoriano è ben più che melodia, rendendo parlante, esso solo per nostra esperienza, la parola prima 'neutra' o muta.

Accenniamo dapprima alla soavità espressa nei testi per la Madonna, spesso alle soglie dell'affetto, ma ritenuti dal rigore costruttivo del pensiero e dal senso, appunto, della parola. Nei canti per l'Assunzione, il *gaudent Angeli* dell'Antifona, che punteggia la liturgia della giornata, ci pare un esempio di quella verità espressiva che supremamente si raggiunge nella 'rinuncia' ad esprimere: così riposato e asseverativo ogni volta nella parola *gaudent*, dopo l'enunciato precedente poco più che sillabato. Ma la gioia conseguente non ha ornamentazione bastante: il melisma in cui si articola l'*Alleluja* della Messa, subito splendidamente ricco, si slancia verso l'alto in innocenza e giubilo, si svolge in una fioritura di rara bellezza sulla *a* finale. Segue poi, anche qui, l'enunciato 'storico' (*Assumpta est Maria in coelum*), il dato concreto su cui la voce si esercita in ornamentazioni aggraziate, ma che accompagnano un senso preciso. La frase ha un andamento ragionato, parte dalla tonica (*do* centrale anziché *fa*, per la trasposizione ad una quarta sotto) e ad esso si riconduce, dopo essere due volte salita al *la*; ma subito dopo, il *gaudet* si stacca lieve da un *sol* e raggiunge due volte, gioioso, il *do* superiore, la nota più alta toccata dalle voci in questo pezzo; *exercitus* ricalca mirabilmente l'andamento di *alleluja*, e *angelorum* la giubilazione finale sulla *a* di *alleluja*, con ciò serrandoci in una circolarità cui più nulla manca.

Complementare a questo canto diremmo il *Communio*, con l'attacco, enunciato spoglio quanto soave perché parola della Vergine, presto discendente nel *dicent*, ma elevantesi poi nell'ineffabile intervallo *la-do* ripetuto sulla parola *mihi*, nella quale si concentra certo, anche dal punto di vista

logico, il culmine del testo. Analogo culmine è, nel bellissimo *Introito* nel settimo modo, il melisma *stellarum duodecim*, a significare l'ultimo e più alto degli ornamenti della Vergine. Qui veramente risplende il carattere chiaro, vibrante, trionfale nello slancio, del modo di sol.

Nell'ascolto di questi canti è continuo lo stupore che tanta espressività (ma il termine qui è antistorico, e non solo) si ottenga su territori tanto diversi da quelli ormai più nostri d'ascoltatori: l'impiego di tempi semplici o primi (di rado, ad esempio, qualcosa ci ricorda l'opposizione di un tempo veloce ad uno lento); il valore delle note, solo uno e indivisibile, solo prolungabile raddoppiandolo una o più volte. Ugualmente, non si hanno nel gregoriano pulsazioni ritmiche avvertibili da orecchio profano; nonostante il complesso andamento degli *ictus* su arsi e tesi, tutto è movimento il più possibile fluido e continuo. Le pause sono solo i respiri dei cantanti secondo il senso e la punteggiatura del testo, il ritmo è quello che fa della frase una totalità organica, con il gioco di accenti principali, cadenze, transizioni. E ci pare esaltante, per il suo puro potenziale di vewrità, che il valore della nota non sia in sé fissato, ma sia soltanto il corrispettivo del tempo normale della emissione d'una sillaba, con la conseguente lieve variazione possibile. Le note hanno un valore indeterminato, e proprio nel canto piano avvertiamo questa libertà essenziale, che è quella stessa del discorso parlato.

Nell'apparente deserto d'immobilità in cui si muovono gli ignoti compositori, li sentiamo obbedire a canoni che sono insieme le regole e i materiali per la composizione, limiti rigorosi e terreni aperti alle possibilità creative: la forma liturgica, architettonica per così dire, il testo con il suo significato verbale, il modo, con la sua sonorità specifica e con le tradizionali modulazioni. E possiamo ricordare qui quanto poco gli spazi a disposizione, i temi da trattare e i materiali da usare limitarono la fantasia di scultori, pittori e maestri vetrai di tante celebrate cattedrali o ignote pievi dei "secoli bui", e di quali risultati di sovrano rigore e di grazia furono invece occasione. Così spesso abbiamo pensato, davanti alle torsioni d'una piccola cariatide o alle sublimi sproporzioni d'una scena di vetrata o di capitello, che solo l'estrema costrizione potenziava all'estremo la fantasia: come, appunto, dall'abisso della rinuncia a se stessi fiorisce altissima la pianta della libertà.

Il più soave in assoluto dei testi per la Vergine ci pare da sempre il *Magnificat*, che non per caso ha catturato compositori d'immensa statura nei secoli successivi al Medioevo. Lo ascoltiamo con rapimento affacciarsi nel *Communio*, nel *tonus 6* così intimo e intenso, e poi per intero nel Vespro dell'Assunzione. Prima di lasciare questa liturgia accenniamo all'Ordinario della Messa, qui il IX (per la Beata Vergine) *Cum júbilo*, i cui caratteri mirabilmente s'intonano al raccolto ma quasi intenerito rapimento proprio di questa festa solenne: un arioso giubilo pieno di slancio e d'affetto è espresso dal *Sanctus*, e in diverso modo e misura anche dall'*Agnus*, o dalla semplice purissima modulazione del *Kyrie*.

Caratteri ben diversi, pur nell'ovvia identità del testo, ha un Ordinario come il I (per il Tempo pasquale) *Lux et origo*, appartenente per intero al secolo decimo, mirabilmente intonato, nella rigorosa trasparenza delle forme, alla contenutezza mistico-ragionativa che ci pare cifra d'una liturgia tra le somme, quella per la Domenica di Resurrezione. La Messa è preceduta dal breve Inno *Salve festa dies*, nel quarto modo, che celebra in letizia il ritorno del Cristo e della primavera. Più intensamente pensoso l'*Introito*, neumatico, ancora nel quarto modo, tutto dipanato nella zona centrale della voce, che consente al coro una pienezza di suono che sembra specchio d'una raccolta densità senza voli: il Cristo stesso esprime al Padre la sua constatazione e il suo ringraziamento (*Resurrexi, et adhuc tecum sum*) culminante nel lucido abbandono espresso dalla terza minore in cui termina la prima volta - ma in modo intimamente affine la terza - la parola *alleluja*. Il versetto dell'*Introito*, nel quarto modo così frequente per questo testo, ci pare a sua volta l'espressione più alta d'abbandono al divino che conosciamo. Stesso carattere pensoso dell'*Introito* ci sembrano avere il *Kyrie I*, il *Gloria* e tutto l'Ordinario. Del *Sanctus* segnaliamo solo la mirabile impennata dell'intervallo su *pleni*. Vorremmo dire che questa liturgia pasquale, anche grazie alla presenza di particolari aspetti del quarto modo, poco incline a chiudere in consolante pace, e aperto, nelle soluzioni, al mistero, abbia caratteri di asciuttezza e lucidità speculativa. Tracce di canti della Sinagoga sono presenti nel Graduale *Haec dies*, dallo sviluppo iniziale così razionale, e poi, anche

per contrasto su quanto precede, fiorito e tutto mosso, con la preziosa insistenza dei ripetuti intervalli minori *la-do* sul *-mus di exultemus*, con lo splendido melisma di contenuta affettività in cui si svolge *in ea* e con l'acuto svettante di razionalità del *quoniam*, che l'*Alleluja* riprende variandolo: né questo è il solo richiamo tra testi musicali così consonanti, dal carattere mirabilmente omogeneo.

In questa liturgia affascina il modo contenuto di contemplare il mistero, espresso in intervalli di 'intellettualistica' rarefazione. Ascoltandola ci rendiamo conto distintamente di come la particolare forma d'espressione melodica che è la modalità del canto gregoriano, sia un punto d'arrivo di lunghi secoli di cultura musicale, ed abbia la complessa sottile limpidezza di un vero classicismo. Certo, la causa è anche all'origine, avendo i compositori scelto, tra gli antichi modi greci, i quattro meno espressivi del patetico, del drammatico e del sensuale. E come davanti alla profonda lontananza delle origini di questa espressione monodica, così ci fermiamo attenti a quella che vorremmo chiamare la sublime uniformità e 'monotonia' del canto gregoriano, quella sua avvolgente interminabilità che continuamente ci accoglie nel cerchio dell'Uno; o dell'amore, movimento perenne incessante che al suo culmine si fa, come nell'empireo tolemaico e dantesco, immobilità.

In realtà, nessun ascolto di testi melismatici e variamente fioriti, che ci sorprendano sublimi, può farci dimenticare che ossatura di tutto è la Salmodia, cuore e anima del culto al quale la liturgia è destinata; e sempre avvertiamo che la forma responsoriale ha influito sulle forme musicali restanti, adattate ai testi in prosa. E se salmodiare ha come spina dorsale la propria nota dominante, ancher in ogni altra parte della liturgia avvertiamo la guida ferrea della dominante del modo. Pensiamo solo alla straordinaria insistenza della dominante *do*, nella seconda parte del *Graduale* della Domenica III dopo l'Epifania, perentoria come la presenza del sacro.

Riprendiamo il cammino dalla soavità alla rarefazione, e pur tenendo presente che l'una e l'altra sono sempre presenti nelle melodie gregoriane, consideriamo alcuni Responsori delle Tenebre, *Ad Matutinum*, nel Venerdì santo. Avvertiamo in generale una qualità particolare degli intervalli e delle ornamentazioni: espressivi, i primi, di aspetti terribili e laceranti della vicenda di Gesù, da tutti abbandonato nella sua Passione, le seconde tanto mosse, varie e ricche quanto prive di corposità, di densità anche di suono, quasi ornamenti che non ornano, che obbediscono a un'intenzione astratta e misteriosa, e che, ascoltatori ignari del mistero, non ci aspetteremmo ci fossero.

Del Responsorio 2, *Velum templi*, nel secondo modo così raccolto, ci sembra cuore e centro la disadorna trafiggente preghiera (*Memento mei*) del ladrone, che si slancia poi in fioriture fino a *regnum tuum. Vineam meam* (Responsorio 3) è un testo di straordinaria sintesi poetica: Gesù incredulo chiede alla sua vigna eletta come abbia potuto volgersi *in amaritudinem*, per crocifiggerlo, e come abbia potuto scegliere Barabba; e su questo nome una fioritura dice tutta l'intensità e la mitezza dello sdegno. Quasi inimmaginabile il raccolto dolore condensato nella parola *Quomodo*.

Nel Responsorio 4, *Tamquam latronem*, sublime l'intervallo su *Quotidie*, per l'evidenza che ne riceve quella parola e le successive: con essa inizia il commento doloroso di Gesù al fatto che lo abbiano cercato come un ladrone, per catturarlo. L'intervallo esprime appunto un rimprovero di tono quasi dolce, ma fermo e pensoso quanto il testo che precede. L'ornamentazione poi dell'inciso *Ad crucifigendum*, che esprime, nella sua lunghezza, l'incredulità, lo scandalo di Gesù di fronte alla crudeltà dei suoi persecutori, contiene anche il suo abbandono pieno, la sua obbedienza, nella conclusione discendente. Ricchi di riflessione i passi non ornati (*et non me tenuistis*), vari e diversi i sentimenti espressi da quelli ornati. Ci lascia pensosi anche l'ornamentazione su *dixit ad eos*, che forse vuole esprimere lo stacco doloroso prima della ripetizione delle parole di Cristo.

Nel Responsorio 5, quasi incredibile ai nostri orecchi profani l'intervallo desolato su *Deus meus*, dopo l'andamento generalmente quieto e pensoso, ma solenne com'è proprio del modo di sol, della prima esposizione *Tenebrae factae sunt*: ornata, ma tutta nella zona centrale della voce, con solo presagi (specie su *voce*) del grido indicibile del morente. Poco dopo, *Et inclinato capite*, col bellissimo intervallo minore nel cuore della parola, descrive addirittura, oltre ad esprimere, il

movimento che il verbo significa. Questo piccolo intervallo ci pare esempio insigne della dedizione al testo, che consentiva al compositore anche un cristallino realismo, un concreto senza spessore.

Non di rado è il rimprovero a caricarsi di neumi, a ispessire improvvisamente la presenza dei suoni, come in questo stesso Responsorio avviene sulla parola *Judaei*. E notiamo per inciso che l'ispessirsi delle note, l'abbandono del canto sillabico, è il mezzo con cui il compositore gregoriano rende anche l'impressione di un tempo più veloce, talvolta quasi affannato, se questo sentimento potesse trovare spazio tra quelli espressi nella liturgia. Forse ci è consentito considerarlo presente in questi testi sulla Passione di Cristo, in cui ci vien fatto molte volte di pensare che proprio l'uomo è presente, con la sua suprema magnanimità e mitezza, ma anche con la sua angoscia di fronte alla prova ultima che lo attende, solo e abbandonato da tutti (*Omnes amici mei dereliquerunt me*, esordisce il Responsorio 1, dove Gesù medita su chi lo ha tradito, sulle sue piaghe, sull'aceto dell'ultima bevanda).

Del Responsorio 6 ci attira innanzitutto l'iniziare come provenendo da lontano, dal vuoto e dalla desolazione. Come ogni grande musica, è già iniziata prima di iniziare ai nostri orecchi. In questo testo compare poi una eccezionale varietà di aspetti compositivi, la rigorosa matrice intellettuale e la corrispondente intensa espressività.

Quando, lasciando la liturgia gregoriana, torniamo alla nostra vita e alla 'nostra' musica, restiamo quasi confusi della preferenza che da sempre le accordiamo, e ci sentiamo privati d'una sovrana rarefazione e astrazione. Ma nel punto più profondo della riflessione verificiamo che non di diverse cose, di due diverse musiche si tratta, ma di forme o aspetti dello spirituale, dell'Uno.

NOTA

La liturgia benedettina ricalca da vicino quella che per secoli fu espressione di spiritualità, di ardente tensione verso il sacro, nello sforzo di attingerlo e di lodarlo insieme. A questo fine la Chiesa aveva modellato due strumenti sensibili, il complesso di simboli del rito, e la ricchezza del canto gregoriano: due strumenti inseparabili, anzi mai separati, se è vero che il canto gregoriano è il suono stesso della Parola sacra.

Le riflessioni che precedono si riferiscono a quello che fu il rituale della Messa e del Vespro nella liturgia benedettina del Monastero di Santa Maria di Gricigliano (Firenze); i testi si trovano quasi per intero nel *Liber usualis* ed, eccetto la liturgia della Messa, nel Breviario monastico.

Del rito partecipava ogni momento e gesto della comunità, con rigore armonioso: pensiamo al silenzio del luogo, dei monaci intenti a sé, con gli occhi atterrati. Già così si avvertiva di essere in presenza di chi vive sapendo che vi sono cose più importanti di quelle esteriori, eppure le compie con attenzione pari a quella dedicata all'orazione e ad uno dei molti segmenti della liturgia che strutturano la giornata monastica, e a cui sono subordinati i restanti tempi di *lectio divina* e di lavoro manuale. Puntualità rigorosa e naturale come il respiro, dedizione pari nelle piccole o nelle grandi cose, precisione dei riscontri, prontezza di un gesto disinteressato, sia che la richiesta fosse quella di un'informazione specialistica, sia di un mazzetto d'erbe odorose dell'orto: "Le buone maniere sono il principio della santità", scrisse Francesco di Sales, citato non per caso da Cristina Campo. La generosità che annulla l'egoismo proprio, la premura precisa e misurata, fanno ricorrere alla mente immagini d'eleganza rigorosa dalle sfumature cavalleresche: così il dovere d'ospitalità, pur discendendo dalla Regola di Benedetto, ricorda in primo luogo quella forma di *allure* che è il prestarsi per gli altri con naturalezza. S'intrecciano in tal modo cortesia di tratto nella sua matrice autentica, ossia spirituale, e religiosità pura, culmine che si riannoda al principio. L'alacrità misurata, opposto di tetraggine e pesantezza, illumina ogni gesto, dando respiro alla vita quotidiana e aprendola alle esperienze interiori. Certo, le regole per la santità dettate dai grandi sono cariche innanzitutto di una valenza di stile, e si direbbe che ogni rigore sia già rigore spirituale.

A Santa Maria di Gricigliano, antica villa con fossato (ora restaurata ed arricchita dai nuovi abitanti), la cappella monastica era l'ex camerone, adattato perché con la sua forma rettangolare consentiva la separazione tra presbiterio e coro dentro l'arco, e navata fuori. Ma gli spazi nati ad altro scopo non avevano consentito di separare il presbiterio dal coro, come previsto dall'ordinamento monastico.

Soli ornamenti erano rami di foglie, un fiore d'orto o di giardino. Nulla meglio della povertà, del limite naturale posto dalla sequenza delle stagioni, pareva farsi norma stilistica ed espressiva, appartenendo a quella forma di rinuncia che è già disponibilità alla grazia: anche la sintonia con i ritmi della natura è già respiro spirituale.

