

Fondamento teologico della musica sacra - Cenni riassuntivi della disputa postconciliare sulla musica sacra

Ecco un altro notevole contributo dell'allora Cardinal Joseph Ratzinger, tratto da "La festa della fede", edito da Jaca Book nel 1983.

Nell'edizione in lingua tedesca, largamente diffusa, dei testi del Concilio Vaticano II a cura di Karl Rahner e Herbert Vorgrimler, il breve commento al capitolo della Costituzione Liturgica sulla musica è introdotto dalla stupefacente osservazione che l'arte pura, com'essa si trova nella musica sacra, "è difficilmente conciliabile, partendo dalla sua natura esoterica (nel senso corretto del termine), con la natura della liturgia e con il supremo principio della riforma liturgica" (1).

Questa tesi è stupefacente, in quanto la Costituzione Liturgica ravvisa nella musica sacra "non soltanto un accessorio e un abbellimento della liturgia", ma è essa stessa liturgia, parte costitutiva e integrante di tutta l'azione liturgica (2).

Certamente Rahner e Vorgrimler non intendono escludere dal culto divino ogni tipo di musica; ciò che pare loro incompatibile con la sua natura è soltanto l'arte vera e propria, cioè la musica tradizionale della Chiesa occidentale. Essi ritengono pertanto che la raccomandazione del Concilio, che "si deve conservare e curare con la massima diligenza il tesoro della musica sacra" (3), non dica che "ciò debba avvenire nell'ambito della liturgia" (4).

Per conseguenza, anche con riferimento alla raccomandazione conciliare dei cori vocali, si mette particolarmente in rilievo che essa si riferirebbe "soprattutto" alle chiese cattedrali, e che da tutto il contesto si ricava l'impressione che il Concilio tenda veramente a volerla vedere lì soltanto, e anche ciò con la limitazione che essa non ostacoli la attiva partecipazione del popolo. Secondo Rahner e Vorgrimler fa perciò normalmente parte della liturgia non la "musica sacra vera e propria", ma la "cosiddetta musica d'uso" (6).

Ora si deve ammettere che in tutto il testo conciliare si può individuare una certa tensione, nella quale si rispecchia anzitutto la tensione in atto fra le diverse forze dell'assemblea, ma con una carica forse anche maggiore la tensione dell'argomento stesso. C'è in questo testo una raccomandazione molto chiara di ciò che Rahner e Vorgrimler chiamano "vera e propria musica sacra": accanto alle proposizioni già menzionate, si deve tenere presente l'energia con cui si insiste per la formazione alla musica sacra dei sacerdoti, dei maestri di cappella e specialmente dei pueri chorales; si raccomanda in proposito di "creare istituti superiori di musica sacra" (7). Vi si aggiunge la particolare raccomandazione del corale, ma anche l'esplicito assenso alla polifonia (8); un elogio quasi entusiastico all'organo, la cui formulazione induce J.A. Jungmann a rilevare che questo antichissimo strumento della musica sacra è qui esaltato con termini "che in certo modo si staccano dal sobrio linguaggio giuridico usato quanto al resto" (9). Tra le consuetudini consacrate dalla tradizione sono però affermati nella musica sacra anche altri strumenti (10). D'altra parte non si deve dimenticare che, con questo consenso alla crescente dovizia di pretese molto elevate, si collega l'esigenza dell'incondizionata chiarezza della liturgia per tutti e della cooperazione di tutti nel fatto liturgico, e quindi anche nel canto, e con ciò si rendono attivi degli elementi che costituiscono una *rémora* per l'affermazione del fatto artistico.

Ora, se si confronta lo stesso testo conciliare con il commento di Rahner e di Vorgrimler, si riscontra tra i due un rapporto che, di là da questo caso particolare, può essere considerato sintomatico per la differenza tra il proprio dei testi conciliari e la maniera di appropriarsene nella Chiesa postconciliare. Nel dibattito conciliare si provoca la sensibilizzazione per un problema finora mai avvertito con tale acutezza: la tensione fra l'esigenza dell'arte e la semplicità della liturgia si fa cosciente; nella contrapposizione tra specialisti e curatori d'anime emerge una prevalenza della sollecitudine pastorale, che inizia a spostare unilateralmente la visuale d'insieme. Il

testo stesso conserva, nello sforzo per l'univocità, un arduo equilibrio, ma viene poi magari letto partendo da una nuova sensibilità per un solo lato del problema, e così l'equilibrio diviene una ricetta molto manipolabile: musica d'uso per la liturgia; la "vera e propria musica sacra" la si può curare in altro modo: essa non si adatta più alla liturgia.

Solo che occorre allora rendersi anzitutto conto che la "vera e propria musica sacra" non è affatto musica sacra, e che una "vera e propria musica sacra" non esiste veramente più. Negli anni trascorsi da allora è innegabile che si è fatto sempre più tristemente percepibile il pauroso impoverimento che si manifesta dove si mostra la porta al bello ateleologico nella chiesa e in suo luogo ci si assoggetta esclusivamente all'"uso". Ma i brividi che incute la liturgia postconciliare, fattasi opaca, o semplicemente la noia che essa provoca con il suo gusto per il banale e con la sua mediocrità artistica non chiariscono la questione; questa evoluzione ha comunque creato una situazione nella quale si è sempre e di bel nuovo nella necessità di porsi dei problemi.

Seguiamo quindi la questione: l'arte pura, sostengono Rahner e Vorgrimler, è "esoterica nel senso corretto del termine"; la liturgia è semplice e dev'essere praticabile da tutti e da ciascuno, anche da un uomo modesto. Sopporta quindi la liturgia una vera e propria musica sacra, forse la reclama addirittura, oppure la esclude? Chi cerca nella tradizione teologica una risposta a questi interrogativi non ha l'avventura di imbattersi in una eccezionale profusione in argomento. Il rapporto tra teologia e musica sacra sembra sia stato sempre in certo qual modo freddo. Si deve tuttavia cercare, nell'area dell'identità storica del cristianesimo, cioè nello spazio della tradizione, una risposta che abbia senso, perché solo allora il problema è ammesso e perché solo allora esso occupa una posizione nei confronti delle realtà affrontate, della liturgia maturata nella storia e della musica sacra sviluppatasi nella storia stessa.

Certamente, nel corso del tempo, gli aspetti del problema sono mutati: nell'opposizione tra l'"esoterico" e l'"usuale" è assodato che il voto va, per Rahner-Vorgrimler, a favore di quest'ultimo. Non si doveva forse scomodare troppo la filosofia in questa messa a punto; essa è un riflesso della media dell'atteggiamento pastorale; se vi si presta attenzione, se ne può eruire la controversia del pratico e del pragmatico con lo specialista. Esistono certamente profonde correlazioni storico-spirituali: al naturale entusiasmo per la musica barocca aveva fatto seguito l'illuminismo, con la sua tendenza al pedagogico, all'intellettuale e all'informativo; al cecilianismo tenne dietro il movimento liturgico, prima con l'enfasi piuttosto esagerata per il corale, che corrispose alla linea arcaizzante di larga parte di questo movimento; poi nuovamente con la tendenza all'usuale, all'asolo, alla partecipazione di tutti a tutto.

Può avere qui influito la particolare situazione di un tempo in cui l'arte si rifugia sempre più nello specialistico, nella prestazione sovraccarica ad alto rendimento, e - accanto ad astruserie ed astrattezze quantitative - ammette come via di uscita soltanto il canto sdolcinato.

Può essere qui profondamente avvertibile la miseria di un'epoca lacerata, la cui razionalità ha posto il dilemma tra specialità e banalità e il cui funzionalismo, a lungo andare, con il senso per il tutto sottrae ampiamente il terreno anche alla primigenia e vitale espressione artistica. Si può infine qui avvertire un'idea di attività, di comunità e di uguaglianza in cui non è più sperimentata come realtà la potenza unificante della audizione comune, della comune meraviglia, della comune commozione in una profondità negata alla parola. Comunque stiano le cose, le esperienze degli ultimi anni hanno messo in evidenza che il ripiegamento sull'usuale non ha reso la liturgia più aperta, ma solo più povera. La necessaria semplicità non la si deve ottenere con l'impoverimento.

La musica sacra come problema teologico nell'opera di Tommaso d'Aquino e delle sue autorità Sarebbe troppo facile voler ritenere che con questa esperienza il problema abbia già avuto una risposta. Come già detto, l'antitesi formulata da Rahner-Vorgrimler tra l'esoterico e l'usuale è soltanto una variante, improntata alle condizioni del nostro secolo, di un problema che risale agli esordi del cristianesimo e che noi dobbiamo ora esaminare per giungere in certo qual modo alle radici, almeno a una precoce forma rappresentativa.

Un'ampia esposizione storica sulla trattazione della musica nella teologia è stata presentata alcuni anni or sono da W. Kurzschinkel, che in verità non ha concluso ma appena aperto l'esame dell'argomento (11).

Vorrei qui gettare uno sguardo sulla controversia storica, con un'analisi delle relative Quaestiones trattate da Tommaso d'Aquino. Ciò si raccomanda da sé, in quanto la grandezza della sua opera consiste proprio nel fatto che essa offre uno specchio di tutte le forze essenziali della tradizione. Tommaso tratta il problema nel quadro della sua analisi del concetto e della natura della "religio", con cui egli non intende la "religione" nel significato odierno della parola, ma l'area globale del culto e dell'adorazione (12).

A questo proposito è dedicata al problema della "lode di Dio con la voce esteriore" un'unica Questio, e si ricerca poi in un secondo articolo dopo quello introduttivo se abbia in genere un significato la lode orale di Dio, "se sia da accettare il canto in lode di Dio" (13).

Ora, la Chiesa canta fin dai tempi di Gesù e degli apostoli, che cantavano insieme nella sinagoga, il cui canto hanno portato con sé nella Chiesa (14). Il problema, fino a questo punto, era ed è in linea di principio risolto. Si ebbero tuttavia importanti voci in contrario che, se non intendevano escludere proprio il canto, gli imponevano però dei limiti molto rigidi, perché la concezione che avevano dell'essenza del cristianesimo non consentiva che una esplicazione molto ristretta del canto sacro.

1. La musica sacra messa in questione dalle "auctoritates" della teologia

Tommaso si trovò anzitutto di fronte a tre importanti testimonianze della tradizione che si erano espresse criticamente sulla musica sacra; due di queste erano entrate nei Decreti di Graziano ed erano così divenute quasi un diritto vigente.

Ecco anzitutto l'ascetismo alquanto brutale di San Girolamo, al quale Graziano aveva accordato l'accesso nel suo manuale. Girolamo aveva scritto, a proposito delle parole che si leggono nella lettera agli Efesini, che i cristiani dovrebbero cantare e salmeggiare a Dio nei loro cuori (5, 9): "I giovani che nelle chiese attendono al servizio delle salmodie, devono sapere che non si deve cantare per Dio con la voce, ma con i cuori; non spalmare la gola e la voce con medicamenti, siccome si usa fare nei teatri, così che in chiesa risuonino teatralmente melodie e canzoni tornite" (15). Non si può tuttavia arguire da questa rozza sortita del discutibile esegeta che si sia avuta ai suoi tempi una musica sacra artisticamente evoluta.

A Girolamo si aggiunge papa Gregorio Magno, che nell'ambito di un sinodo romano aveva emanato l'ordine, sotto pena addirittura di scomunica, per cui i chierici - dal diaconato in poi - non potevano più esercitare la funzione di cantori, per non essere sottratti ai compiti loro propri: la predicazione e l'assistenza ai bisognosi. Gregorio inoltre vi ravvisa anche dei pericoli morali: potrebbe sorgere facilmente un rischioso contrasto tra la bella voce e il modo di vivere, tra l'ammirazione degli ascoltatori e l'apprezzamento da parte di Dio. In conformità alla sua direttiva, i chierici degli ordini superiori devono così limitare la loro attività musicale al canto del Vangelo nella Messa; tutte le altre incombenze musicali - salmodie e rimanenti letture - devono essere curate dai chierici inferiori, suddiaconi e in caso di necessità dai titolari di ordini minori (16). I fanatici trovarono evidentemente in questo canone un sostegno all'ostile atteggiamento alla musica sacra. Ma l'argomento più importante proviene dalla tradizione ermeneutica dello stesso Nuovo Testamento, di cui abbiamo imparato a conoscere in Girolamo soltanto una forma particolarmente spinta. Se nella lettera ai Colossesi (3, 6) leggiamo che si deve lodare Dio con "cantici spirituali", ciò costituiva da ogni lato, per l'esegesi del testo, un chiaro sostegno della massima generale che "Deus mente magis colitur quam ore" (17).

Resta infine interesse un'osservazione che Tommaso inserisce solo incidentalmente come cosa ovvia: "La Chiesa non conosce per la lode di Dio l'uso di strumenti musicali..., anche per non ridestare l'impressione di una ricaduta nel giudaismo" (18). La musica strumentale è indiscutibilmente tagliata fuori dalla liturgia, come un modo di "giudaizzare"; la musica strumentale del tempio giudaico viene liquidata come una concessione fatta alla durezza e alla carnalità del popolo di allora. Ciò che dice in proposito l'Antico Testamento non potrebbe avere più alcun valore diretto, ma dovrebbe essere letto allegoricamente e interpretato in senso spirituale. Tommaso non

potrebbe sapere che proprio il rifiuto della musica strumentale e la rigida limitazione della musica vocale esprimono la continuità della Chiesa con il giudaismo primitivo: fu conseguenza della sua corrispondenza musicale con la sinagoga e perciò anche col puritanesimo dei farisei, che rifiutavano recisamente la musica strumentale (19). Questa decisione fu in realtà coerente per la Chiesa, in quanto era impossibile un immediato collegamento col tempio, e la liturgia ecclesiale non poteva praticamente svolgersi, in un primo tempo, che sulla falsariga della liturgia sinagogale, non del culto del tempio. In Tommaso (o piuttosto nella tradizione da lui rilevata) questa decisione di fatto riveste certamente un'importanza fondamentale: la musica strumentale è posta nella morsa della legge, che non può valere nella lettera, ma solo nello spirito; la problematica della musica sacra è in questo modo coinvolta nella problematica tra legge e Vangelo, il cui confronto presenta il luogo teologico dal quale si esamina il problema. Il confinamento della musica sacra nella "legge" riceve il suo significato concreto dal fatto che, nella tradizione platonica interpretata dai Padri, il confronto fra legge e Vangelo si identifica largamente con il confronto filosofico tra sensibile e spirituale; allora la musica (e specialmente quella strumentale) entra nell'ambito del sensibile, e la spiritualizzazione del Vangelo dev'essere allora intesa più o meno come un abbandono della realtà sensibile dei toni a favore del puro spirituale, della nuda parola.

2. Fondamenti e retroscena della critica musicale da parte della teologia

Ci siamo ormai inoltrati, passando per il problema delle "auctoritates", in quello più profondo dei fondamenti oggettivi, che dobbiamo ora ulteriormente prendere in esame per poter valutare, partendo da qui, il significato e i limiti della teologia positiva attinente alla musica sacra, che l'Aquinate fonda in opposizione alle "auctoritates" negative. Se si analizzano i testi critici della o addirittura ostili alla musica che non difettano nei Padri della Chiesa, si possono chiaramente stabilire due principali, ininterrotti motivi:

a) In primo luogo si nota una concezione unilateralmente spirituale del rapporto tra Antico e Nuovo Testamento, tra Legge e Vangelo. In realtà il passaggio da Israele alla Chiesa dei gentili era decisamente preparato, storicamente e spiritualmente, dalle correnti in cui da un pezzo la fede giudaica si incontrava con la religiosità filosofica, nella quale il pensiero greco si lasciava alle spalle il politeismo e i suoi culti, e riusciva così, spinto dalla nostalgia per il monoteismo e dalla ricerca di interiorità, a compenetrarsi dello spirito giudaico, che da parte sua doveva apprendere nella diaspora a interrogarsi con maggiore profondità sulla sua forma universale, ma che pure nella stessa Palestina tendeva, con la crescente importanza della sinagoga, nonché col progresso dei movimenti critici nei confronti del tempio, alla spiritualizzazione dei suoi contenuti storici (20).

Questa tendenza alla spiritualizzazione fu certamente un deciso presupposto dell'allegoria, nella quale Paolo espresse la libertà dalla Legge (Gal 4, 24); leggere l'Antico Testamento partendo dal Cristo significa per Paolo leggerlo nello spirito (21). Tuttavia la "cristianizzazione" dell'Antico Testamento non è semplicemente spiritualizzazione: essa significa pure un'incarnazione (22). I Padri della Chiesa ne erano per principio assolutamente consapevoli; la lotta contro la Gnosi, ma anche quella contro Ario, è una lotta contro una comprensione esclusivamente "spirituale" del cristianesimo, che l'avrebbe trasformato da una fede concreta in una filosofia della religione.

Più tardi si dovrà nondimeno dire che nemmeno i Padri potevano sottrarsi senz'altro al clima spirituale del tempo e che gli resero un tributo che andava oltre a ciò che era necessario e adeguato al fatto cristiano. Si deve ancora una volta riaffermare che esisteva ed esiste assolutamente una legittima comunicazione tra cristianesimo e platonismo. L'allegoria dell'Antico Testamento, da cui dipende il cristianesimo, si trova in intimo rapporto con l'allegoria che deriva dal pensiero platonico, o (detto più semplicemente) il movimento del cristianesimo quale via alla spiritualizzazione coincide con il movimento che è alla base del platonismo, superandolo di gran lunga. La "spiritualizzazione cristiana" però non è semplicemente opposizione al mondo dei sensi, come la mistica del platonismo, ma accostamento ed elevazione al Signore che "è Spirito" (1 Cor 3, 17; cfr. 1 Cor 15, 45). In questa spiritualizzazione è pertanto coinvolto anche il corpo; il Signore è "lo Spirito", proprio come è spirito colui il cui corpo non rimane nella corruzione (Sal 15, 9s LXX; At 2, 26), ma che è stato investito dalla forza vitale dello spirito. La cristologia sottolinea la fondamentale

distinzione dalla dottrina platonica della spiritualizzazione; il suo sfondo è però la teologia della creazione, la cui intrinseca unità non è compromessa dalla cristologia, ma anzi confermata.

Si connette con ciò un altro fatto. Come abbiamo visto, la liturgia cristiana si è collegata oggettivamente e storicamente non al tempio, ma alla sinagoga. Essa era così associata a un modello più o meno puritano. Agli esordi ciò era inevitabile, perché soltanto così si poteva esprimere lo iato fondamentale nei confronti della Legge, che trovava la sua solida concentrazione nel culto del tempio. Soltanto con una rottura oggettiva anche sul piano istituzionale si poteva sostenere che nel culto cristiano si trattava non di un semplice doppione del tempio, ma di una rottura che portava a un piano diverso. Vi si aggiunse del resto il fatto che nei primi decenni dell'evento del cristianesimo il tempio esisteva ancora con tutti i suoi ordinamenti e che era ancora e sempre in atto una partecipazione di diritto dei giudei-cristiani alla sua vita; già da questo stato di cose non si poteva tenere conto di una imitazione del tempio a certe condizioni, che erano per la verità soltanto quelle della sinagoga. Ci si deve pure chiedere oggettivamente in che misura un testo così rilevante come quello di Giovanni (2, 13-22) con la promessa di un nuovo tempio "in tre giorni" (2, 19; cfr. Mc 14, 58; Mt 26, 61) dovesse condurre a comprendere il cristianesimo, secondo una sua esigenza interna, dal tempio e in un'assunzione della sua realtà (23).

Questo quesito è di rilevante importanza per il problema dell'ufficio sacerdotale: l'effettivo collegamento della Chiesa primitiva soltanto alla sinagoga significa una rottura definitiva, rigorosa, categorica con l'idea del sacerdozio, oppure l'autentica eredità del tempio deve continuare anche attraverso la trasformazione cristologica? Ecco uno degli esempi dai quali si comprende quanto poco è sentito in definitiva il problema di un'esatta determinazione dei rapporti fra i due Testamenti. Un altro, che diviene sempre più di attualità, è il problema della legittimità della edificazione della chiesa, del fabbricato "sacrale"; vi appartiene però anche la questione delle immagini, per la quale la Chiesa ha subito più di un terremoto, che si è scatenato dallo stesso epicentro.

Ora, la teologia patristica ha travasato del tutto l'idea del tempio nell'evento cristiano e l'ha elevata a categoria per la comprensione del cristianesimo stesso (24). Ma ciò si è verificato in larga misura soltanto "allegoricamente", in una severa teologia della spiritualizzazione; solamente nella questione delle immagini la passione della Chiesa greca per la rappresentazione plastica ha provocato una rottura, nella quale ormai l'evento storico del fatto cristiano porta con pieno diritto a una direzione nettamente opposta: dall'assenza di immagini nell'Antico Testamento alla glorificazione di Dio nell'immagine (25).

Il fatto che questa decisione sia stata ampiamente dibattuta nella Chiesa postconciliare e l'assenza di immagini venga propagandata come l'unica cosa possibile, corrisponde allo stesso atteggiamento dello spirito che intende estromettere la "vera e propria musica sacra" dal culto divino; esso dimostra parimenti come i problemi di ieri e di oggi si tocchino da vicino, qualora si scenda dalla superficie alle radici.

Ne consegue così anche una strabiliante analogia nei risultati. L'idea che si debba effettivamente lodare Dio soltanto nel cuore non può attribuire all'articolazione vocale di questa lode nella musica alcun valore intrinseco nell'atto di lodare, secondo la maniera cristiana di onorare Dio. Siccome però sussistono pur ora e lo svolgimento orale della lode divina e il canto culturale, si deve collocarli per così dire su di un piano secondario.

Un bell'esempio ci presenta Agostino, la cui sensibilità musicale si trasforma in tormento per la tirannia di una teologia della spiritualizzazione che deve dare significato al Vecchio Testamento, all'Uomo Vecchio e al Vecchio Mondo: egli teme di "peccare in modo da meritare una pena" se "la musica lo commuove più che la realtà cantata": egli "preferirebbe allora non sentir cantare". Il ricordo della profonda commozione spirituale provata nel suo primo incontro con la musica sacra milanese ammorbidisce per fortuna il suo rigorismo, e anche se non osa prendere alcuna decisione definitiva è tuttavia più incline "ad approvare l'uso del canto nella chiesa; lo spirito ancora debole deve trovare, con il piacere dell'udito, lo slancio verso il mondo della devozione" (26).

Tommaso poté ravvisare a buon diritto in questa espressione una coincidenza con la teoria musicale di Boezio e riassumere la sua motivazione della musica sacra nella proposizione: “affinché il senso dei deboli venga provocato di più alla pietà” (27).

La musica sacra è così collocata sul piano dell'utilità pedagogica e praticamente sottoposta al criterio dell'“usuale”. Si dimostrerà che sia Tommaso sia Agostino sanno poi dire in effetti anche cose molto diverse. Non mancano certamente esperienze e nozioni che conducono molto più in là. Certamente lo schema della spiritualizzazione, che era collegato con il problema del rapporto tra i due Testamenti e così con quanto c'è di specificamente cristiano, impediva un perfezionamento coerente di questa nozione.

b) Prima di riprendere questo filo si deve anzitutto dare uno sguardo a un altro insieme di motivi che impedivano una valutazione positiva della musica sacra, perché soltanto se esaminiamo a fondo la tesi negativa nelle sue motivazioni noi possiamo far valere gli aspetti positivi della tesi opposta. Ciò che s'intende appare chiaro soprattutto nell'articolo fondamentale di Tommaso sull'esecuzione orale della lode di Dio, in primo luogo nella proposizione seguente: “La lode orale è necessaria non per Dio stesso, ma per chi lo loda” (28). Qui si vede con quanta forza sia entrato nel pensiero cristiano, tramite la filosofia classica, l'antico concetto dell'assoluta immutabilità e intangibilità di Dio, e come si sia trasformato in una barriera contro un'appagante teologia non soltanto della musica sacra, ma anche della preghiera in genere.

In Aristotele questo concetto di Dio aveva coerentemente portato a identificare la religiosità con la cura del mio Io, più precisamente con la cura di ciò che gli dèi amano di più: l'intelletto (29). La teologia cristiana, dominata da questo principio dell'immutabilità, non ha saputo liberarsi che con difficoltà dall'ombra di queste idee; la ricaduta in una teoria della preghiera, in cui si tratta soltanto dell'attivazione delle forze dell'uomo che passano per le migliori, assume oggi una dimensione addirittura impressionante. La teologia classica è certamente distante mille miglia da tale razionalismo e sa di essere aperta nel Cristo, Parola di Dio, al discorso con Dio; ma nella costruzione filosofica il peso dell'antico concetto di Dio non è abbastanza scaricato, e così permane sulla teoria della liturgia un'ombra razionalistica.

3. Fondamenti teologici della musica sacra

Se si deve definire il legame con lo schema della spiritualizzazione e con l'antico concetto di Dio come il peso della tradizione teologica, essa riceve d'altra parte la sua libertà e la sua dimensione da due fonti intrinsecamente cristiane: dalla viva esperienza liturgica e dalla teologia dei salmi. Il canto cultuale si era sviluppato nel passaggio dalla sinagoga alla Chiesa; ai salmi si erano aggiunti molto precocemente dei “canti” (30). I salmi, con la loro esultanza musicale tutt'altro che puritana, nonostante l'ammorbidimento del metodo allegorico non potevano restare inefficaci nei confronti della teologia. Il fatto che questi canti di Israele si continuavano a pregare e a cantare come canti della Chiesa significava che tutta la ricchezza sentimentale della preghiera d'Israele rimaneva tuttora presente. Anche Tommaso conclude così le sue considerazioni sullo svolgimento orale della preghiera con le parole del salmo, che va ben di là dalle riflessioni precedenti: “...la sua lode sia sempre sulla mia bocca!... I poveri devono ascoltarla e rallegrarsene! Glorificate con me il Signore!” (31).

Il gaudio nel Signore si manifesta qui in tutto il suo significato e in tutta la sua bellezza; rallegrarsi nella comune esaltazione encomiastica di lui, essere intimamente convinti che egli se la merita ed esprimere questo sentimento con una musica festosa, sono fatti che si giustificano da sé, di là da ogni teoria. Con la ripresa di questa parola del salmo, Tommaso dice realmente di sì alla gioia che si esprime e che, in quanto espressa, unifica anche e proprio coloro che coinvolge: gli “ascoltatori”; la sua espressione sembra però quasi una presenza della magnificenza, che è Dio: rispondendo a questa magnificenza, essa stessa ne partecipa. Non sarebbe troppo difficile approfondire questo motivo della “glorificazione”, che nell'Antico Testamento è attinente alla teologia della creazione, sia sotto il profilo cristologico (il Cristo, quale magnificenza di Dio accessibile all'uomo), sia sotto il profilo pneumatologico (il Pneuma parla, sospira e rende grazie in noi) (32). Di fronte a una teoria

dell'annuncio strettamente razionalistica si dovrebbe rimandare a quell'idea cosmica dell'annuncio che ricorre nelle parole del salmo 19: I cieli annunciano la gloria di Dio. La gloria del Creatore non si può proclamare soltanto con la parola, ma deve pur esprimersi nella musica della creazione e nella sua ideale trasformazione ad opera degli uomini che credono e che contemplan. Si dovrebbe poi ovviamente aggiungere con un certo rilievo che i salmi - come preghiera dei poveri, preghiera del giusto crocefisso - sono anche largamente lamentazioni, ma riassumono qui anche la doglianza della creazione che supera tutte le parole, le trasforma in toni, nei quali il lamento si trasforma in preghiera implorante e parimenti in segnale di speranza e in forma appassionata di glorificazione.

“Glorificazione” è il motivo centrale per cui la liturgia cristiana dev'essere liturgia cosmica e il mistero del Cristo deve per così dire intonarsi con le voci della creazione (33).

Gli altri motivi che si trovano nella tradizione rappresentata da Tommaso si possono inquadrare in questo contesto e lo perfezionano. Così, ad esempio, quando Tommaso dice: con la lode tributata a Dio l'uomo si eleva fino a Dio (34). Lodare è anche un movimento, un cammino; è più che comprendere, sapere, fare: è un'“ascendere” per raggiungere colui il quale dimora nel coro encomiastico degli angeli. Tommaso vi aggiunge un altro punto di vista quando scrive: tale ascesa strappa l'uomo da ciò che è contro Dio. La sa bene chi ha sempre sperimentato la forza trasformatrice della grande liturgia, della grande arte, della grande musica. La lode sonora porta noi e gli altri al timore riverenziale, osserva inoltre Tommaso (35). Essa ridesta l'uomo interiore (36): e Agostino ha provato proprio questo a Milano, dove l'esperienza vissuta della Chiesa che canta divenne per lui un'emozione che lo pervase tutto intero, e portò sulla via della Chiesa lui, l'accademico, che valutava il cristianesimo come una filosofia, e che non poteva vedere che con un certo disagio la Chiesa, come alquanto di largamente volgare (37). Diviene da qui significativo e comprensibile il resto, il pedagogico, “il coinvolgimento degli altri nella lode di Dio” (38). Se si è inoltre a conoscenza di ciò che la pedagogia significava per gli antichi - guida all'interiorità, anzi processo di riscatto e di liberazione - non si metterà da parte come insignificante nemmeno questa riflessione (39).

4. Significato positivo della critica teologica della musica

Chi si accinge a rilevare e a ripensare le ragioni positive della tradizione, non può nemmeno sottrarsi al quesito di quale persistente importanza rivestano i suoi interrogativi critici. Chiaramente, già l'ampiezza di questo elemento della tradizione e le ragioni oggettive che noi abbiamo individuato con tutte le limitazioni, escludono questo metodo. Il motivo di base che sta dietro a tutte e alle singole osservazioni critiche noi l'abbiamo indicato nell'idea di spiritualizzazione, in cui si espresse il passaggio dall'Antico al Nuovo Testamento nonché la direttrice di marcia dell'evento cristiano. Abbiamo dovuto sostenere che questo motivo è equivocato quando equivale alla negazione in genere del “sensibile”, alla negazione della corporeità dell'uomo e alla trascuranza della pienezza della creazione.

Ma è rettamente inteso, se il movimento della spiritualizzazione si compie nella creazione, nell'accoglimento della creazione nel modo di essere dello Spirito Santo e nella trasformazione della creazione con il suo accoglimento nello Spirito, come è avvenuto pienamente prima nel Cristo crocefisso e resuscitato. In questo senso l'accettazione della musica nella liturgia dev'essere un'accettazione nello spirito, una trasformazione, che significa parimenti morte e resurrezione. Per questa ragione la Chiesa dovette essere critica nei confronti della musica che essa aveva già trovato presso i vari popoli; essa non poteva ammettersi immutata nel santuario: il culto musicale delle religioni pagane ha, nell'esistenza umana, un altro posto e un altro valore, diversi dalla musica della glorificazione di Dio tramite la creazione.

Essa tende in molti casi, attraverso il ritmo e la melodia, a provocare l'estasi dei sensi; con ciò non innalza però veramente i sensi allo spirito, ma tenta di avviluppare lo spirito nei sensi e di liberarlo con questo tipo di estasi. Ma in siffatta distrazione dei sensi, che ritorna nella moderna musica ritmica, “Dio” e la salvezza dell'uomo sono collocati assolutamente altrove che nella fede cristiana. La coordinata dell'esistenza e del cosmo nel suo complesso è tracciata diversamente, anzi in senso inverso. Qui la musica può effettivamente trasformarsi in una “tentazione” che conduce l'uomo a

una meta sbagliata. Qui non si fa della musica diretta alla purificazione, ma allo stordimento. Se residui della musica pagana dell’Africa passano così facilmente nella musica pagana postcristiana, se ne può trovare la ragione estrinseca nell’analogia di determinati elementi formali; la motivazione più profonda consiste però nel contatto fra impostazioni spirituali di fondo, di una concezione della realtà che può essere in definitiva “pagana” e pertanto primitiva nel bel mezzo dell’illuminismo di un mondo dominato dalla tecnologia. La musica che intende diventare mezzo di adozione abbisogna di purificazione; soltanto così può essa stessa purificare ed “elevare”.

In tutta la storia della Chiesa si è combattuto per l’ortodossia di questa spiritualizzazione: e anche se il puritanesimo dei teologi quanto a musica non di rado era tutt’altro che illuminato, la grande musica sacra occidentale è pur maturata come frutto di questa lotta; l’opera di un Palestrina come quella di un Mozart non sarebbero pensabili senza questo processo drammatico, nel quale la creazione divenne strumento dello spirito, ma anche lo spirito divenne nota e suono nella creazione materiale e raggiunse così un’elevatezza che quale “puro” spirito non potrebbe mai avere. La spiritualizzazione dei sensi è la vera spiritualizzazione dello spirito. Nessuno poteva prevedere o presentire, all’inizio di questo cammino, a quali frutti esso avrebbe portato, in quanto è impossibile indicare a priori criteri fissi di ciò che tale spiritualizzazione musicalmente esige e di ciò che essa esclude, benché sia certamente più facile definire i criteri negativi di quelli positivi. Il Concilio Vaticano II ha perciò saggiamente deliberato di indicare soltanto criteri assolutamente generali: la musica deve corrispondere allo spirito dell’azione liturgica (40); dev’essere adatta all’impiego sacro che se ne fa oppure potersi adattare (41); deve corrispondere alla dignità della casa di Dio e promuovere veramente l’edificazione dei fedeli (42).

La tradizione impersonata da Tommaso è qui più perspicua. Nel testo analizzato ci siamo imbattuti in due chiare limitazioni: Tommaso, sulla scia di una tradizione a quanto pare indiscussa, reclama un carattere rigidamente vocale della musica sacra. Dietro il chiasso di Girolamo si nascondono l’exasperato conflitto della Chiesa antica con il fascino dell’antico teatro e la delimitazione nei confronti della sua musica, alla quale del resto Girolamo rimprovera non il carattere estatico della musica cultuale di un tempo, ma la vanità e la ricerca degli effetti nell’autoesibizione degli artisti. Il consenso con il Padre della Chiesa si fa qui senza riserve: la musica liturgica dev’essere sommessa; il suo scopo non è l’applauso ma l’”edificazione”. Corrisponde esattamente alla sua natura il fatto che, nella disposizione delle cantorie nella casa di Dio, l’esecutore - diversamente dalle sale di concerto - rimane per lo più invisibile.

Ma che si deve dire della forte opzione della tradizione per la musica vocale? Dalle considerazioni che abbiamo fatto finora dovrebbe risultare chiaro che essa, nell’esclusività in cui Tommaso la sostiene, poggia storicamente ed oggettivamente su di un equivoco. Mi sembrerebbe d’altronde pericoloso mettere da parte come del tutto inconsistente una tradizione radicata da tanto tempo. Si dovrà pur dire: la liturgia della Parola Incarnata è necessariamente orientata in maniera specifica verso la parola. Ciò non significa affatto adesione a quel banale razionalismo postconciliare che ritiene degno della liturgia soltanto ciò che è per tutti razionalmente praticabile, e che è così giunto alla proscrizione dell’arte, nonché a ulteriori e sempre più temerarie banalizzazioni verbali. Contro siffatti malintesi vale ancora la parola definitiva dell’Aquinata nella *Questio* sulla musica; egli si era confrontato con la obiezione: quando si canta qualche cosa “può darsi che essa sia compresa dagli altri peggio di come lo sarebbe se fosse eseguita senza canto”. Egli risponde: “Anche se gli uditori di quando in quando non capiscono ciò che viene cantato, essi tuttavia comprendono per quale motivo si canta: per lodare Dio. E ciò è sufficiente per aprire l’uomo a Dio” (43). Ciò che resta è però un rapporto di massima con la parola; si deve forse aggiungere pure che l’alienazione dello spirito è più possibile e più facile con lo strumento che con la voce; che il suono può tanto più facilmente sfuggire allo spirito, oppure rivolgergli entro, quanto più si scosta dall’uomo. Ma anche qui si dovrà d’altra parte dire ancora una volta che questa necessità di purificazione, da cui si sono sviluppati gli strumenti della musica occidentale, ha offerto all’umanità doni preziosi, dei quali essa ritorna in possesso nella misura in cui riesce a superare la sollecitazione del senso in virtù dello spirito di fede. La lotta della fede con la musica del mondo è stata fruttuosa (44).

Conclusione: principi di massima nella crisi del presente

A conclusione di queste riflessioni vorrei fissare qui alcuni principi informativi, che si prefiggono di mettere in relazione i criteri scaturienti dal dialogo con la storia con quei problemi del presente che erano al punto di partenza.

1. La liturgia esiste per tutti. Dev'essere "cattolica", cioè comunicabile a tutti i credenti, senza distinzione di luogo, di provenienza, di cultura. Dev'essere pertanto "semplice". Ma semplice non significa a buon mercato. C'è la semplicità del banale e c'è la semplicità che è espressione di maturità. Nella Chiesa può tuttavia trattarsi soltanto di quest'ultima, della vera semplicità. La più alta tensione dello spirito, la più alta purificazione, la più alta maturità generano la semplicità autentica. L'esigenza del semplice, a guardare bene, è identica all'esigenza del pulito e del maturo, che si può avere a molti livelli, ma mai a quello della semplicità psichica.

2. Cattolicità non significa uniformità. Il risalto dato alla particolare funzione della cattedrale nella Costituzione Liturgica del Concilio Vaticano II non è privo di fondamento. La cattedrale può e deve rappresentare la festosità e la bellezza del culto divino in maniera più imponente di quanto possa normalmente farlo la chiesa parrocchiale, e anche qui l'impegno dell'arte avrà, a seconda dei casi e delle circostanze, livelli diversificati. Non è detto che ognuno debba essere tutto; tutti insieme soltanto costituiscono il complesso. Il pluralismo postconciliare si è dimostrato stranamente uniformante per lo meno in un punto: esso non intende consentire più un livello di espressione definito. In corrispondenza a ciò, la differenza delle prospettive, nell'unità della liturgia cattolica, dev'essere restituita al suo diritto.

3. Una delle parole-guida della riforma liturgica conciliare è stata a ragione la "participatio actuosa", la fattiva partecipazione alla liturgia di tutto il "popolo di Dio". Questo concetto ha tuttavia subito dopo il Concilio una fatale restrizione. Sorse l'impressione che si avesse una partecipazione fattiva soltanto dove ci fosse un'attività esteriore verificabile: discorsi, canti, prediche, assistenza liturgica. Gli articoli 28 e 30 della Costituzione Liturgica, che definiscono la partecipazione fattiva, possono aver prestato il fianco a siffatte restrizioni, basando la partecipazione stessa, in larga misura, su azioni esteriori. Comunque, anche il silenzio è ricordato come "participatio actuosa". Riacciacciandosi a questo ci si deve chiedere: come mai dev'essere solo il discorrere e non anche l'ascoltare, il percepire con i sensi e con lo spirito, una compartecipazione spirituale attiva? Non v'è nulla di attivo nel percepire, nel captare, nel commuoversi? Non c'è qui oltre tutto un impicciolimento dell'uomo, che viene ridotto alla pura espressione orale, benché noi oggi tutti sappiamo che quanto v'è in noi di razionalmente cosciente ed emerge alla superficie è soltanto l'estremità di un iceberg nei confronti di ciò che l'uomo è nel suo complesso? Saremo ancora più concreti: ci sono ormai non pochi uomini che riescono a cantare più "col cuore" che "con la bocca", ma ai quali il canto di coloro cui è dato cantare anche con la bocca può veramente far cantare il cuore, in modo che essi cantano per così dire anche in quelli stessi e l'ascolto riconoscente come l'esecuzione dei cantori diventano insieme un'unica lode a Dio. Si deve necessariamente costringere alcuni a cantare là dove essi non possono e zittire così a loro e agli altri il cuore? Ciò non dice proprio nulla contro il canto di tutto il popolo credente, che ha nella chiesa una sua funzione inalterata, ma dice tutto contro un'esclusività che non può essere giustificata né dalla tradizione né dalle circostanze.

4. Una chiesa che faccia soltanto della "musica d'uso" cade nell'inetto e diviene essa stessa inetta. La Chiesa ha un'incombenza ben più alta: ha il dovere come si dice del tempio veterotestamentario - di essere città della "gloria", nonché città nella quale sono portati agli orecchi di Dio i lamenti dell'umanità. La Chiesa non può appagarsi dell'ordinario e dell'usuale: deve ridestare la voce del cosmo, glorificando il Creatore e svelando al cosmo la sua magnificenza, renderlo splendido, e quindi bello, abitabile, amabile. L'arte che la Chiesa ha espresso è, accanto ai santi che vi sono maturati, l'unica reale "apologia" che essa può esibire per la sua storia. La magnificenza che esplose ad opera sua accredita il Signore, e non le acute scappatoie che la teologia escogita per gli aspetti terribili di cui purtroppo tanto abbonda la sua storia. Se la Chiesa deve convertire, migliorare, "umanizzare" il mondo, come può farlo e rinunciare nel con tempo alla bellezza, che fa tutt'uno con

l'amore e con esso è la vera consolazione, il massimo accostamento possibile al mondo della resurrezione? La Chiesa non deve accontentarsi facilmente; dev'essere un focolare del bello, guidare la lotta per la "spiritualizzazione", senza la quale il mondo diventa "il primo cerchio dell'inferno". Perciò il problema dell'"adatto" deve essere anche e sempre il problema del "degno" e la provocazione a cercare questo "degno".

5. La Costituzione Liturgica contiene l'indicazione di dimostrare "il meritato apprezzamento" della tradizione musicale di "alcuni paesi, specialmente nelle missioni", tanto più dove tale tradizione "ha grande importanza nella vita religiosa e sociale" (45). Ciò risponde all'idea di cattolicità del Concilio, la quale non solo non vuole veder distrutto, ma sanato, elevato e perfezionato "ogni elemento di bene presente e riscontrabile nel cuore e nell'anima umana e negli usi e civiltà particolari dei popoli" (46). Queste espressioni sono state giustamente accolte con favore nella teologia e nella pastorale, sebbene non si sia a volte riflettuto abbastanza che non si è con ciò dispensati dallo sforzo della purificazione. Colpisce però notevolmente il fatto che mentre giustamente ci si rallegra per l'apertura alle culture straniere, sembra si sia non di rado dimenticato che anche i paesi dell'Europa devono esibire una tradizione musicale che "ha una grande importanza nella vita religiosa e sociale", e che esiste anzi qui una musica che è maturata dal cuore della Chiesa e dalla sua stessa fede. Non si può certamente sentenziare che questa grande musica sacra dell'Europa sia in genere musica della Chiesa, e non se ne può certo dichiarare conclusa la storia, a causa della sua grandezza. Ciò è impossibile, come è impossibile dichiarare concluse in genere le grandi figure della teologia latina per il magistero della Chiesa e per la struttura finale e definitiva della teologia. Ma è altrettanto chiaro che siffatta ricchezza, maturata dalla fede e che costituisce parimenti una ricchezza per tutta l'umanità, non dev'essere perduta per la Chiesa (47). O il timore riverenziale e uno "spazio proporzionato" nella liturgia (art. 119) dovrebbero spettare soltanto alla tradizione non cristiana? Si oppone fortunatamente a questa logica assurda lo stesso Concilio, che pretende la "massima diligenza" nella "conservazione e nella cura" di questo tesoro (art. 114). Ma si può veramente custodire e curare ciò che questa musica è soltanto se essa continua a essere preghiera sonora, gesto e glorificazione, se essa risuona là dove è nata, nel culto divino della Santa Chiesa.

[fine capitolo]

Note

- 1) K. Rahner-H. Vorgrimler, Kleines Konzilskompendium, Freiburg 1967(2), p. 48.
- 2) Così J.A. Jungmann, in: Das zweite Vatikanische Konzil. Dokumente und Kommentare I (LThk Ergänzungsband I), pp. 95s.
- 3) Cost. Lit. cap. 6, art. 114.
- 4) L.c., 48.
- 5) V. p. 48. Cfr. Costituzione sulla sacra liturgia, art. 114: "Si conservi e si incrementi con grande cura il patrimonio dalla musica sacra. Si promuovano con impegno le "scholae cantorum" in specie presso le chiese cattedrali. I vescovi e gli altri pastori d'anime curino diligentemente che in ogni azione sacra celebrata con il canto tutta l'assemblea dei fedeli possa partecipare attivamente...".
- 6) V. p. 48.
- 7) Costituzione sulla sacra liturgia, art. 115.
- 8) Art. 116.
- 9) L.c., 99; sull'argomento, art. 120 della Costituzione.
- 10) Art. 120.
- 11) W. Kurzschinkel, Die theologische Bestimmung der Musik, Trier 1971. Importante materiale sull'argomento si trova ovviamente anche in K.G. Fellerer (a cura di), Geschichte der katholischen Kirchenmusik I, Kassel 1972; II, 1976; citato in seguito; K.G. Fellerer, Geschichte (tutte le citazioni si riferiscono al I volume).
- 12) Cfr. H.J. Burbach, Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin, Regensburg 1966; dello stesso, Thomas von Aquin und die Musik, in: "Musica sacra", 94 (1974), pp. 80-82. Un'analisi del trattato tomistico sulla "religio" è presentato da E. Heck, Der Begriff religio bei

Thomas von Aquin, Paderborn 1971. È pure utile l'edizione commentata delle relative Quaestiones 81-200 della Summa Theologica 2a -2ae di F. Mennessier: St. Thomas d'Aquin, La religion, I e II, Paris 1953.

13) V. Summa Theologica 2a-2ae q 91 a 1 e 2, in Mennessier op. cit., II 136-148; Kommentar p. 391-393. Un'interpretazione esauriente del testo, a mio parere però troppo soggettiva, è presentata da D. Sertillanges, Prière et Musique, in: "Vie Intellectuelle", 7 (1930), pp. 130-164.

14) Cfr. K.G. Fellerer, "Die katholische Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart" in Fellerer, Geschichte, pp. 1ss: "Il grande Hallel (sal 113-118) dell'Ultima Cena (Mt 26,30; Mc 14,26) significa l'inizio del canto culturale cristiano". Cfr. inoltre il saggio estremamente istruttivo di Eric Werner, "Die jüdischen Wurzeln der christlichen Kirchenmusik", ibidem, pp. 2-30, spec. p. 26.

15) Comm. in ep. ad Eph III 5 PL 26, 528 C-D; Dcr. Gratiani I disto 92 c 1; Thomas V. A. 2a-2ae q 91 a 2 opp. 2. Il testo è citato pure da H. Hiischen, "Musik der Anbetung im Geiste", in: K.G. Pellerer, Geschichte, p. 36. La traduzione del termine "moduli" con melodie si riferisce a Huschen.

16) Graziano, Decr. I d 92 c 2: Tommaso q 91 a 2 opp. 3; cfr. PL 77, 1335 A-B (Appendix, v Decreta Sancti Gregorii Papae I).

17) q 91 a 1 opp. 2. Cfr. l'esauriente esposizione di questa linea tradizionale in H. Hiischen, 1.c. 31-36.

18) q 91 a 2 opp. 4. L'VIII libro della Politica aristotelica, la cui esegesi avrebbe probabilmente costretto Tommaso a un confronto più approfondito con questo problema, non è stato purtroppo commentato dallo stesso maestro; il commento attribuito a Tommaso è dovuto alla penna del suo discepolo Pietro di Auvergne (cfr. H.J. Burbach, loc. cit. 14), e si limita in ampia misura a una parafrasi del testo, senza entrare oggettivamente nel problema. Un certo adattamento della concezione aristotelica sulla musica, politicamente qualificata, alla nuova situazione musicale del medioevo, promossa dalla Chiesa, è tentato da Tommaso nel suo commento al salmo 32,2, senza però tenere conto del diverso significato della tonalità (dorica, frigia, "ippolidica", com'egli scrive) così che nemmeno questo testo sviluppa fundamentalmente il problema. Cfr. H.J. Burbach, loc. cit. 50-58; Mennessier, op. cit., p. 394; cfr. su Aristotele, in questo saggio, le nn. 27 e 44.

19) Cfr. E. Werner, loc. cit. (v. n. 14), pp. 25ss.

20) Cfr. il materiale in C.K. Barret, Die Umwelt des Neuen Testaments. Ausgewalte Quellen, Tiibingen 1959. Un orientamento panoramico per l'area giudaica si trova in M. Simon, Die judischen Sekten zur Zeit Cbristi, Einsiedeln 1964; per il problema nel suo complesso cfr. anche H.A. Wolfson, The philosophy of the Church Fathers I, Cambridge, Mass. 1966; O. Gigon, Die antike Kultur und das Christentum, Gutersloh 1966, nonché il ricco materiale in Hiischen, op. cit., pp. 31-36.

21) Cfr. su questi problemi H. de Lubac, Der Geistige Sinn der Schrift, Einsiedeln 1952; ivi pure un'analisi del concetto di allegoria, tipologia, senso spirituale. Inoltre Lubac, Geist aus der Geschichte, Einsiedeln 1968. Sulla ripresa e l'ulteriore sviluppo del problema in Tommaso d'Aquino: M. Arias-Reyero, Thomas von Aquin als Exseget, Einsiedeln 1971. Cfr. pure i miei saggi sull'argomento, in: Internat. Theologenkommission, Die Einheit des Glaubens und der theologische Pluralismus, Einsiedeln 1973, pp. 22-29.

22) Internat. Theologenkommission, loc. cit., p. 26, con altra bibliografia. A questo proposito non mi sembra del tutto soddisfacente il pregevole libro di Th. Maertens, Heidnischjudische wurzeln der christlichen Feste, Mainz 1965, in quanto egli mette in evidenza il punto di vista della spiritualizzazione unilateralmente. La prospettiva specificamente cristiana è invece ben tracciata da J. Daniélou, Liturgie und Bibel. Die Symbolik der Sacramente bei den Kirehenvatern, Munchen 1963.

23) Cfr. sull'argomento la fondamentale ricerca di Y. Congar, Le Mystère du temple, Paris 1957. Pregevoli indicazioni sul problema del sacerdozio, strettamente congiunto con questo, si trovano in A. Feuillet, Le sacerdote du Christ et ses ministres, Paris 1972.

24) Cfr. p.e. le mie indicazioni in: J. Ratzinger, Volk und Haus Gottes in Augustins Lehre von der Kirche, Miinchen 1954 (tr. it.: Popolo e casa di Dio in S. Agostino, Jaca Book, Milano 1978).

25) Cfr. P. Evdokimov, *L'art de l'icone. Theologie de la beauté*, Desclée de Brower 1970; Chr. Schonborn, *L'icone du Christ. Fondements théologiques*, Fribourg 1976; pregevoli indicazioni anche in St. Harkianakis, *Orthodoxe Kirche und Katholizismus*, Munchen 1975, pp. 75-88.

26) *Confessiones* x 33, 50; Tommaso, q 91 a 2 resp.

27) Tommaso, *ivi*; cfr. Boezio, *De institutione musica*, Prol. P. 63, 1168. Tommaso si richiama a ragione anche all'VIII libro della *Politica* di Aristotele, senza però sfruttare in profondità le ricchezze del testo aristotelico. Basti pensare che Aristotele dedica alla musica quasi tutto l'VIII libro della sua *Politica* per comprendere la posizione che egli assegna all'arte dei suoni nella sua filosofia della comunità. Fra le quattro discipline che, secondo Aristotele, formano il nucleo dell'istruzione-scrittura, ginnastica, musica e disegno (VIII 3, Bekker II 1337 b, 24s), egli dedica alla musica una posizione particolare. Essa non è, come le altre tre discipline, ordinata a un'occupazione o a una finalità, ma insegna all'uomo il giusto otium, che non abbisogna di alcuna giustificazione esterna, ma contiene in se stessa il proprio fine (VIII 3, 1338 a 121). Sempre sull'argomento, un'altra bella espressione: "Cercare soprattutto l'utile non si adatta a un uomo sereno e a un uomo libero" (1338 b, 2ss). Nella filosofia della musica, contenuta nella *Politica* aristotelica, si rivela un aspetto della greicità, per lo più dimenticato, al quale rimanda energicamente H.J. Marrou: "I Greci, come ci appaiono attraverso la nostra particolare cultura classica, sono per noi soprattutto dei poeti, filosofi e matematici; se li onoriamo come artisti ravvisiamo in loro soprattutto degli scultori e dei pittori; la nostra formazione ed istruzione presentano minore attenzione alla loro musica che alla loro ceramica! Eppure essi erano e volevano essere in prima linea dei musicisti!" (*Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, Freiburg-München 1957/68; tr. it.: *Storia dell'educazione nell'antichità*, Studium, Roma 21978). Il purismo di Platone (*Politeia* III 398a-400a) inaugura comunque una linea nuova, che si poteva difficilmente collegare nella tarda antichità al puritanesimo della sinagoga; cfr. anche n. 44. Non può non dispiacere che Tommaso non abbia approdato a questo problema, bloccato com'era dalle "auctoritates" patristiche, sviluppando in senso cristiano l'abbozzo aristotelico e che così l'*Aristoteles christianus* risulti carente nella teoria della musica sacra. Se si riflette che la Chiesa, partendo dalla sua posizione nella edificazione dell'esistenza, sotto molti aspetti ha preso per il cristiano il posto dell'antica polis, il collegamento aristotelico tra polis e musica avrebbe offerto un punto di avvio ideale per il problema della musica sacra. In *Der kleine Pauli* III 1485.1496 si trova una breve sintesi sullo sviluppo e la forma della musica greca.

28) q 91 a 1 resp.

29) *Etica Nicomachea* X 9, Bekker 1179a, 24ss. Cfr. in argomento il commento di F. Dirlmeier, *Aristoteles, Nikomachische Ethik*, Darmstadt 1956, pp. 598s, che mette parimenti in evidenza la prestazione filosofica di questo testo nella sublimante trasformazione del *do ut des*, così che Aristotele, nonostante l'assioma dell'egoismo degli dèi, perviene a una impressionante idea dell'amicizia del sapiente con Dio. Sulla problematica del principio di immutabilità nella teologia cristiana cfr. W. Maas, *Unveränderlichkeit Gottes. Zum Verhältniss von griechisch-philosophischer und christlicher Gotteslehre*, Paderborn 1974. Cfr. su tutto il problema il primo saggio di questo volume.

30) Si accenna a questi canti nella 1 Cor 14,25.26; Col 3,16; Ef 5, 15 ss. Una serie di inni della cristianità primitiva è contenuta nel Nuovo Testamento, p.e. in Fil 2,5ss; Ef 2,14-16; 2 Tim 2,11-13. V. l'elenco complessivo in H. Schlier, *Das Ende der Zeit*, Freiburg 1971, pp. 2-12s (tr. it.: *La fine del tempo*, Paideia, Brescia 1978); cfr. anche S. Corbin, "Grundlagen und erste Entwicklung der christlichen Kulmusik", in: Fellerer, *Geschichte*, pp. 16-21. Ho cercato di presentare più dettagliatamente queste correlazioni nel mio saggio: *Theologische Probleme der Kirchenmusik*, in: "Internat. kath. Zeitschr.", 9 (1980), pp. 148-157.

31) Sal 33,2-4; Tommaso q 91 a 1 resp. Cfr. anche il commento di San Tommaso al salmo 33 (1-4), che sviluppa alquanto questi pensieri.

32) La dimensione trinitaria della musica sacra è ottimamente evidenziata dall'importante studio di F. Haberl, *Zur Theologie der Kirchenmusik*, in: "Musica sacra", 91 (1971), pp. 213-219; cfr. lo

stesso, “Die humane und sakrale Bedeutung der Musik”, in: H. Lonnendonker, *In charitate et veritate*. Pubblicazione in onore di Joh. Overath, Saarbrücken 1973, pp. 17-23.

33) Cfr. in argomento il grande abbozzo di una teologia estetica di H. von Balthasar, *Herrlichkeit*, vol. I-III, Einsiedeln 1961-1969 (tr. it.: *Gloria. Una estetica teologica*, 7 volumi, Jaca Book, Milano 1975-1980); dello stesso, *Kosmische Liturgie, Das Weltbild Maximus’ des Bekenner*, Einsiedeln 1961(2) (tr. it.: *Liturgia cosmica*, ed. Ave, Roma 1976).

34) ...homo per divinam laudem affectu ascendit in Deum: q 91 a 1 resp.

35) De nos ipsos et alios audientes ad eius reverentiam inducamur: *ivi*.

36) Valet tamen exterior laus oris ad excitandum interiorem affectum laudantis; q 91 a 1 ad 2.

37) Cfr. la bella descrizione Conf. IX 6,14: “Quanto piansi tra gli inni e i cantici, vivamente commosso alle voci della tua Chiesa soavemente echeggiante. Quelle voci si riversavano nei miei orecchi, stillavano la verità nel mio cuore; mi accendevano sentimenti di pietà; le lagrime, intanto, scorrevano e mi facevano bene”. Per il concetto “suave” (“dolce”) cfr. E. Werner in: *Fellerer, Geschichte*, p. 26. Dal cantore si pretendeva una voce “dolce”, cioè altamente lirica, dal tono colorito. Le altre espressioni di Agostino sulla musica sacra sono nell’ombra della sua teoria della spiritualizzazione, di gran lunga inferiori a questa testimonianza. Oltre (cfr. Conf. x, 33, 50) è da menzionare pure la lettera 55 a Januarius si deve seguire la consuetudine delle singole chiese, che è da lodare se viene incontro alla debolezza dei semplici; questo principio si basava sul canto di inni e di salmi autorizzato dall’esempio del Signore e degli apostoli. È interessante l’accenno che i donatisti criticavano il puritanesimo musicale dei cattolici africani, che d’altra parte caratterizzava alcuni cattolici ancora più scettici nei confronti della musica sacra: XVIII, 34 CSEL, 34, 2 p. 208s. In corrispondenza al colorito del donatismo, di tinta marcatamente nazional-africana, se ne poteva ben dedurre un’abbondante assunzione di cultura musicale indigena nella liturgia donatista, così che dietro la riserva di Agostino in materia di musica sacra potrebbe trovarsi non soltanto la sua filosofia della spiritualizzazione, ma anche il contrasto cattolico-donatista). In II in ps 18,1 (C Chr XXXVIII, 105) Agostino distingue il canto umano dal canto degli uccelli: gli uccelli cantano ciò che non intendono. “Ma noi che abbiamo appreso a cantare in chiesa le parole divine dobbiamo riflettere su quanto è stato scritto: Beato il popolo che esulta con intelligenza. Perciò, o miei cari, noi dobbiamo comprendere e scrutare con un cuore veggente ciò che abbiamo cantato or ora all’unisono”. Su Agostino e la liturgia milanese cfr. B. Baroffio, in: *Fellerer, Geschichte* 192. Sull’itinerario di Agostino dall’Accademia al cristianesimo cfr. F. van der Meer, *Augustinus als Seelsorger*, Köln 1951, pp. 25ss; J. Ratzinger, *Volk und Haus Gottes in Augustins Lehre von der Kirche*, pp. 1-12 (tr. it.: *Popolo e casa di Dio in S. Agostino*, Jaca Book, Milano 1978).

38) Tommaso d’A., q 91 a 1 ad 2: ...ad provocandum alios ad laudem Dei.

39) G. Greshake, in “Der Wandel der Erlösungsvorstellungen in der Theologiegeschichte”, in: L. Scheffczyk, *Erlösung und Emanzipation*, Freiburg 1973, pp. 76ss, richiama alla fine insistentemente sulla profonda religiosità del concetto di Paideia. Esiste effettivamente una teoria della musica che Aristotele sviluppa in *Politica* VIII, tutta dominata dall’idea conduttrice della Paideia, che nella cultura musicale si innalza al di sopra dell’avviamento all’utile e al necessario, per abilitare al giusto “otium” e così si trasforma in un’educazione alla libertà e alla bellezza.

40) Art. 116, capoverso 2.

41) Art. 120, capoverso 2.

42) *Ibidem*.

43) q 91 a 2 opp. 5e ad 5.

44) Un’analogia trattazione in argomento si trova d’altro canto già in Aristotele, che distingue la musica dorica, in quanto musica “etica”, da quella frigia “orgiastica e patetica”, ed esclude quest’ultima dall’educazione (VIII 7, Bekker 1341s), per cui egli si serve significativamente anche del mito del rifiuto del flauto da parte di Atene; egli vede tale musica in contrasto con l’umanità spiritualizzata simboleggiata da Atene (VIII 6, Bekker 1341 b, 2ss). Si rende qui evidente l’eco di antichi contrasti culturali e culturali. La musica della Lidia è invece per Aristotele utile sotto il profilo pedagogico per l’abbinamento del contenuto estetico a quello pedagogico (VIII 7 Bekker

1342b, 31s). Corrisponde al suo atteggiamento superiore e aperto il fatto che egli, per la distensione (catarsi), ammette anche la musica frigia. Con questo suo atteggiamento di tolleranza, Aristotele si pone coscientemente in contrasto con il Platone della Politeia, che voleva escludere dallo stato ideale il tono lidico misto, illidico solenne, lo ionico e il lidico, e intendeva che rimanesse soltanto la musica dorica e la frigia; quanto a strumenti, dovevano restare soltanto la lira e la cetra in città, e una specie di zufolo in campagna. Appare qui evidente, dietro la deduzione filosofica, un fondamento mitico-religioso: “Non facciamo qui, o mio caro, nulla di nuovo, riconoscendo ad Apollo e ai suoi strumenti la preminenza su Marsia e i suoi strumenti” (Repubblica III 39ge, per l’insieme III 398d-400a).

45) Art. 119.

46) Ad gentes I 9 .

47) Cfr. la bella espressione di F. Haberl, Zur Theologie der Kirchenmusik, l.c. 218: “La musica sacra dev’essere un’arte tradizionale e progressiva”. Cfr. per l’insieme anche il pregevole saggio di J.F. Doppelbauer, Kompositorische Fragen und Aufgaben, in: Overath, Magna gloria Domini, Altotting 1972, 148-156, in cui trovo sviluppato riguardo alla musica ciò che è qui colto ricavandolo da fonti teologiche.