

GLI INFINITI TONI DELLA VOCE DEL PADRE. QUALCHE INTUIZIONE MUSICOLOGICA A CONFRONTO CON SCRITTI DI CHIARA LUBICH

«Il Padre dice: «*Amore*» in infiniti toni e genera la Parola, che è amore, dentro di Sé, il Figlio, ed il Figlio quale è, eco del Padre, dice «*Amore*» e torna al Padre!

Ma tutte le anime che sono nel Seno del Padre (...essendo «Gesù») rispondono all'eco del Padre [= rispondono al Padre], anzi sono anche esse Parola del Padre, che risponde al Padre...

Così tutto il Paradiso è un canto che risuona d'ogni dove: «*Amor, amor, amor, amor, amor...*»¹.

Questo lavoro vorrebbe gettare uno sguardo sul percorso storico della musica per sondarne il mistero profondo.

Ripercorrendo il testo di Chiara Lubich, iniziamo col domandarci: quali sono gli infiniti toni della musica celeste? E in che relazione stanno con i suoni, consonanti e dissonanti, che hanno costituito la dialettica storica della musica?

Partiamo da un breve sguardo retrospettivo, cercando di seguire alcune tracce nella dinamica storica della musica occidentale senza considerarla tuttavia come una serie di linee progressive e leggi di sviluppo direzionale, bensì come un gioco ininterrotto di accordi e riprese.

In questo breve percorso ci lasceremo guidare da due concetti chiave: consonanza e dissonanza; il rapporto fra le note musicali prima in senso orizzontale (melodia) e poi verticale (armonia). La scelta di quale nota sia meglio accostare o sovrapporre è

¹ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XVIII (1996/5), n. 107, pp. 539-540.

materia di polemica da 25 secoli. Ciò che è “giusto”, “piacevole” oppure considerato semplicemente “inaccettabile” va sotto la definizione rispettivamente di consonante o dissonante. Tuttavia, in questa dinamica storica non esistono costanti e così vedremo come suoni prima percepiti come “dissonanti” entrano a far parte a poco a poco dell’uso comune².

ARMONIA: SINTESI DI CONTRARI

«In Paradiso più addentro si va più s’accentua l’Unità e la Distinzione»³.

Diversamente da come viene concepita oggi, per gli antichi greci l’armonia era un pensiero matematico e filosofico, e il concetto di consonanza e dissonanza riguardava prima di tutto eventi cosmici e naturali.

Gli intervalli musicali, misteriosi come il Numero, erano della stessa sostanza dell’universo; in tal modo musica, misura e cosmo si fondevano. La *musica mundana*, le note prodotte dalle “sfere”, erano armonie così perfette che non avevano bisogno di essere realizzate in suoni che l’orecchio dell’uomo potesse sentire; anzi, le avrebbe profanate. Era proprio il rapporto fra i numeri alla base del suono capace di arrivare allo spirito più del suono musicale stesso⁴.

Il vero “musico” era filosofo, letterato, scienziato, poeta e quindi teologo. Solo lui, e non il cantore e il suonatore, aveva le

² E, così, di conseguenza considerati “consonanti”.

³ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XIX (1997/5), n. 113, p. 567.

⁴ «Come altre civiltà “tradizionali” anche quella greca partecipò di una visione olistica dell’universo, (...) visione cui si lega anche l’esoterico parallelismo tra musica e astronomia, che assegna a ciascun pianeta un suono diverso e di frequenza proporzionale alla rapidità delle sue rivoluzioni. Come i suoni musicali a) salgono verso il grave o l’acuto, b) si distanziano da, o approssimano a, uno specifico punto di riferimento, c) si organizzano gerarchicamente in *modi* più o meno prossimi a quel vero e proprio “equatore musicale”, in origine la corda centrale dell’antica lira tricorde, così gli astri (...) a) si muovano avanti e indietro, b) si situano più o meno lontano da un centro chiamato Terra, c) si dispongono su

conoscenze necessarie a intendere l'universo generato dal sottile legame del musicale⁵.

Ritroviamo nella civiltà greca, così come in altre civiltà antiche, una concezione fondamentalmente olistica dell'universo, che attribuisce armonia e bellezza al Tutto, e alle sue parti solo per partecipazione. Nella cultura antica, la sapienza "musicale" consiste nella capacità di cogliere in ogni cosa la manifestazione dell'armonia del cosmo, ovvero la divina proporzione di quell'accordo fra le parti che stabilisce il principio di ogni ordine e il fondamento di ogni bellezza⁶.

Fin dalle origini, la teoria musicale greca si presentava come legislazione dei suoni. Gli schemi melodici e stilistici (*nomoī* = leggi) erano vincoli fissi che ponevano la pratica musicale entro certe regole, in base alle quali l'esecutore greco ha continuato per secoli a improvvisare le sue variazioni. Ogni suono risultava così inserito o meno in uno schema matematico.

La grande intuizione della scuola pitagorica è stata che i suoni consonanti fra loro, considerati "musicali", sono riconducibili alla proporzione fra i numeri.

La portata di tale scoperta crea una sorta di leggenda che troviamo riportata analogamente in infiniti racconti di epoche successive.

Gaudenzio nel IV d.C. narra che Pitagora

«tese una corda su un'asse – canone – che divise per 12: prima pizzicò la corda intera, poi la sua metà (pari a 6/12), e stabilì che la corda intera era in consonanza di ottava, con la sua metà (...). Pizzicando la corda intera e i suoi tre quarti trovò la con-

orbite variamente distanti dall'equatore celeste suscitando un'armonia che l'orecchio fisico non può cogliere per la sua costitutiva imperfezione» (Macrobio, *Commentarius in Somnium Scipionis*). Cf. G. Guanti, *Estetica Musicale, la storia e le fonti*, Rizzoli, Milano 1999, p. 2.

⁵ Cf. P.A. Sequeri, *L'estro di Dio*, Glossa, Milano 2000, p. 229.

⁶ Cf. P.A. Sequeri, *Musica Mundana*, in «Communio», n. 171, maggio-giugno 2000, p. 8. In Filolao DK 44 B 6 troviamo il pensiero che l'armonia della musica, anche se limitata e imperfetta, come tutte le cose mortali, riesce a darci un'idea dell'armonia onnicomprensiva dell'universo, che è senza difetti, manchevolezze o impedimenti.

sonanza di quarta; pizzicando la corda intera e i suoi due terzi trovò la consonanza di quinta, e così via per le altre. Poi con verifiche per mezzo di altri metodi vide che gli stessi rapporti di consonanza si esprimevano sempre con i suddetti numeri»⁷.

Anche Platone, nella cosmologia del *Timeo*⁸, tratta gli intervalli musicali consonanti come semplice traduzione di relazioni matematiche nelle quali è estrinsecata quell'armonia che «ha movimenti affini ai giri dell'anima che sono in noi»⁹.

Già da questa epoca notiamo che il filosofo non intende la musica come pratica di uno strumento musicale (come nella Grecia arcaica dove chi era di stirpe nobile aveva un'educazione integrale che comprendeva l'apprendimento della lira, della poesia e del canto, tutto coordinato insieme alla danza, la ginnastica e le arti marziali), ma concepisce una frattura netta tra prassi e teoria musicale.

Già dal VII-VI a.C. i lirici greci cominciarono a discutere e rielaborare i miti¹⁰. Si polemizza riguardo alla superiorità della lira sul flauto, si discute su quali modi musicali siano legittimi, ecc.

Ogni tipo di innovazione musicale portava con sé un carattere di eversione, minava l'ordine sociale e andava per questo arginata.

Timoteo, grande innovatore, che portò almeno a undici le corde della sua cetra e per primo cantò *nomoi* accompagnato da un coro¹¹ favorendo così la mescolanza del *nomos* (monodico)

⁷ L. Zanocelli, *La manualistica musicale greca*, Guerini, Milano 1990, p. 331.

⁸ «Dove l'Anima del mondo, cioè il modello del cosmo forgiato dall'Artefice divino, è posto come tramite tra il mondo delle realtà fenomeniche e quello delle forme intelligibili...», Guanti, *Estetica Musicale...*, cit., p. 2.

⁹ Platone, *Timeo*, 47d-c. Ancora in *Timeo*, 80b Platone ribadisce che la causa del vero piacere, anzi della gioia che si sperimenta ascoltando la musica (quando si è coscienti della sua natura profonda e le melodie sono purificate sapientemente da risonanze errate), è a motivo dell'imitazione della divina armonia che si produce nei movimenti mortali.

¹⁰ Con Melanippide (ca. 490-415), Cinesia (ca. 450-390) e Timoteo (ca. 450-360) l'attacco alla tradizione assunse, almeno agli occhi dei conservatori, toni offensivamente iconoclastici, coinvolgendo soprattutto la dimensione musicale del ditirambo che, a causa delle radicali innovazioni tecniche, perse l'antica e severa semplicità rituale. Questa "nuova musica", che influi largamente sulla tragedia euripidea, fu derisa e accusata di essere corruttrice del gusto per aver ridotto la parola a "libretto". Cf. G. Guanti, *Estetica Musicale...*, cit., pp. 8-9.

¹¹ Cf. Clemente Alessandrino, *Stromata*, I, 78, 5: 51.

col ditirambo (corale), nel primo periodo della sua attività si trovò al centro di polemiche vivaci nelle quali l'incomprensione del pubblico quasi lo indusse a togliersi la vita.

Riflettendo sulla funzione etica¹² dell'arte nello "stato ideale", Platone ne *La Repubblica*¹³ assunse una posizione di netto rifiuto nei confronti di quella "nuova musica" esageratamente mimetica ed espressiva¹⁴. Vieta anche che i "guardiani dello stato" possano utilizzare quelle armonie e quei ritmi che inducono il cittadino alla rilassatezza di costume e alla mancanza di rispetto verso le sue leggi¹⁵.

Il carattere fortemente etico della teorizzazione musicale greca si fonda sul concetto stesso di armonia, che è conciliazione di elementi divergenti.

Aristotele approfondisce questo concetto definendo l'armonia come «mescolanza e sintesi di contrari»¹⁶ e afferma ancora: «L'opposto in accordo e dai discordi bellissima armonia»¹⁷.

¹² Nella dottrina dell'*ethos* le qualità morali e gli effetti della musica sulla persona sembrano radicati nella visione pitagorica della musica come microcosmo: quella di un sistema di suoni e ritmi regolati dalle stesse leggi che operano nell'intera creazione visibile e invisibile. Aristotele espone ampiamente il modo in cui la musica agisce sulla volontà. Afferma che ritmo e melodia sono in grado di produrre qualsiasi tipo di emozioni. Di conseguenza, attraverso la musica un uomo si abitua a sentire i sentimenti giusti; così la musica ha il potere di formare il carattere, e i vari generi di musica basati su differenti modi possono essere distinti dagli effetti che hanno sul carattere – uno, per esempio, lavora nella direzione della melancolia, un altro incoraggia l'abbandono, un altro l'autocontrollo e un altro l'entusiasmo, ecc. Poiché questo lavoro prende in esame il cammino della musica occidentale, faremo solo alcuni brevi accenni all'etica e alla musica nella Grecia arcaica, anche se esistono spunti estremamente interessanti anche in altre civiltà antiche, come quella cinese. Basti pensare agli scritti di Confucio dove fra l'altro si afferma che per discernere se un regno è ben governato, se le sue leggi morali sono buone o cattive, sarà la qualità della sua musica a darne la risposta. L'imperatore, poi, controllava l'intonazione degli strumenti musicali in tutte le province del suo vasto impero perché fosse come quella stabilità nella sua corte. L'alterazione anche minima di questa era segno di una eventuale ribellione in quel posto.

¹³ Cf. Platone, *La Repubblica*, 397css.; 595ass.

¹⁴ Cf. G. Guanti, *Estetica Musicale...*, cit., pp. 7-9.

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 13.

¹⁶ Aristotele, *De Anima*, 4076.

¹⁷ Cit. in G. Turchi, «Armonia», in *La Musica, Enciclopedia Storica*, UTET, Torino 1966, p. 119. Penso che sia utile ricordare a questo punto che, per questi pensatori, l'unità dei sette suoni è sempre intesa essenzialmente in senso orizzontal-

A conclusione di questo breve viaggio nella cultura musicale greca è interessante notare l'indirizzo di Aristosseno¹⁸ (anche se minoritario), che già apre alla modernità. Egli dà rilievo alla componente percettiva dell'ascolto e al ruolo dell'orecchio come giudice dei suoni. Tuttavia nel corso dei secoli l'indirizzo predominante è quello pitagorico-platonico dove la musica viene concepita come *ars* accanto ad aritmetica, geometria, astronomia. In questo concetto di *ars* è predominante il significato di conoscenza e studio, di pura teoria.

MUSICA DAL CIELO ALLA TERRA

«*Lassù vedremo danze e udiremo armonie...*»¹⁹.

È impossibile stabilire con esattezza il contributo della musica greca o delle civiltà ad est del Mediterraneo nell'elaborazione musicale della civiltà cristiana dei primi secoli.

Se la prassi musicale delle prime comunità cristiane si appoggia alla tradizione ebraica, l'impianto teorico complessivo rimane fortemente debitore alla cultura greca e così anche la forte necessità di una legislazione che sancisca dei limiti alla prassi musicale. Ma nuovi significati entrano in gioco nella concezione cristiana della musica.

«La musica ottempera nel contesto liturgico a una duplice funzione: da una parte essa è simbolo del canto angelico, che in-

tale e il concetto di consonanza (*sinfonia*) e dissonanza (*diafonia*), anche se relativo all'intervallo fra due suoni, era piuttosto in riguardo a un intervallo melodico perché era impossibile per i greci pensare i suoni nella dimensione verticale o a qualsiasi forma di polifonia. Si poteva sovrapporre voce e strumento o strumento e strumento ma mai voce e voce (se non l'ottavo o l'unisono).

¹⁸ Uno degli allievi di Aristotele, nato a Taranto verso la metà del IV a.C. Ha scritto tre libri, uno sull'armonia, uno sul ritmo e uno sull'ascolto della musica dove sembra che richieda un confronto tra i suoni passati e futuri (quest'ultimo è andato perso). Aristosseno, come il suo maestro, rifiuta la discriminazione damonica e platonica tra modi musicali intrinsecamente buoni o riprovevoli dal punto di vista etico.

¹⁹ C. Lubich, 23 luglio 1949 (*scritto inedito*).

nalza le lodi di Dio in cielo e viene imitato in terra dalla assemblea dei fedeli (...), e dall'altra essa simboleggia la presenza invisibile, intangibile, ineffabile – ma reale – dello Spirito Santo (...). Come nessun gesto e nessuna parola del rito è casuale, poiché istituita divinamente, neanche la musica può essere arbitrariamente composta o essere mero frutto della creatività umana: è necessario che essa sia ispirata “dall'alto”»²⁰.

Già nelle prime celebrazioni liturgiche, la musica non viene intesa come puro abbellimento del rito, ma come supporto spirituale essenziale; senza tale premessa, difficilmente si comprenderebbe tanta intransigenza in molti Padri della Chiesa, o i profondi interrogativi di pensatori come Agostino.

Quest'ultimo, in una maniera che non ha precedenti nella tradizione filosofica grecoellenistica, intravede nella musica il veicolo di quella catarsi progressiva verso la verità.

La musica è arte divina, che lascia nei sensi tracce delle profondità da cui trae remota origine:

«Per questo la musica, come uscendo dai suoi segretissimi penetrali, ha lasciato delle tracce nei nostri sensi, e in ciò che è da noi sentito. Non è dunque opportuno che noi per prima cosa seguiamo quelle tracce, per poter essere condotti più tranquillamente senza errori, se saremo capaci, in quelli che ho definito penetrali?»²¹.

Per comprendere la profondità delle parole di Agostino è necessario entrare nel cuore dell'uomo medievale che non ha ancora conosciuto la lacerazione tra etica ed estetica: «La disciplina della musica è presente in tutte le azioni della nostra vita», dice Cassiodoro²², «innanzi tutto, se osserviamo i comandamenti del Creatore e adempiamo con mente pura alle regole da lui fissate: infatti ogni

²⁰ E.S. Mainoldi, *Ars Musica, La concezione della musica nel Medioevo*, Rugginenti, Milano 2001, p. 35.

²¹ Agostino, *De Musica*, I, 13, 28; cf. M. Bettetini, *Musica tra cielo e terra: Agostino d'Ippona*, in «L'erba Musica», n. 36, ottobre-dicembre 1999, p. 31.

²² Ca. 485-570.

nostra parola e ogni interiore movimento provocato dalla pulsazione delle vene è collegato mediante il ritmo musicale al potere dell'armonia. La musica è infatti la scienza dell'esatta modulazione; se viviamo secondo virtù, siamo costantemente sotto tale disciplina; quando invece operiamo il male, siamo fuori della musica»²³.

Nel corso del medioevo, in cui viene elaborata una maggiore teorizzazione musicale ad opera di Boezio, troviamo nuovamente teorizzata la distinzione fondamentale in suoni consonanti e dissonanti secondo il duplice modello presente nel mondo greco: la numerica musicale si affianca a una considerazione della percezione musicale. Anche per lui, come nella sapienza antica, consonanza e dissonanza possono influire in modo antitetico sull'animo di chi l'ascolta e possono modificare profondamente il suo carattere. Inoltre, osserva Boezio, l'ascoltatore si rilassa piacevolmente quando ascolta una consonanza e s'irrigidisce quando avverte una dissonanza. La dissonanza giunge al nostro orecchio «come una percussione aspra e spiacevole. Poiché mentre essi (i due suoni mescolati tra loro) non vogliono tra loro unirsi e in qualche modo l'uno e l'altro si sforza di giungere intero, e invece l'uno si oppone all'altro, finiscono ambedue per trasmettersi al senso in modo sgradevole»²⁴.

Nel pensiero medievale gli intervalli non vengono classificati solo come consonanti e dissonanti, ma vi è un passaggio obbligato, ovvero un intervallo bandito per la sua durezza da ogni musica: l'intervallo di tritono²⁵, definito «*diabolus in musica*». Perché un riferimento dispregiativo così forte? E perché i suoi attributi vengono definiti diabolici?

Per la sensibilità dell'epoca, il “taglio” introdotto da quest’intervallo sia melodicamente sia armonicamente non poteva essere “ricucito” da nessun’altra combinazione di suoni. «Musicalmente

²³ Cassiodoro, in G. Cattin, *Il Medioevo 1*, Torino 1979, pp. 186-188.

²⁴ Boezio, *Institutio musica*, in G. Guanti, *Estetica Musicale*..., cit., p. 45.

²⁵ L’intervallo di tritono, composto da tre toni interi, presenta in maniera più forte nei sistemi di accordatura non temperati alcune difficoltà di intonazione. Continuò a essere vietato in sede scolastica nei secoli successivi o ammesso solo in rare e definite condizioni. Per affinità ricordiamo l’uso che ne fa L. Bernstein (all’interno del sistema temperato moderno) nella prima battuta del canto «Maria» nell’opera *West Side Story*, oppure C. Debussy nel *Prélude à l’Après-midi d’un Faune*.

l'intervallo di tritono presentava dunque un *ethos* "dissolvente", così come "dissolvente" e "separatrice" è l'opera del "diabolus"»²⁶.

In relazione all'intervallo di tritono abbiamo accennato alla consonanza o dissonanza come relazione tra suoni in successione o simultanei: come abbiamo detto prima, i greci concepivano i suoni in rapporto solamente orizzontale, come una melodia, e tale concezione permane nella monodia gregoriana, mentre nel corso del medioevo la relazione è anche quella che si realizza tra le note contemporanee di due linee melodiche eseguite ad altezze diverse.

Soltanto a partire dal X secolo si hanno nell'Europa del Nord le prime testimonianze scritte di un canto organizzato a più voci.

È la nascita della polifonia²⁷ che segna la direzione prioritaria della musica occidentale da quel momento in poi²⁸.

La polifonia è lo specchio di una nuova sensibilità: «una voce singola – afferma Giovanni Scoto Eriugena – ascoltata isolata-

²⁶ E.S. Mainoldi, *Ars Musica...*, cit., p. 158.

²⁷ Nella sovrapposizione di melodie che costituiscono questa forma (possono arrivare anche a dieci) si arriva a creare degli accostamenti di suoni inconciliabili prima. Ci può essere un cambio di accordo su ogni nota.

²⁸ La nascente pratica polifonica rivela nuove esigenze creative: «1. La composizione tende a sostituire lentamente l'improvvisazione come prassi della creazione musicale. L'improvvisazione è, in una forma o in un'altra, la prassi normale in gran parte delle culture musicali e probabilmente fu l'unico modo conosciuto nella musica occidentale approssimativamente fino al IX secolo (...) 2. Un brano composto poteva essere insegnato e trasmesso oralmente, ed era in questo caso soggetto ad alterazioni. (...) La partitura, in altre parole, conteneva tutte le informazioni necessarie all'esecuzione del brano. (...) Così la composizione e l'esecuzione divennero atti separati, invece di essere, come prima, riassunti in un'unica persona, e la funzione dell'esecutore diventò quella di mediatore tra il compositore e il pubblico. 3. La musica cominciò ad essere sempre più consapevolmente costruita su un apparato strutturale e fu sottoposta ad alcuni principi ordinatori fondamentali – ad esempio la teoria degli otto modi, o le norme che regolavano l'aspetto ritmico e le consonanze; tali principi vennero definitivamente sistematizzati e ordinati in trattati. 4. La polifonia cominciò a sostituirsi alla monodia. Naturalmente la polifonia in quanto tale non è una caratteristica esclusiva della musica occidentale, ma è la nostra musica che ha sviluppato tecnicamente questo aspetto più di ogni altro. (...) La monodia continuò a esistere e alcuni bellissimi esempi di canto monodico, come antifone, inni e sequenze, furono composti nel XII e XIII secolo. L'improvvisazione restò in uso anche dopo il X secolo e molti particolari stilistici nella composizione della nuova musica furono attinti – come è sempre successo – dalla pratica dell'improvvisazione» (G. Guanti, *Estetica Musicale...*, cit., pp. 57-58).

mente non provoca alcun particolare piacere, mentre molte voci insieme cantanti producono un effetto incantevole»²⁹.

Le opere dantesche costituiscono una testimonianza viva della musica di questo periodo, e in particolare la *Divina Commedia*. In essa, dal Purgatorio al Paradiso, troviamo una sempre maggiore presenza di riferimenti musicali. Dante sembra possedere una precisa cognizione dei problemi teorici del proprio tempo. È interessante notare che per farci entrare acusticamente nel «regno del diavolo», Dante non utilizza la dissonanza e neppure il tritono poiché nell'*Inferno* manca completamente la musica.

Per Dante la musica è il più intimo ed efficace mezzo per lodare Dio; per questo il Paradiso ha una forte componente acustica, e il concetto stesso di polifonia coincide con quello di beatitudine nella concordia delle diversità:

«Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendon doce armonia tra queste rote» (*Par VI*, 124-126).

RISONANZE INTERIORI

*«Tutto il Paradiso è un canto che risuona d'ogni dove...»*³⁰.

Se in Dante i cieli risuonano per la prima volta di una musica udibile e dalle forme terrene, sulla terra la musica riceve progressivamente una nuova definizione: nel corso del Rinascimento la trattatistica musicale si riferisce sempre più a questioni inerenti la prassi musicale.

Nella *Diffinitorium Musicae* di Tinctoris, tra le 295 definizioni di termini musicali ne troviamo alcune che in modo evidente mostrano come si stia passando dalle discussioni sulle “armoenie cosmiche” a quelle che fanno della bellezza dei suoni il centro dell’armonia.

²⁹ Giovanni Scoto Eriugena, *De divisione naturae*, PL 122, 956.

³⁰ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XVIII (1996/5), n. 107, p. 540.

Tinctoris definisce l'armonia come «una certa piacevolezza prodotta da suoni appropriati», il compositore come «l'inventore di qualche nuova melodia», l'accordo (*concordantia, symphonia*) come un gruppo di note che attrae l'orecchio e produce diletto nell'ascoltatore, la consonanza come «una mescolanza di diversi suoni che porta dolcezza alle orecchie», e la dissonanza come «una mescolanza di diversi suoni che per loro natura offendono le orecchie»³¹.

Questo nuovo atteggiamento ha conseguenze significative sia per la teoria musicale che si orienta a ricercare i fondamenti fisici del fenomeno sonoro, sia per la più ampia riflessione sulla musica³² e i suoi effetti sull'ascoltatore.

In quest'epoca, la teoria musicale si trova a dover affrontare i problemi pratici dei musici, come il grave problema dell'accordatura degli strumenti³³.

³¹ J. Tinctoris, in G. Guanti, *Estetica Musicale...*, cit., p. 88.

³² «Un elemento indispensabile in una definizione moderna di tonalità è l'apertura di tutto lo spazio armonico per permettere a ognuno dei 12 toni della scala cromatica di diventare la base di una triade e ad ogni triade di formare un rapporto con ogni altra triade. (...) Willaert nel 1519 (...) ha composto il primo lavoro che passò per tutto il cerchio delle quinte. Questa impresa ha suscitato un dibattito musicale che è durato per tutto il 16° secolo» (E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley (CA) 1961, pp. 43-46). (Le traduzioni dei testi in lingua, citati in questo lavoro, sono nostre, N.d.A.).

³³ «Riguardo a questo problema dell'accordatura, il principale ostacolo consisteva nel trovare un criterio sicuro e rigoroso d'intonazione che consentisse di assolvere simultaneamente alle diverse esigenze pratiche imposte dalla trasformazione in atto dello stile musicale (licenze armoniche, cromatismi, ampliamento dello spazio tonale, collaborazione tra strumenti e voci, ecc.) senza ignorare il fatto che l'equilibrio raggiunto nella polifonia rinascimentale tra le esigenze armoniche della triade e le linee melodiche modali era ormai compromesso dalle formule cadenzali fortemente tonalizzate e mutate del gusto, che condussero nel volgere di pochi decenni a una nuova sensibilità orientata al senso dell'accordo e delle concatenazioni armonico-tonali già modernamente intese» (G. Guanti, *Estetica Musicale...*, cit., p. 100). È interessante notare come ogni evoluzione, anche nella tecnica musicale, influisca sul pensiero della sua epoca. «Riproducendo in microcosmo un ordine musicale universale, la sperimentazione sull'intonazione degli strumenti a tasti degli Italiani e il loro implicito sconvolgimento della gerarchia tonale tradizionale era un punto di discussione per l'Inghilterra elisabettiana educata nella dottrina classica della città-stato come entità stabile e armoniosa. Aveva infatti implicazioni morali e sociali oltre quelle artistiche», R. Marconie, *The Concept of Music*, Clarendon Press, Oxford 1990, p. 144. Si vede che questo era un tema di grande interesse perché anche Shakespeare lo riporta in varie delle sue opere come in *Measure for Measure*, o in *King Lear*.

Contemporaneamente, sempre di più la teoria musicale si trova ad affrontare una definizione in termini fisici e sperimentalisti della musica. Gli scritti di Vincenzo e Galileo Galilei, Mersenne, Keplero fino alla teorizzazione settecentesca di Rameau, pongono le basi della moderna scienza acustica. All'interno di questa, il tema della consonanza e dissonanza trova una nuova definizione.

Il programma estetico del musicista barocco si realizza nella relazione tra musica da un lato, e l'affetto e il diletto dall'altro, e nella priorità del primo sul secondo. C'è ora un linguaggio comune con un preciso vocabolario, e una grammatica e sintassi nelle quali il compositore può adeguatamente esprimere le proprie idee. I compositori si sforzano di trovare un mezzo musicale per esprimere gli "affetti"³⁴, o stati dell'animo, e intensificare questa rappresentazione attraverso contrasti forti. Anche i vecchi limiti di consonanza e dissonanza vengono in parte superati. Si sperimentano nuove dissonanze che poi vengono incorporate in un sistema armonico complesso e perfezionato³⁵.

Una sintesi significativa che associa spirito scientifico e attenzione alla fruizione musicale è presente nell'opera di Rameau.

In un'epoca in cui si tende ad approfondire e radicalizzare l'antitesi tra arte e scienza, tra gusto e ragione, tra orecchio e regole, Rameau riafferma la fondamentale unità dell'arte con la scienza, dell'orecchio con la ragione, delle regole con l'istinto musicale; e tutto questo mentre i suoi contemporanei tendono a separare la tecnica del risultato artistico, gli elementi acustici della musica dai suoi effetti emotivi e affettivi.

³⁴ Il pensiero che la musica ha la capacità di "commuovere", cioè di provocare emozioni, e inoltre l'idea conseguente che ciò avviene tramite l'imitazione del testo, era condiviso da Zarlino come dai monodisti sostenitori del nuovo tipo di espressione musicale sviluppatasi sulla scia del melodramma e dalla disgregazione della polifonia. Le rispettive vedute, per il resto divergenti, troveranno nel corso del secolo XVII il loro punto di convergenza nella cosiddetta «teoria degli affetti» (*Affektenlehre*), che in realtà non è che la ripresa, nello spirito razionalistico proprio del neoclassicismo rinascimentale, della più antica teoria dell'*ethos* musicale, che vedeva un rapporto diretto tra la musica e l'animo umano.

³⁵ Questo sistema era fondato sulle tonalità maggiore e minore a noi familiari su cui si fonda la musica del XVIII e XIX secolo.

L'opera che Jean Philippe Rameau³⁶ ha pubblicato nel 1722, *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, d'impianto fortemente cartesiano, afferma che:

«La musica è una scienza che deve avere regole certe; queste regole devono derivare da un principio evidente e questo principio non ci si rivela senza l'aiuto della matematica. Così, devo confessare che nonostante tutta l'esperienza che posso aver acquistato nella musica per averla costantemente praticata per tanti anni, è solo con l'aiuto della matematica che le mie idee si sono chiarite e che la luce ha sostituito l'oscurità di prima, di cui non ero neppure consci»³⁷.

È interessante notare che nello stesso anno in cui Rameau pubblica il suo trattato vede la luce anche il primo libro di J.S. Bach sul *Clavicembalo ben temperato*. Questo lavoro di Bach rac coglie il passato presentando il risultato di secoli di polifonia, e Rameau con le sue teorie riassume e chiarisce i metodi compositivi delle generazioni appena passate, annunciando anche il futuro: uno stile musicale che dovrà realizzarsi pienamente attraverso l'armonia³⁸ e non il contrappunto³⁹.

Il cartesianesimo era una componente fondamentale della teoria ramista. Quello che nella filosofia cartesiana costituisce il fondamento, il «penso dunque sono», viene riportato da Rameau, per analogia, al fenomeno della risonanza di un “corpo sonoro” e ai primi armonici superiori che esso produce⁴⁰. Per Rameau tutti

³⁶ J.P. Rameau (1683-1764), musicista francese ma anche teorico dell'ar monia e filosofo, voleva trovare un saldo e indiscutibile fondamento filosofico e scientifico alla musica stessa.

³⁷ J.P. Rameau, *Traité de l'harmonie...*, cit., Introduzione.

³⁸ Per Rameau la musica si fonda sull'armonia e non sulla melodia perché quest'ultima dipende dal gusto di ogni individuo, di ogni popolo e perciò è una variabile arbitraria e inessenziale. L'armonia invece è razionale e di conseguenza, naturale.

³⁹ Stile musicale dove è un'altra melodia o altre melodie che servono da accompagnamento alla prima. Queste melodie sono scritte a imitazione della prima.

⁴⁰ Le armoniche sono una serie di toni che risuonano nello stesso momento di una sorgente sonora che li genera. Queste “note” sono frequenze multiple del suono fondamentale.

gli accordi in definitiva si possono ricondurre a quest'accordo contenuto nei primi armonici di qualsiasi corpo vibrante, che diventa “il centro armonico” o “basso generatore” a cui tutti i suoni devono essere riferiti e rappresenta la fonte unitaria di essi⁴¹.

«Come è meraviglioso questo principio nella sua semplicità! Tanta varietà di accordi, di bei canti, questa infinita varietà di espressioni così belle e giuste, di sentimenti così ben resi, tutto ciò deriva da due o tre intervalli disposti per terze, la cui origine sta in un unico suono!»⁴².

La ricerca scientifica della modernità lascia comunque aperta la domanda più profonda sulla musica, che trova voce in questo passaggio di Keplero:

«Che rapporto può sussistere tra la titillazione del senso dell'udito, che è cosa corporea, e l'incredibile piacere che sentiamo nella profondità dell'anima attraverso le consonanze musicali?»⁴³.

MUSICA CONSONANTE CON IL PROPRIO TEMPO

«*Il vero vero è poesia, musica, canto, pittura. La vera poesia, musica, canto, pittura è verità, filosofia, teologia*»⁴⁴.

Nel 1776 viene pubblicato a Londra il primo volume della *General History of Music* di Charles Burney che contiene questa definizione:

⁴¹ Le intuizioni di Rameau hanno posto le basi della moderna teoria funzionale dell'armonia e di una concezione della musica come concatenazione di accordi. Questa concezione dominerà l'arte musicale per duecento anni.

⁴² J.P. Rameau, *Traité de l'harmonie...*, cit., II, pp. 127-128.

⁴³ J. Keplero (1571-1630), *Harmonices mundi libri*, V, III, Linci 1619, pp. 106-107.

⁴⁴ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XIX (1997/2), n. 110, p. 217.

«La musica è un lusso innocente, non necessario per la nostra esistenza, ma che produce grande miglioramento e gratificazione al senso dell'udito».

Meno di cent'anni prima, Andrea Werckmeister aveva definito la musica «un dono di Dio, da usare solo nel Suo onore».

La differenza fra queste due affermazioni evidenzia il radicale cambiamento nel modo di pensare la musica nel XVIII secolo, cambiamento che si riflette in tutti gli aspetti della vita. L'illuminismo nasce «come rivolta dello spirito. Rivolta contro la religione soprannaturale e la Chiesa, in favore della religione naturale e della moralità pratica; contro la metafisica, in favore del senso comune, della psicologia empirica, della scienza applicata, della sociologia; contro la formalità, in favore della naturalezza; contro l'autorità, in favore della libertà per l'individuo; e contro il privilegio, in favore di eguali diritti ed educazione universale». La fase iniziale dell'illuminismo era primariamente negativa; ma il vuoto lasciato dalla critica distruttiva è stato ben presto riempito da una nuova idea: sorgente del vero sapere e del giusto agire sono la natura e gli istinti naturali o sentimenti dell'uomo⁴⁵.

Burney critica J.S. Bach perché nei suoi lavori per organo è «costantemente in ricerca di tutto ciò che è nuovo e difficile, senza la minima attenzione alla natura e facilità», e rimpiange che quel maestro non potesse scrivere «in uno stile più popolare, intelligibile e piacevole».

Il linguaggio della musica ideale del XVIII secolo si potrebbe così definire: deve essere universale, non limitato alle frontiere nazionali; deve essere nobile ma anche divertente; deve essere espressivo sempre entro i limiti del decoro; deve essere libero da complicazioni tecniche e capace di dare godimento a qualsiasi ascoltatore.

⁴⁵ Cf. D.J. Grout, *A History of Western Music*, Dent and Sons, London 1962, p. 412.

Esponente di spicco di questa fase dell'illuminismo dopo il 1760, Jean Jacques Rousseau ha influenzato i poeti-filosofi Lessing e Herder, e il movimento letterario in Germania *Sturm und Drang*.

A margine di queste osservazioni, si può rilevare come in molte epoche sia il gusto a essere censore, ma il grande compositore molte volte nella storia si trova a rompere con il gusto dominante.

All'inizio di questo lavoro abbiamo accennato a una peculiarità della fruizione musicale che fa appello alla facoltà dell'uditio con tutte le sue conseguenze sulla persona, ossia la sua riluttanza al cambiamento. Come osserva Hindemith: «La musica reagisce come il corpo umano quando gli si inietta un siero, prima lo rigetta come fosse veleno, poi dopo l'accetta come necessario e perfino piacevole»⁴⁶.

Le differenti definizioni dei limiti di consonanza e dissonanza hanno trovato una continua smentita nell'opera di compositori che sono divenuti poi rappresentativi delle proprie epoche.

Citiamo a titolo esemplare due passaggi significativi dell'opera di Mozart e Beethoven.

Il primo passaggio riguarda le ultime pagine del *Don Giovanni*, che presentano una situazione armonica inedita per l'epoca. Come ha osservato Milhaud, nel piccolo spazio di otto battute, nelle parole del commendatore, Mozart concentra i dodici suoni possibili del nostro sistema temperato. Così, scavalcando più di un secolo, intravede il futuro verso cui lancia uno dei ponti fondamentali⁴⁷.

Il secondo passaggio è relativo alla composizione del *Quartetto in Fa* di Beethoven.

Quando i musicisti lessero per la prima volta lo spartito pensarono a uno scherzo. Clementi, il brillante pianista, sembra si sia rivolto a Beethoven dicendo: «Sicuramente Lei non potrà considerare queste opere musica?» e si sentì rispondere da Beethoven: «Non sono per Lei, ma per un tempo che deve ancora venire».

⁴⁶ P. Hindemith, *The Craft of musical composition*, Schott, New York 1992, p. 50.

⁴⁷ Cf. L. Dalla Piccola, *Considerazioni in margine alla scena della statua nel "Don Giovanni"*, in *Appunti, incontri, meditazioni*, Suvini Zerbani, Milano 1970.

OGNI MUSICA GENERA MUSICA

«*Non ci saranno musiche, ma la Musica. (...) La Musica delle musiche (= che saranno musiche di musiche pur esse)*»⁴⁸.

Nella storia della musica il periodo romantico è generalmente associato a un arco temporale più ampio rispetto al movimento romantico in senso stretto, e viene a comprendere alcuni aspetti del tardo Settecento fino all'inizio del Novecento. Il termine include così una grande varietà di stili e correnti tra loro diversificati.

Il denominatore comune di questa epoca così ricca, è dato dal fatto che i modelli di riferimento cominciano a moltiplicarsi e i limiti concessi all'originalità personale del compositore diventano man mano più estesi.

Per la prima volta è teorizzato in maniera forte come l'opera d'arte sia debitrice solo all'artista che la crea, e che essa non debba rendere ragione della propria esistenza e dei propri contenuti. L'arte, anche musicale, è il regno della pura individualità dove si manifesta quel mistero della vita interiore che nel passato era raccolto nei testi sacri.

Nasce in questo periodo la figura dell'artista antisociale che si separa dagli altri uomini per cercare ispirazione dentro di sé. Quest'accento sull'individuo è presente dovunque nel romanticismo. La miglior musica vocale di questo periodo, non a caso, è per voce solista e non per coro.

Il forte accento posto sull'individualità dell'artista, assieme all'eliminazione teorica di ogni limite imponibile ad esso dall'esterno, crea già le premesse per un cammino rapido verso la rottura delle fondamenta tonali del nostro sistema musicale.

Si potrebbe dire che la conquista del periodo romantico è nello sviluppo della tecnica armonica e del colore strumentale. C'è un continuo aumento della complessità armonica: armonia cromatica, modulazione a tonalità lontane, accordi complessi, tendenza cre-

⁴⁸ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XIX (1997/2), n. 110, pp. 224-225.

scente nell'evitare cadenze sui gradi fondamentali; tutto questo per superare i limiti stabiliti dalle linee chiare della tonalità.

Il Novecento ha posto in rilievo una componente centrale della musica che sembra in contraddizione con quanto abbiamo detto fino ad ora: la sua permeabilità.

Se è vero infatti che il gusto musicale è così riluttante alle innovazioni, la musica ha invece un'enorme capacità di assorbire ciò che le è esterno. In maniera più consapevole rispetto ai secoli precedenti, la musica dello scorso secolo è frutto dell'accoglienza di diversi stili e linguaggi musicali.

Si pone facilmente l'accento sull'«emancipazione della dissonanza», sulla sua equiparazione alla consonanza, come cifra della musica del Novecento; in realtà, altrettanto interessante è il modo in cui la nuova musica ha raccolto in sé i linguaggi più vari.

Il dilatarsi del linguaggio musicale e l'apertura a infiniti stimoli provenienti da mondi musicali variegati aprono il compositore a potenzialità infinite e insieme lo lasciano orfano di quelle direttive che nei secoli precedenti lo avevano guidato⁴⁹.

Molti fili sottili creano la trama della musica del Novecento: si va dal canto folcloristico alla modalità, dall'uso di scale non classiche come quelle pentatoniche o a toni interi, fino al cromatismo, e all'uso di accordi complessi e poco "ortodossi"⁵⁰.

⁴⁹ Tale situazione è resa ancora più accentuata dal fatto che ogni ascoltatore e compositore ha, in maniera sempre più estesa, la possibilità di accedere alla musica di tutti i secoli e di tutti i luoghi attraverso la mediazione della riproduzione tecnica (dischi, CD, ecc.). Questo fenomeno determina una nuova relazione tra ascoltatore (o compositore) e tradizione.

⁵⁰ Se in tutto l'arco temporale considerato fino ad ora esiste un rapporto di osmosi tra musica "colta" e altre forme di espressione musicale, come precisa Sequeri, la musica colta «non è affatto tutta la musica dell'uomo: né tanto meno il luogo in cui si decide ciò che è musica e ciò che non lo è. Però è certamente l'ambito in cui si decide il *senso ideale* dell'esperienza musicale dell'uomo» (P.A. Sequeri, *Radice della svolta musicale del XX secolo*, in «L'erba Musica», n. 28, ottobre-novembre 1997, nota 36). È indubbio che è nel Novecento che questo fenomeno assuma dimensioni tali da porre in discussione le forme stesse della musica. Molti paesi, e soprattutto quelli che non avevano una grande tradizione musicale, emergono nel panorama mondiale per la ricchezza delle proprie radici nazionali. Accanto poi al tentativo di avvicinarsi e far proprio il linguaggio della musica che accompagna la quotidianità della vita della metropoli (dal jazz, alle forme della

Partiamo dal presupposto che, «per comprendere ciò che al momento può essere compreso del XX secolo, dobbiamo accontentarci di circoscrivere l'ambito in cui alcune relazioni significative appaiono già con nitidezza sufficiente a consentirci qualche fondata ipotesi di disegno. Per il resto non esiste ancora sufficiente distanza; né, forse, impulsi abbastanza definiti da lasciar immaginare un qualche nuovo arco evolutivo»⁵¹.

Quelle che, in questo contesto, possono essere intraviste, sono solamente delle lacerazioni che hanno segnato la coscienza musicale e alcuni loro significati. Il cuore della proposta musicale e del dibattito suscitato dalle avanguardie è il limite delle possibili combinazioni sonore e la messa in discussione della polarità consonanza-dissonanza.

Per Schoenberg l'accordo perfetto non rappresenta né Dio né la natura, non è un prodotto della natura fisica, ma è un manufatto dell'uomo, e ogni organizzazione dei suoni è il frutto della scelta, della selezione operata dalla cultura⁵².

Per Hindemith⁵³ invece, la musica “atonale” è un controsenso, perché la musica deve sempre partire dall'accordo perfetto maggiore e dagli accordi subordinati ad esso.

Anche Hindemith, tuttavia, elabora un sistema suo perché sente che nel nostro tempo c’è bisogno di una musica che contenga più dissonanza (quelle che lui definisce «scosse più forti»). La sua è una dimostrazione fisioacustica che fa derivare dal sistema degli armonici una sorta di mappa musicale contenente ogni possibile combinazione di accordi, di qualsiasi stile e tempo, ordinati secondo una gerarchia relativa al grado di consonanza o di dissonanza.

cosiddetta «musica di consumo»), si può osservare l'esigenza di una nuova definizione della relazione tra compositore e pubblico.

⁵¹ *Ibid.* In questo articolo si trova una sintesi “alternativa”, diversa dalla consueta analisi della musica di questo secolo.

⁵² «Secondo Schoenberg, i cromaticismi estremi dell’armonia del XX secolo evidenziano che la civiltà europea ha salito le scale della discriminazione dell’uditio arrivando ai punti più alti della serie armonica (...) fino alle regioni delle più sottili *nuances* di intervalli e di toni» (R. Maconie, *The Concept...*, cit., p. 168).

⁵³ Paul Hindemith (1895-1963), compositore tedesco, suonava quasi tutti gli strumenti d’orchestra e ha scritto varie opere didattiche. Il suo nome è stato associato con il *Gebrauchsmusik* cioè «musica per l’uso», per distinguergli dalla «musica per la musica».

Sulla stessa linea si pone Ansermet⁵⁴ che afferma che la "legge tonale" si manifesta esclusivamente nel rapporto tonica-dominante-tonica e la mancanza del fondamento della tonalità è uguale «alla morte di Dio per la coscienza musicale»⁵⁵.

Se l'esperienza del limite si è dimostrata una costante in tutto l'arco musicale, il Novecento ne fa esperienza in maniera più radicale. La rottura netta con il passato (e la sua tradizione armonica) o, al contrario, l'ostinazione a seguire le regole imposte dalla tradizione, produce un cerchio che rende difficile ogni via d'uscita.

Come osserva Piana, «rompere il cerchio potrebbe allora significare acquisire di salto forme di espressione musicale nuove, che sono tali non già perché superano il passato prossimo, promuovendo un passo dopo l'altro il futuro, ma perché appartengono a un'altra dimensione storica, nella quale esse sono del resto ricche di passato. Diventa così sempre più chiaro in che modo sia possibile fare riferimento al nuovo in un senso più ampio, più ricco e profondo di quanto lo sia quello che vincola la parola alla pura dimensione temporale»⁵⁶.

LA MUSICA IN PARADISO

*«(In Paradiso) i disegni e le armonie saranno perennemente nuovi»*⁵⁷.

Dopo questo breve *excursus* storico, viene naturale domandarsi: esiste una musica che tenga insieme presente e passato, e allo stesso tempo apra al futuro? Abbiamo già intravisto alcuni se-

⁵⁴ Direttore d'orchestra svizzero, autore di *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (1962; tr. it., *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, Edizioni Campanotto, Udine 1995). In questo saggio la musica viene concepita come fenomeno autosufficiente che esula dal quadro complessivo antropologico, psicologico, filosofico e metafisico.

⁵⁵ Cit. in G. Guanti, *Estetica musicale...*, cit., p. 416.

⁵⁶ G. Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini, Milano 1988, pp. 11-12.

⁵⁷ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XIX (1997/2), n. 110, p. 220.

gni di questo miracolo della musica che si rigenera continuamente da se stessa e dalle sue lacerazioni.

Sorvolando rapidamente più di 25 secoli, abbiamo guardato la storia della musica cercando di mettere in rilievo alcuni suoi aspetti: è dalla musica stessa che nasce altra musica e questo “generare” nuova musica costa fatica e dolore.

Abbiamo voluto accompagnare il nostro percorso con brevi stralci di scritti di Chiara Lubich posti in esergo per intuire che la musica, che va evolvendosi sulla terra, ha qualche rapporto con la vita del Paradiso.

Si è già potuto costatare che compositori di tutti i tempi hanno intuito di avere fra le mani una materia misteriosa che portava tracce delle profondità da cui trae origine⁵⁸.

Harvey dice che la musica ci dà «uno squarcio di un altro mondo appena fuori mano». Mozart invece precisa che la comunicazione della visione del Paradiso è la meta, lo scopo ultimo della musica. Mahler dichiara: «tutte le mie opere sono un antícpio della vita che verrà» e Sibelius parlando della musica dice perfino «...chiamiamola Dio»⁵⁹.

Ora, Chiara parlando della musica in Paradiso dice fra l'altro che:

*«Nel Paradiso... vedremo danze e udiremo armonie. Alla fine le Idee torneranno per il raggio al genitore di esse e, passando entro il sole, da divergenti diventeranno convergenti ed il loro incontro formerà il Paradiso fatto tutto di sostanza di amore. (...) Non ci saranno musiche ma la Musica (= che saranno musiche di musiche pur esse)... (...). Cieli nuovi e terre nuove»*⁶⁰.

⁵⁸ Si tratta della profondità caratteristica del cuore del Padre. Dice Chiara: «Il Padre ha un'espressione di Sé fuori di Sé, fatta come di raggi divergenti, ed una dentro di Sé, fatta di raggi convergenti nel centro, in un punto che è l'Amore: Dio nell'infinitamente piccolo: il "Nulla-Tutto" dell'Amore! Il Verbo» (cit. in «Nuova Umanità», XXIII (2001/6), n. 138, p. 822). Quando parla dei raggi divergenti scrive: «Compresi che dal Padre uscirono quei raggi divergenti quando creò tutte le cose e quei raggi diedero l'Ordine che è Vita e Amore e Verità...» (cit. in «Nuova Umanità», XXIII (2001/6), n. 138, p. 823).

⁵⁹ Cit. in J. Harvey, *Music and Inspiration*, Faber and Faber, London 1999, pp. 151-153.

⁶⁰ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XIX (1997/2), n. 110, pp. 224-225.

Queste parole suscitano alcune riflessioni. Notiamo che si parla di “cieli” e non di “cielo”, cioè molteplicità, e che sotto la musica che si sente ci sono tutte le musiche. Come abbiamo detto prima, nel nostro cammino storico abbiamo constatato continuamente che la musica si rigenera da se stessa e che ogni musica ha generato altra musica nella quale quella passata non è disprezzata ma contenuta sino... all’infinito.

Anche in Stravinskij troviamo questa coscienza quando si autodescribe come una sorta di spugna, lucida, ma che mette a profitto ciò che assorbe: «Sono stato formato in parte, e in modo più o meno grande, da tutta la musica che ho conosciuto e ho amato»⁶¹.

La storia della musica ci si è presentata, anziché in singole linee progressive, come gioco ininterrotto di relazioni che legano insieme ogni passato al presente e al futuro. Ogni nuova composizione, così come ogni stile, non sottostà a leggi di sviluppo direzionale, ma è eco dell’infinita musica che l’ha preceduta e che la seguirà.

Per questo possiamo affermare che se ogni musica genera altra musica, ogni musica è generata da altra musica.

Ciò spiega anche perché in alcune pagine musicali sentiamo il respiro di tutta un’epoca, e insieme come alcuni compositori siano “testimoni” di questa natura intrinseca della musica. Pensiamo a Bach che ha assorbito nelle sue opere la molteplicità di stili, forme e correnti della prima parte del XVIII secolo e ha sviluppato potenzialità insospettabili in ciascuna di esse.

Si può intravedere l’essenza più profonda del compositore di ogni tempo nelle parole che Sequeri attribuisce a Olivier Messiaen, che «ai credenti sinceri insegnò l’audace semplicità dell’alleanza con il *novum* radicale, che è il più antico: la speranza di una nuova creazione non distrugge la memoria, però coraggiosamente trasfigura ogni volta il mondo già dato»⁶².

Un’altra osservazione evidente nel nostro *excursus* è come nella musica del Novecento molti paesi emergono nel panorama

⁶¹ I. Stravinskij, *Themes and Conclusion*, in E. Ferrari, *Tradizione e Modernità nel Pensiero di Igor Stravinskij*, in «Materiali di estetica», CUEM, Milano, maggio 1999, pp. 7-48.

⁶² P.A. Sequeri, *Musica Mundana*, cit., p. 17.

mondiale per la ricchezza delle proprie radici musicali nazionali. È interessante notare come nella spinta a definirsi “distinto”, ogni popolo abbia in realtà dato un contributo allo sviluppo della musica in generale; anche rispetto al nostro cammino di consonanza e dissonanza, si può vedere come le correnti principali della musica europea siano state arricchite da idiomi e procedure tecniche extraeuropee dando luogo a correnti nuove che scorrono poi nella musica del XX secolo.

Lo scritto di Chiara sopra citato, che parla della musica in Paradiso, è profondamente legato a questo seguente che ha dato inizio al nostro lavoro:

«Il Padre dice: “Amore” in infiniti toni e genera la Parola, che è amore, dentro di Sé, il Figlio, ed il Figlio quale è, eco del Padre, dice “Amore” e torna al Padre!

Ma tutte le anime che sono nel Seno del Padre (...essendo “Gesù”) rispondono all’eco del Padre [= rispondono al Padre], anzi sono anche esse Parola del Padre, che risponde al Padre... Così tutto il Paradiso è un canto che risuona d’ogni dove: “Amor, amor, amor, amor, amor...”».

A questo punto è lecito domandarsi: possiamo affermare che la musica è parte di quell’Amore pronunciato in mille toni dalla voce del Padre, il quale genera il Verbo nella Trinità e che in questa Voce ci sono, in qualche modo, le musiche di tutti i secoli?

Cerchiamo di sviluppare questa ipotesi.

La voce del Padre nasce dal “Nulla - Amore” trinitario dove il Padre genera il Figlio amandolo e comunicandogli si tutto intero. Dal cuore del Padre dove abita, il Verbo imprime in tutto il creato la legge dell’Essere e la multiforme ricchezza ricevuta dal Padre. È da questo “Punto” che i raggi divergenti sono usciti dal Padre quando creò e lì torneranno per “formare” il Paradiso fatto di sostanza di amore. Ed è questo che ci fa cogliere nella dinamica storica della musica un disegno particolare di cammino «dalla Trinità alla Trinità», e ci fa scoprire il suo compito di comunicare agli uomini di tutti i secoli la vita divina. Ancora, se i raggi partono dal cuore del Padre capiamo che in tutte le cose create possia-

mo trovare tracce della legge divina impressa in esse e così anche nella musica. Questa legge è quella dell'amore, amore nel quale è implicito il rapporto che nasce dalla “morte” = “Nulla - Amore” per trasformarsi in una nuova creazione⁶³.

Forse è proprio nell'ottica di questa impronta trinitaria che è possibile cogliere nell'arte dei suoni la peculiare caratteristica di tenere assieme, collegare, relazionare (il suo essere armonia). Da ciò si può comprendere perché la musica riempie tutto il Paradiso, anzi che il Paradiso stesso è «un canto che risuona d'ogni dove...».

Ma è vero che si può capire qualcosa di più di una realtà guardando il suo opposto.

Chiara parlando dell'Inferno dice:

*«Laggiù vi saranno tutte le cose ma tutte disunite, tutto sfasciato senza l'armonia che è ordine»*⁶⁴.

Se le cose sono slegate, non possono unirsi in armonia. Da ciò si coglie perché all'Inferno qualsiasi musica è negata. L'essenza di essa infatti è formata dall'unità delle frequenze⁶⁵, e come la melodia, il ritmo e l'armonia sono tutti dipendenti dalle interrelazioni delle note. Si comprende allora perché, anche per Dante, l'Inferno è il regno del silenzio.

Ma torniamo in Paradiso dove, per l'unità che lì si vive, tutto è armonia. Non ci rimane che attendere, per sentire con le nostre orecchie questa musica sempre diversa che nascerà dagli incontri sempre nuovi fra i beati e udire suonare in eterno gli infiniti toni della voce d'amore del Padre, «l'armonia delle armonie! Il cantico della Trinità»⁶⁶.

⁶³ «Ciò che tu semini non prende vita, se prima non muore» (*1 Cor 15, 36*).

⁶⁴ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XIX (1997/5), n. 113, p. 567. In questo scritto Chiara dice ancora che: «In Inferno ciò che sarà sarà fantasia vuota...», «mai unità degli opposti, ché l'unità sarebbe vita».

⁶⁵ Cf. M.T. Henderson, *Alcuni cenni sulla musica come espressione e partecipazione di Gesù in mezzo a noi a raffronto con scritti di Chiara Lubich*, in «Nuova Umanità», XXII (2000/3-4), n. 129-130, p. 363.

⁶⁶ C. Lubich, 20 luglio 1949 (*scritto inedito*).

COME IN CIELO, COSÌ IN TERRA

«L'amore è amare ed esser amato: come nella Trinità»⁶⁷.

Abbiamo intuito, a confronto con gli scritti di Chiara Lubich citati prima, qualcosa (se pur nel mistero) di come potrebbe essere la musica in Paradiso. È possibile intravedere qualche suo riflesso nelle musiche della terra?

Abbiamo appena detto che la caratteristica della musica è tenere insieme, collegare, relazionare come nella dinamica trinitaria che informa tutto il Paradiso; il dare e ricevere, l'amare ed essere riamati, l'essere = non essere per amore, per Essere.

Ma intravediamo ora nella musica l'impronta della reciprocità, riflesso del rapporto trinitario, già fin dalla sua materia prima: il suono, dove la sostanza di una sola nota è composta dal rapporto fra il suono fondamentale e le sue armoniche⁶⁸.

Ancora, penetrando nella sua essenza troviamo nel ritmo, nella melodia e nell'armonia profondi rapporti di reciprocità che rispecchiano la vita del cielo.

Il ritmo ha una capacità unica di creare “ordine”. Attorno ad un polso regolare e costante si possono inventare dei giochi e disegni infiniti, tutti perfettamente incastonati l'uno nell'altro. Il polso base dà rilievo al sincopato e gli accenti sincopati mettono in rilievo il tempo regolare di fondo. Anche nell'analisi matematica è possibile raggiungere una perfezione estrema fino a frazioni di secondo. Osservando un gruppo di persone che suonano solamente strumenti a percussione si ha l'impressione di “vedere” un mosaico di suoni e colori perfettamente calibrati e sentire nel corpo l'empatia con il suo innato ritmo di cuore e respiro.

Nella melodia invece c'è un rapporto orizzontale fra le note, che le lega in una particolare unità. Basta scambiare l'ordine di alcune note e la melodia cambia natura radicalmente. Ogni combinazione di note produce un effetto e un senso di continuità diverso.

⁶⁷ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XXII (2000/3-4), n. 129-130, p. 358.

⁶⁸ Cf. M.T. Henderson, *Alcuni cenni...*, cit., pp. 359-383.

Infine, come abbiamo detto nel cammino storico precedentemente illustrato, lo sviluppo dell'armonia (il rapporto verticale fra le note) muove dai primi tentativi fino alle sovrapposizioni impensate che fanno sentire e sperimentare sempre più profondità nella musica.

Fra questi tre elementi base della musica (melodia, ritmo e armonia), il rapporto è strettissimo. La melodia è sostenuta e trova il suo compimento nell'armonia. Il ritmo le avvolge tutte e due e dà all'una e all'altra movimento e posa.

Hindemith, parlando dell'unità che è essenza della musica stessa e del suo legame con le altre scienze, riprende il pensiero che abbiamo trovato nei filosofi antichi: «c'è qualche fondamento nell'idea antica di un universo regolato dalle leggi musicali (...), oppure, un universo le cui leggi di costruzione e funzionamento sono rese complementari da un riflesso spirituale in organismi musicali»⁶⁹.

Anche il pensiero di Harvey è chiaro: «La musica, come il Paradiso, deve ubbidire alle sue stesse leggi, (...) la più fondamentale delle quali è l'Unità»⁷⁰. Anche Beethoven, in una conversazione riportata da Bettina von Armen a Goethe, afferma che «la musica dà alla mente la possibilità di mettersi in rapporto con l'Armonia. Ogni idea singola e distinta ha in sé il senso dell'armonia, che è l'Unità»⁷¹.

Un altro aspetto della musica che ci rivela una impronta trinitaria è costituito dal rapporto che nasce fra le persone che ci portano fisicamente nel mondo dell'arte dei suoni.

Cominciamo dal compositore.

Se il motore generatore della storia musicale è la musica che genera altra musica e se ogni compositore, formato dalla musica che l'ha preceduto, è capace di donare creazioni nuove che non

⁶⁹ Cit. in J. Harvey, *Music...*, cit., p. 142.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁷¹ *Ibid.*, p. 139. Questo ci riporta ancora ad Agostino, per il quale le tracce divine «sono presenti ovunque si trova ordine e proporzionalità, poiché l'origine ultima delle concordanze musicali è in Dio, l'Uno, che è identità assoluta e che manifesta la sua presenza nel mondo tramite l'analogia e la proporzione, riflessi dell'unità» (M. Bettetini, *Musica tra cielo e terra...*, cit., p. 31).

distruggono la memoria, ma trasfigurano ogni volta il mondo già dato, oggi sarebbe tuttavia difficile comprendere la concezione romantica dell'artista che crea puramente "per se stesso". Anzi, si può intravedere già l'azione trinitaria nell'ispirazione, dono dello Spirito Santo, che agisce per formare quel "novum" che è frutto di tutti i secoli precedenti. Negli studi sulla psicologia della musica si mette in rilievo come nel subconscio ogni musica ascoltata durante la vita rimane impressa. Quando un compositore scrive la sua musica, il *back-ground* musicale, oltre a influenze di ogni genere, in qualche modo influiscono sul suo modo di esprimersi⁷².

Inoltre ritroviamo in tanti compositori un'esigenza forte di comunicazione e collaborazione con altri. Vaughan Williams espri me la necessità che il compositore non si chiuda a «pensare all'arte» ma che debba «vivere con gli altri e fare della sua arte un'espressione di tutta la vita della comunità»⁷³. Anche Hindemith ha una "filosofia musicale" basata sulla convinzione che la musica è «una forma di comunicazione fra l'autore e il consumatore»⁷⁴. Per questo, il compositore è costretto a considerare i bisogni e le capacità del pubblico per il quale scrive, come anche il luogo dove la musica sarà eseguita e persino l'abilità tecnica dei musicisti.

Nel rapporto del compositore con chi interpreta la sua musica possiamo vedere ancora un riflesso della vita della Trinità⁷⁵. Il compositore genera la musica e la dona alla persona che la deve eseguire. Questa persona la fa sua e in qualche modo la rigenera per darla alle persone che la ascolteranno. Così la musica, diventata espressione del rapporto fra compositore e interprete, porta anche il frutto di questo rapporto al pubblico. Il pubblico la accoglie e rideona al compositore e all'interprete l'impressione che attraverso l'ascolto questa musica ha lasciato nella sua anima, espressa nel silenzio, nell'applauso o nella parola.

⁷² Per approfondire questo argomento cf. C.E. Seashore, *Psychology of Music*, Dover Publ., New York 1967.

⁷³ R. Vaughan Williams, *Who wants the English composers*, cit. in H. Foss, *Ralph Vaughan Williams*, 1912, p. 100.

⁷⁴ P. Hindemith, *A Composer's world*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1952, p. 65.

⁷⁵ Cf. M.T. Henderson, *Alcuni cenni...*, cit., pp. 368-372.

Stravinskij ha un suo modo di esprimere questa “relazione circolare” quando dice che: «L’unità del lavoro ha una risonanza tutta sua. La sua eco, catturata dalla nostra anima, risuona sempre più vicino. Così il lavoro consumato va al largo per essere comunicato e poi finalmente scorre di ritorno verso la sua sorgente. Il ciclo, così, è completato. È in questo modo che la musica si rivela come una forma di comunione con l’altro uomo – e con l’Esercito Supremo»⁷⁶.

Ora, soffermiamoci brevemente su uno stile musicale incontrato durante il nostro cammino storico che più di altri sembra rispecchiare la vita del cielo attraverso la relazione fra molteplicità ed unità: la polifonia. Abbiamo accennato alla nascita della polifonia come al passaggio più significativo della pratica musicale cristiana (per i greci era inconcepibile).

La polifonia, dove si sovrappongono simultaneamente diverse melodie cantate da voci diverse, già di per sé è un esempio impressionante del «non essere per essere» allo stesso tempo, modello della vita di comunione fra i cristiani e della vita sociale. Questa realtà la esprime molto bene Sequeri nel seguente passaggio:

«La combinazione polifonica delle voci è la metafora perfetta dell’idea cristiana di *communitas*. (...) Nella metafora polifonica della musica vocale è contenuta la profezia dell’idea moderna di cittadinanza, dove il nesso della qualità individuale e dell’ordine sociale rappresentano il modello globale di un umanesimo politico sostanzialmente innovativo. (...) L’invenzione polifonica fa sentire il simbolo stesso della sua possibilità realizzata, grazie alla musica: l’unica dimensione nella quale sia possibile esibire la simultaneità di discorsi individualmente caratterizzati, il cui intreccio genera un incremento di senso in luogo degli effetti di annullamento reciproco che sembrerebbero inevitabili»⁷⁷.

Consideriamo ora più da vicino uno dei “luoghi” privilegiati in cui è possibile ascoltare e sperimentare il Paradiso attraverso la

⁷⁶ I. Stravinskij, *Poetics of Music*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1947, pp. 141-142.

⁷⁷ P.A. Sequeri, *Musica Mundana*, cit., p. 12.

musica. Si tratta del fare musica o cantare “insieme”. Prendiamo l’esempio di un coro polifonico⁷⁸, normalmente composto da uomini e donne, ciascuno con una voce propria, personale, dal timbro diversissimo. Tutto il lavoro che si fa consiste nell’ascolto⁷⁹ di chi sta vicino per fondere le due voci. E ciò si fa attenuando volumi e colori troppo particolarizzati che impedirebbero l’amalgamarsi, non tanto come “mortificazione” della singola voce, ma come conseguenza naturale del voler ascoltare chi canta vicino. Sottolineo che ciò avviene attenuando e non cancellando perché sono proprio queste qualità di timbro vocale personali che fuse in uno dall’ascolto reciproco danno un colore particolare al “tutto”. Tuttavia, per capire la quantità del lavoro fine e delicato necessario, basti pensare che, se in un gruppo ristretto di cantanti uno solo produce un’espressione musicale diversa dagli altri (per esempio con l’emissione di aria su alcune note o un pianissimo, ecc.), l’atmosfera generale viene deturpata.

Invece, con l’ascolto reciproco, s’innesta una reazione a catena fra tutte le voci fino a formare una grande Voce con un unico timbro: il Coro⁸⁰. Tutto questo è reso possibile attraverso il direttore che infonde la sua anima in ogni gesto. È lui il punto focale dell’unità del gruppo, e gli dà il tempo e l’espressione musicale. A tale scopo, è necessario che anche il direttore diventi “vuoto” per accogliere ciò che gli è dato dalla voce unica che gli sta di fronte. Alle volte si accorge che ci vuole una pausa più lunga di quella provata oppure, attraverso la stessa energia del coro che lo investe, intuisce nuove sfumature di piani e forti. Dall’altra parte ogni singolo cantante vive un’esperienza diversissima rispetto a quando canta da solista, poiché in quel caso precisione ed espressione sono nelle sue mani (esperienza anche appassionante!). Diversamente, nel canto corale è certamente richiesta una preparazione musicale adeguata e precisa ma per poi abbandonarsi, svu-

⁷⁸ Lo stesso vale per un’orchestra o un qualsiasi gruppo strumentale.

⁷⁹ Per una fenomenologia dell’ascolto, cf. *L’ascolto, la musica, il canto*, in P.A. Sequeri, *L’estro...*, cit., pp. 218-226.

⁸⁰ Timbro che varia a seconda dell’amalgama delle voci presenti e dell’ascolto reciproco.

tarsi, lasciarsi guidare dall'altro. Il direttore non canta, ma canta attraverso il coro che gli dà voce; e il coro non interpreta se non attraverso il direttore che non ha voce: l'uno si esprime nell'altro. Il risultato finale dipende dalla riuscita di questo gioco. È un dare e un ricevere, un continuo essere e non-essere dove la musica è il veicolo, il “mezzo” che rende possibile questa esperienza⁸¹.

Penso che tutti abbiano sperimentato l'effetto della «magia dei suoni»⁸² facendo musica o ascoltandone una che, suonata, ci inonda ed eleva l'anima. Si sperimenta che la capacità della musica di rappresentare il Paradiso coincide con il suo potere di trasformare il mondo quotidiano rivelando quel paradiso che esiste dentro la vita normale⁸³ se vissuto nell'attenzione e nella cura verso chi ci passa accanto. E così è la musica che ancora insegna a vivere, insegna a morire⁸⁴, e proclama la Vita che verrà.

Vorrei citare ancora due brevi scritti di Chiara Lubich che mi sembra riassumano tutto quello che abbiamo detto qui. Il primo parla della “chiave” per vivere quella “polifonia della vita”, per essere quel nulla che fa risuonare in noi gli altri. Il secondo ci porta il frutto di tale vita: sperimentare la vita del Paradiso sulla terra.

⁸¹ Questa particolare dinamica nel suonare insieme, quando è pienamente riuscita, viene “sentita” chiaramente da chi ascolta. Ricordo un concerto dell’Orchestra Sinfonica Esagramma di Milano dove lavorano insieme ragazzi “fuori del comune” ed educatori. Osservavo come ogni musicista professionista suonava completamente “trasferito” nel bambino che suonava vicino a lui. La musica si permeava di una qualità inspiegabile che aveva profumo di sacro. Si può cogliere questo anche in gruppi dove chi suona e chi compone ha sperimentato e vive quella presenza di Gesù che si realizza quando due o più sono riuniti nel suo nome (cf. Mt 18, 20): la musica è impregnata di questa presenza e diventa anche partecipazione. Cf. M.T. Henderson, *Alcuni cenni...*, cit., pp. 375-382.

⁸² Il grande violinista Yehudi Menuhin, nell’apertura del suo *Theme and Variations*, Heinemann, 1972, lo esprime così: «La musica crea ordine dal caos; perché il ritmo impone unanimità sui divergenti, la melodia impone continuità sul disgiunto, e l’armonia impone compatibilità sull’incongruente».

⁸³ Hindemith, nel suo *A Composer’s world* (cit., p. 102), esprime qualcosa di simile: «Leggi armoniche, melodiche e ritmiche, elaborate in una composizione bella e altamente sublime potrebbero trasformare il dolore e la falsità in un habitat ideale per gli esseri umani i quali, dallo stesso processo di elevazione, potrebbero diventare creature degne di tale paradiso».

⁸⁴ Anche quella provata nella vita per accogliere fino in fondo l’altra persona, vicina in ogni attimo.

«Solo il nulla raccoglie tutto in sé e stringe a sé ogni cosa in unità: bisogna essere nulla (*Gesù Abbandonato*) di fronte ad ogni fratello per stringere a sé in lui *Gesù*»⁸⁵.

«L'amare è donare. Ma il dono chiama dono e sarai riamato. Così l'amore è amare ed esser amato: come nella Trinità»⁸⁶.

DALLA TRINITÀ ALLA TRINITÀ

«*Gesù Abbandonato* è il miracolo dell'annullamento di ciò che è. Miracolo comprensibile solo da chi conosce l'Amore e sa che nell'Amore tutto e nulla coincidono»⁸⁷.

In vari punti di questo lavoro abbiamo parlato dell'amore come il non-essere, il Nulla. Parlando della musica in Paradiso abbiamo detto, confrontandoci con diversi scritti di Chiara, che la voce del Padre, amore in infiniti toni, nasce da un “punto” posto nella profondità del suo cuore dove ama nello Spirito il Figlio, il «Nulla-Tutto dell'Amore»⁸⁸. Per questo, tutto ciò che è creato porta la “forma” di Lui, crocifisso e risorto⁸⁹.

Ora, se nella Trinità il generare e l'essere generato esigono uno “svuotarsi” per donarsi completamente l'uno all'altro, e il Nulla divino è la legge della Sua vita, è nell'abbandono di Gesù sulla croce che vediamo l'esempio per eccellenza dell'annullarsi per mostrare l'immensità dell'amore di Dio⁹⁰.

⁸⁵ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XXIII (2001/1), n. 133, p. 44.

⁸⁶ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XXII (2000/3-4), n. 129-130, p. 358.

⁸⁷ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XVIII (1996/1), n. 103, p. 34.

⁸⁸ «L'Amore va distillato fino ad essere solo Spirito Santo. Lo si distilla passandolo attraverso *Gesù Abbandonato*. *Gesù Abbandonato* è il nulla, è il punto ed attraverso il punto (= l'Amore ridotto all'estremo, l'aver tutto donato) passa solo la Semplicità che è Dio: l'Amore. Solo l'Amore penetra...», C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XIX (1997/1), n. 109, p. 56.

⁸⁹ È Lui che, morendo sulla croce, ha assunto tutto per la sua condizione di Risorto.

⁹⁰ Per approfondire questi concetti, cf. C. Lubich, *Il grido*, Città Nuova, Roma 2000.

Ancora, se il “passaggio” nei rapporti trinitari è misteriosamente legato a Gesù Abbandonato forse potremmo trarre da questo una riflessione.

Nel nostro *excursus* storico abbiamo potuto costatare quanto la riflessione sulla “combinazione” delle note e sul loro suonare “accettabili” all’orecchio e alla mente sia stata appassionante pur se spesso faticosa. Si potrebbe vedere in questo procedimento dialettico tra consonanza e dissonanza quello che tocca a ogni scibile umano nel processo di evoluzione della cultura⁹¹, ma anche cogliere qualcosa di più profondo sulla natura stessa della musica.

Nel travaglio, nella “morte” con cui la musica di ogni epoca genera quella dell’epoca seguente, possiamo cogliere l’impronta della legge divina sulla musica e il suo legame con Gesù Crocifisso e Abbandonato⁹².

Abbiamo detto ancora che nel mistero della musica che genera musica ed è generata dalla musica si può intravedere un riflesso della dinamica trinitaria dove generare ed essere generati è un’unica dinamica dell’amore. Ogni non essere = morte, dà l’essere = una nuova creazione, e questo continua fin nel grembo dell’eternità.

È lo sguardo di Dio sulla storia e sulla cultura che ce la può mostrare come un cammino «dalla Trinità alla Trinità».

Potremo intravedere anche nella polemica suscitata dall’ambivalenza⁹³ della musica, vittima del peccato dell’uomo, ancora un volto di Lui che si è «fatto peccato»⁹⁴, «nulla assoluto»⁹⁵, «Vuoto Infinito»⁹⁶, per farci rientrare nella bellezza di Dio⁹⁷.

⁹¹ «L’armonia tradizionale è anche la storia della progressiva ammissione della dissonanza, in veste di motore dialettico dell’energia armonica del sistema compositivo», P.A. Sequeri, *Radici...*, cit., p. 39.

⁹² «È la morte, il nulla creato che regge la vita del mondo; questo nulla infatti è l’inatteso riflesso della Sapienza divina rivelata dal Crocifisso», G. Rossé, *La Creazione*, in «Nuova Umanità», XXIII (2001/6), n. 138, p. 832.

⁹³ «La musica è in se stessa un fatto ambiguo, disponibile a molte – e anche contradditorie – funzioni...», P.A. Sequeri, *L'estro...*, cit., p. 258.

⁹⁴ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XX (1998/3-4), n. 117-118, p. 398.

⁹⁵ C. Lubich, cit. in *ibid.*, p. 405.

⁹⁶ C. Lubich, cit. in *ibid.*, pp. 405-406.

⁹⁷ La *Lumen gentium* parla dei «frutti della natura e della nostra operosità» e dice che nei cieli nuovi e nella terra nuova «li troveremo poi di nuovo, ma purificati da ogni macchia, illuminati e trasfigurati...» (*Lumen gentium*, 2). Per

Chiara ci dice ancora che

«Gesù Abbandonato è la vanità ed è la Parola; è ciò che passa e ciò che rimane perché è Uomo-Dio e come uomo è tutto il creato, che è vanità delle vanità, e come Dio è il fuoco che consuma in sé tutte le cose, il nulla, divinizzandolo. Gesù Abbandonato ha aspirato a Sé tutte le vanità e le vanità sono diventate Lui ed Egli è Dio»⁹⁸.

Forse anche in questo distacco dal proprio disegno originario potremmo vedere che la musica fa ancora sognare il Paradiso perduto per ritrovare in quel grido di un Dio morente il risuonare di un nuovo inizio⁹⁹.

La musica partecipa di questo divino «passaggio obbligato» anche in periodi storici profondamente marcati dal grido dell'umanità sofferente come nel secolo dell'olocausto e della «morte di Dio»¹⁰⁰.

Simon Weil afferma che:

«Il grido del Cristo e il silenzio del Padre compongono insieme la suprema armonia, quella di cui ogni musica non è che un'imitazione»¹⁰¹.

Anche Sequeri, parlando della musica nel suo *Estetica e Teologia*, dice:

«Non è proprio quando accetta di dare voce ad un ordine, a proporzioni, a rapporti che vanno al di là di ciò che l'uomo

un approfondimento dei temi trattati qui indico anche: *Speranza della Creazione*, in P.A. Sequeri, *L'estro...*, cit., pp. 460-461.

⁹⁸ C. Lubich, cit. in «Nuova Umanità», XX (1998/3-4), n. 117-118, pp. 385-407.

⁹⁹ Cf. A. Pelli, *Carisma e approfondimento teologico dell'abbandono di Gesù*, in «Nuova Umanità», XVIII (1996/3-4), n. 105/106 (1996), p. 339.

¹⁰⁰ P.A. Sequeri, *L'estro...*, cit., p. 256.

¹⁰¹ S. Weil, *La Grecia e le intuizioni pre-cristiane*, Rusconi, Milano, pp. 283-284.

sente, intende e vuole e di cui può solo essere ricettore – a dispetto del fatto che li intenda risuonare gradevoli o strani, terribili o celestiali – che essa esegue il suo compito di mediazione nel rapporto non insensato dell'uomo con la trascendenza? Se scarta ciò che gli pare dissonante per l'effetto lacerante che produce, non resterà, l'uomo, chiuso nel suo piccolo mondo noto, inibendosi la possibilità di raggiungere altri orizzonti, determinanti per riscattarlo dal suo limite angusto; negandosi l'eventualità di intendere qualcosa di inaudito entro le abituali con-sonanze?»¹⁰²

Cosa è questo «qualcosa di inaudito» che la musica deve svelarci e in che senso è il suo compito di mediazione?

Non potrebbe essere un'eco della musica che formerà parte della vita del Paradiso, quel Paradiso che si “costruisce” di qua e si “abita” di là?

Del resto, non è forse questa l'esperienza del Paradiso che ci racconta Dante quando sente propagarsi dalla croce una melodia che «mi rapiva, senza intender l'anno»¹⁰³?

Sarà allora una musica che ha camminato e che camminerà sulla terra con impressa la forma del crocifisso.

Sarà una musica, eco del grido di Gesù Abbandonato, “canto del cigno” che farà ri-suonare in eterno la gloria di Dio¹⁰⁴.

¹⁰² P.A. Sequeri, *Estetica e Teologia*, Glossa, Milano 1991, p. 66.

¹⁰³ «E come giga e arpa, in tempra tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa, / così da' lumi che lì m'appariranno / s'accogliea per la croce una melode / che mi rapiva, sanza intender l'anno» (*Par XIV*, 118-123). Dante qui associa due strumenti fondamentalmente diversi, l'arpa e la giga, che vengono associati non per le loro analogie, ma perché sintetizzano nelle loro differenze le caratteristiche proprie di ogni musica, che crea una melodia, percepita dall'ascoltatore come qualcosa di unitario, a partire da una molteplicità indistinguibile di suoni. Nell'immagine sembra quindi prevalere un'idea di “concerto” fra i due strumenti, i cui differenti timbri concorrono a creare un'unica musica, come le voci delle diverse anime dei beati si armonizzano in un unico canto, non comprensibile appieno nei suoi significati (Dante non ne comprende le parole), ma in grado di creare rapimento nell'ascoltatore.

¹⁰⁴ In san Paolo troviamo che nel Crocifisso-Risorto l'intimità di Dio e l'intimità del creato sono congiunte. In Lui si realizza la definitiva unità tra Dio e il creato.

Certo, tutto questo è un'ipotesi, forse impossibile da provare qui sulla terra. Possiamo solo offrire qualche intuizione lasciando aperta la meravigliosa possibilità che, nelle molte mansioni della casa del Padre, ci saranno le musiche di tutti i secoli, purificate e risuonanti come canti dell'Agnello.

MARIE THÉRÈSE HENDERSON