

# **MUSICA SACRA, SACRA MUSICA**

## ***Ricognizione identitaria di un genere espressivo***

**di Gianni Gualdoni**

- La Lettera di Giovanni Paolo II
- Musica e Sacro
- Duemila anni fa
- La nascita della Tradizione
- L'arte della musica della fede
- La rivoluzione del nord
- Il percorso delle riforme
- Il Concilio Vaticano II
- Alla ricerca della direzione
- Ratzinger: il cuore della musica
- Orizzonti e panorami di una visione nuova

## **MUSICA SACRA, SACRA MUSICA**

### **LA LETTERA DI GIOVANNI PAOLO II**

“Quante composizioni sacre sono state elaborate nel corso dei secoli da persone profondamente imbevute del senso del mistero! Innumerevoli credenti hanno alimentato la loro fede alle melodie sbocciate dal cuore di altri credenti”: così dal Discorso del Santo Padre Giovanni Paolo II per il Congresso Internazionale di Musica Sacra al Pontificio Consiglio per la Cultura, pubblicato il 28 gennaio 2002 da *L'Osservatore Romano*.

“La musica è luogo privilegiato di inculturazione della fede e di evangelizzazione delle culture”, recita ancora il testo. E poi: “La tradizione musicale della Chiesa costituisce un patrimonio di valore inestimabile, poiché la musica sacra è chiamata a tradurre la verità del mistero che si celebra nella liturgia”. “La Chiesa, sebbene riconosca il ruolo preminente del canto gregoriano, si mostra accogliente anche verso altre forme musicali, soprattutto la polifonia”; “In ogni caso, è opportuno che queste diverse forme musicali siano conformi allo spirito dell'azione liturgica”. “Ciò vale anche per la musica tradizionale, per la quale il Concilio ha espresso grande stima, chiedendo che le venisse dato il posto conveniente, tanto nell'educazione del senso religioso di quei popoli, quanto nell'adattare il culto alla loro indole”. E in merito ai concerti di musica religiosa: “Questa forma di espressione musicale, che è un'estensione della musica sacra in senso stretto, è particolarmente significativa (...) un repertorio culturalmente ricco, che esprime i grandi valori legati alla rivelazione biblica, alla vita di Cristo e dei santi e ai misteri di vita e di morte celebrati dalla liturgia cristiana. La musica religiosa edifica ponti che collegano il messaggio di salvezza con coloro che pur non accettando ancora del tutto Cristo sono sensibili alla bellezza, perché la bellezza è cifra del mistero e richiamo al trascendente”. Quindi un invito, forse un auspicio: “L'applicazione degli orientamenti del Concilio Vaticano II circa il rinnovamento della musica sacra e del canto liturgico domanda una riflessione approfondita per definire i criteri di costituzione e di diffusione di un repertorio di qualità, che permetta all'espressione musicale di servire in maniera appropriata al suo fine ultimo, che è la gloria di Dio e la santificazione dei fedeli”.

Quando si parla di musica sacra quasi automaticamente, per associazione d'idee, pensiamo a capolavori quali la “Messa in si minore” di Bach, lo “Stabat mater” di Pergolesi o altre celebri partiture del genere, con le quali gli autori hanno tratto grande arte da ciò che si pone, in fondo, solo come pratica spirituale e religiosa: una sorta in effetti di “musica d'uso”, concetto concretamente non lontano da come Hindemith e compagni l'intendevano negli anni 1920 (“Gebrauchsmusik”) anche se solo con riferimento alla composizione d'arte ludica e profana. Non sembri irriverente, tale accostamento, come non è fuori luogo la detta associazione d'idee; per chiarire comunque i termini e l'ambito proprio di una pur breve ricognizione della musica sacra -e per inquadrarne la trattazione, che rischia di disperdersi nei millenni e nei continenti- occorre guardarne le origini, il seme (o i semi) che hanno prodotto un corpo così sofisticato, articolato e ramificato da non poterne quasi riconoscere la natura. In modo, forse, da afferrare il sottile legame che c'è tra il ditirambo, il canto gregoriano, il “Requiem” di Mozart, il gospel dei neri americani, ecc.: un'affascinante avventura nella spiritualità dell'uomo.

## MUSICA E SACRO

Convincimento diffuso tra gli studiosi è che la musica abbia avuto un'origine comune con il linguaggio, prospettando già i primi nuclei di emissione fonica un ampio spettro di possibilità espressive sonore, dal semplice grido alla modulazione più o meno intonata e rapportabile agli altri suoni udibili e riproducibili. L'idea stessa di un qualsiasi anche rozzo linguaggio come codice rappresentativo implica poi nella sua stessa natura quella funzione espressiva caratterizzata il cui uso sistematico lo rende già potenziale codice di secondo grado, cioè con intenzione di artificio, in quanto "rappresentazione mediata", ovvero artistica. Senza porci più di tanto, comunque, l'assillo dell'inizio primo, è sufficiente qui ricordare che gli studi antropologici attuali affermano che non si conosce alcun tipo di umana convivenza che ignori la musica. Allo stesso modo, premesso che in tutte le culture i primi stadi dell'espressione rappresentativa (che è il prodromo alla forma d'arte) sono connessi a tematiche magico-religiose di cui tali pratiche si pongono come rito, è certo che quasi tutti i riti dell'antichità, come anche quelli primitivi, vedono accanto alle componenti gestuali e verbali costantemente quella musicale: legata sia a certa simbologia o rappresentatività degli stessi strumenti impiegati, sia all'effetto ed al significato magico-mistico-estatico connesso alla musica in sé, in particolare se associata alla parola, in quella pratica ineffabile che è il canto. Non è certo un caso, d'altronde, se molte culture fanno risalire miticamente agli dèi l'invenzione della musica, se ritengono che il suono sia la voce degli stessi, o se addirittura connettono la musica e le sue componenti al mito stesso della creazione e della nascita di dèi ed eroi; come pure se alcuni sistemi di pensiero dell'antichità rivestono il suono di significati cosmogonici e filosofico-simbolici che lo situano a cavallo tra la sacralità della natura e la "scienza" della metafisica.

La musica è legata quindi da sempre all'ambito del sacro e della pratica rituale di tipo religioso; è una costante che ricorre in tutti i popoli dell'antichità: dalle civiltà del Mediterraneo ai popoli dell'America precolombiana, a quelli dell'estremo oriente. "Ascoltate la sua musica -dice Confucio- per sapere se un popolo è ben governato e ha buoni costumi". Come i cinesi anche i greci (e più tardi la cristianità medievale) riconoscono una forte componente etica alla musica, ritenuta in grado di influire particolarmente sui costumi degli ascoltatori; ed è proprio questa funzione che ricollega il carattere etico a quello religioso, qualora, come nel caso dei greci e dei cristiani, la società sia permeata profondamente da strutture culturali sacralizzanti: anche se incentrate nella polis, nel primo caso, e in un progetto ecumenico e trascendente nel secondo.

Ai fini di una necessaria cornice che delimiti lo sterminato argomento, restringeremo ora lo sguardo sul bacino mediterraneo, al volgare dell'Evo Volgare, focalizzando in particolare la tradizione culturale del cristianesimo, che molto indirizzerà e determinerà il divenire della cosiddetta "civiltà occidentale".

Il Cristianesimo, nascendo e sviluppandosi nel contesto storico e culturale giudaico-greco-romano, si trova a condividere certi aspetti dell'espressione musicale caratteristici e comuni all'intera area mediterranea, quali la *salmodia* (intonazione su una sola nota di testi sacri da leggere) e la *cantillazione* (tipo di esito vocale a metà tra la declamazione e il canto). Stili di lettura rituale e sacra ancora fluttuanti in un paradigma esecutivo per niente codificato e fluido nel rapporto canto-parola; come tali perciò liberi ancora di variare ed estendere tale rapporto fino al polo opposto della prassi salmodica, vale a dire il canto senza parola, la pura forma melodica basata sul libero articolarsi del solo suono vocalico (melisma).

Quanto all'azione liturgica, essa è un fatto pubblico che interessa l'assemblea di tutti i fedeli (ecclesia): da immaginare non anonima e di massa come l'odierna, ma ristretta, formata da individui tutti conosciuti e legati tra loro da particolari rapporti affettivi e solidali, dovuti anche alla precarietà della loro sicurezza di minoranza religiosa, riservata e in certi momenti addirittura clandestina per via delle persecuzioni.

## DUEMILA ANNI FA

Nelle assemblee dei primi cristiani la partecipazione al rito è veramente collettiva, essendo questo appuntamento anche il momento (forse il solo momento) della vita sociale autentica del gruppo. Al suo interno è poi l'articolazione stessa dei ruoli esecutivi della pratica liturgica a caratterizzare le forme espressive del culto e del canto che lo realizza. Si configurano perciò forme responsoriali, dirette, antifoniche, a seconda delle combinazioni dei ruoli esecutivi nella relazione proposta-risposta del discorso (nell'ordine: officiante solista e coro dell'intera assemblea; officiante solo o coro solo; parti dell'assemblea stessa alternativamente tra loro). Si tratti di canto individuale, collettivo o alternato, il fine non è comunque il raggiungimento estatico, ma la comunicazione interna al gruppo e l'edificazione dell'assemblea stessa radunata: si immagini un esito sonoro privo di intento estetico, più o meno cantilenante, scandito da acclamazioni ed espressioni collettive di emotività (osanna; alleluia; santo; amen; ecc.). Il solo libro culturale è la Bibbia; il rito centrale quello della cena eucaristica, espresso con andamento salmodico, omofonico e generalmente sillabico. Vengono composti e intonati inni, mentre raro è il canto dei salmi biblici; il solo strumento musicale attestato è la cetra, confinata peraltro all'accompagnamento e solo in certe occasioni di non primaria importanza liturgica.

Dopo il 313, quando Costantino liberalizza le forme di culto in tutto l'impero, il cristianesimo non solo si sviluppa e si radica, ma si istituzionalizza; si inizia di conseguenza un'ampia diversificazione del canto stesso, a seconda delle matrici locali che la sua espansione ha incontrato e fatto incontrare tra loro. È una ricca fioritura di forme che ogni zona ecclesiale ha poi caratterizzato in una liturgia: contribuiranno in seguito a questa differenziazione anche i contatti con le popolazioni nordiche che si riverseranno in tutta Europa, ponendone le basi dell'assetto futuro.

È in questo periodo di fondazione e strutturazione delle nuove forme culturali, che si vengono precisando le funzioni rituali del canto: proclamare (letture e preghiere), acclamare (acclamazioni, responsori, litanie), inneggiare (inni), salmodiare (salmi, cantici).

Contemporaneamente alla costruzione di grandi basiliche, allo sviluppo di fastosi cerimoniali (ora istituzionali ed "estroversi", non più riservati ed "introversi" alla comunità ristretta), all'organizzazione di periodi liturgici annuali culminanti in grandi festeggiamenti (Pasqua), prende piede l'uso di cantare i salmi -nelle forme responsoriale e antifonale- ammettendo nei ritornelli ripetuti dalla assemblea anche tropi, ovvero brevi composizioni non necessariamente di provenienza biblica e magari composti per l'occasione (simile origine interpolare ad altri canti avrà anche la sequenza, creata a fini mnemonici per fissare su un testo devozionale la difficile articolazione melismatica della voce sulle vocali dell'Alleluia). Il canto stesso, benché ancora nell'ambito della "musica d'uso", comincia ad acquistare, nell'aspetto di un andamento concertante "in nuce", connotazioni di una qualche ricercatezza e quindi di una almeno indiretta "ludicità": come il crescente uso del cosiddetto "jubilus", dilatazione melismatica delle vocali dell'Alleluia, in particolare dell'ultima. Se il salmo resterà il rapporto diretto con la parola divina di cui è espressione in quanto testo biblico, l'inno rappresenterà sempre in futuro la linfa nuova, il contributo creativo delle varie culture ed epoche alla vita di fede. La sola musica degna si ritiene sia quella vocale -è proibito di fatto l'uso degli strumenti, in quanto profani ed esteriori- esprimendo essa sola la pura essenzialità dello spirito nel dialogo "a viva voce" con la parola di Dio: che richiede un atto intelligente e concentrato, non confuso dai sensi e da forme espressive che ad essi si rivolgano.

## **LA NASCITA DELLA TRADIZIONE**

Pensiamo all'esegesi rigorosa e ascetica di San Girolamo (IV secolo) che, commentando la lettera agli Efesini in cui si dice che i cristiani dovrebbero cantare e salmeggiare a Dio nei loro cuori, ammonisce che nelle salmodie "non si deve cantare per Dio con la voce, ma con i cuori", evitando che "in chiesa risuonino teatralmente melodie e canzoni tornite". Approccio in fondo condiviso da Papa Gregorio Magno (540-604) che, sotto pena addirittura di scomunica, ordina che chierici e diaconi non esagerino nella funzione di cantori, limitandone l'attività musicale al canto del Vangelo nella Messa, mentre le altre incombenze musicali -salmodie e rimanenti letture- restano a cura di chierici inferiori e suddiaconi: ravvisando in un possibile eccesso pericoli morali connessi ad un rischioso contrasto tra la bella voce e il modo di vivere, tra l'ammirazione degli ascoltatori e l'apprezzamento da parte di Dio. Particolare significato assume pertanto il ricordo della profonda commozione spirituale provata da Sant'Agostino (354-430) nel suo primo incontro con la musica sacra milanese, descritto nelle "Confessioni": "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". Anche se Agostino non prenderà una precisa posizione teologica definitiva in merito all'uso della musica sacra, riconosce tuttavia che "lo spirito ancora debole deve trovare, con il piacere dell'udito, lo slancio verso il mondo della devozione": pur se questa possa sembrare una cauta apertura alla ragione estetica della musica sacra, di fatto essa è invece posta con ciò sul piano dell'utilità pedagogica e risponde pertanto ancora e sempre al criterio dell'"usuale".

In questa coscienza delle cose si viene codificando l'assetto testuale e formale del canto liturgico nelle varie zone ecclesiali: si cominciano a trascrivere e raccogliere i testi, finora trasmessi oralmente, delle preghiere ufficiali; si organizzano cicli di letture bibliche e si definisce il cursus delle preghiere "orarie". Si delinea anche il corpus dei testi destinati al canto durante la messa; ad essi corrispondono i vari ruoli dei ministri del culto: celebrante, lettore, salmista, cantore, referenti di una assemblea continuamente sollecitata a rispondere ed intervenire, quindi pienamente attiva e partecipe.

La crescente complessità di articolazione ed elaborazione del rituale, tende tuttavia inevitabilmente ad uno sviluppo in senso artistico del canto, con il graduale passaggio della competenza e dell'uso di esso ad un corpo di specialisti (la schola cantorum), con il conseguente progressivo distacco dell'assemblea "comune" dalla partecipazione diretta al canto e quindi al rito stesso. L'istituzionalizzazione della comunità cristiana ha portato alla clericalizzazione religiosa e culturale del suo assetto, allontanando la massa dei fedeli dalla "gestione comune" di essa, ormai società complessa e non più gruppo spontaneo: in campo musicale ciò ha significato la creazione di una "musica d'arte", appannaggio ora di soli esecutori capaci che coltivano e sviluppano una

“tecnica” raffinata, astratta dal suo uso originario per diventarne rappresentazione. È il codice di secondo grado: e l’ecclesia si avvia a diventare piano piano “pubblico”.

Nel secolo VIII parte un processo di unificazione dei vari repertori liturgici periferici (gallicano, ambrosiano, mozarabico), compresi poi nel codificato Rito Romano che stabilisce l’ambito stilistico delle melodie e che in seguito, anche con l’aiuto secolare del Sacro Romano Impero, si estenderà a tutta la cristianità occidentale. Operazione associata al nome di Papa Gregorio Magno solo a posteriori -con fini forse rappresentativi e di autorevolezza, giacché egli visse due secoli prima- essa segna l’arresto della libera creatività innovativa nella liturgia e la centralità dell’uso romano rispetto a quello sorto e sviluppatosi nelle diverse regioni esterne. Lo sviluppo specialistico del rito -con l’accentuazione del cerimoniale, la concentrazione sull’officiante di tutti i ruoli attivi, il distacco sempre più marcato (anche fisicamente) tra fedeli e ministro del culto- favorisce comunque un fervore compositivo dotto e “letterario” senza precedenti da parte dei clerici e dell’ambito monastico. Pertanto, se non era possibile creare nuovo materiale liturgico -ormai codificato in due servizi principali: la messa, con i canti specifici del “proprium” e dell’“ordinarium”; l’ufficio divino, o liturgia delle ore- i compositori presero a esplorare “zone” extra o paraliturgiche. Ambiti ancora prossimi alla possibilità di adozione nella pratica dei servizi, come il tropo e la sequenza; o più spiccatamente “autonome” e di carattere più popolare, con intento spirituale e devozionale (rythmi, versus, laudes, prosulae, conductus): fino alle forme più tarde delle elaborazioni polifoniche sul materiale preesistente del repertorio antico.

### **L’ARTE DELLA MUSICA DELLA FEDE**

Tendenza crescente è anche l’aspetto visivo e “spettacolare” del rito, nella cui suggestiva atmosfera di abbondante liricità l’illetterato fedele, sempre più in difficoltà a comprendere il latino, è ora muto e spaesato spettatore. D’ora in avanti le forme del canto sacro saranno sempre meno rispondenti ai criteri ed alle esigenze della pratica strettamente usuale del rito, e sempre più modellate sulle tendenze del gusto estetico espressione delle varie epoche e relativi stili musicali: risale indietro fin qui il più evidente successivo divario tra musica rituale e musica di argomento religioso.

Il canto liturgico, nell’ottica dello specialismo e della solennità celebrativa, si fa ricercato e raffinato; ormai totale ed esclusivo appannaggio del coro dei cantori ecclesiastici, esso si complica nella pratica del contrappunto e della polifonia, i cui primi esiti risalgono agli “organa” a due voci (vox principalis e vox organalis) del IX secolo. Affinandosi lo stile, le linee di canto vengono aumentate: la principalis (detta poi “cantus firmus” o “tenor”) si situa al basso ed esegue a valori larghi di durata indeterminata la melodia originale gregoriana; sopra di essa, l’organalis si raddoppia e triplica svolgendo liberamente, con movimenti brevi, melodie di varia fioritura melismatica. Necessariamente, perciò, deve correre parallelo un ricco filone popolare devozionale: che esprime il sentimento non più esternato dei fedeli in un’ampia produzione di canti religiosi, e che vede la comparsa dei primi strumenti musicali e delle lingue correnti al posto del latino. Sono i tempi nuovi.

La musica liturgica resta comunque codificata nei canti dell’ufficio divino -tra i quali particolare importanza assumono il mattutino ed il vespro- e in quelli della messa: il gruppo del “proprium missae”, di più antico uso e variabili a seconda del periodo dell’anno liturgico (introitus, graduale, alleluja, tractus, sequentia, offertorium, communio); quello dell’“ordinarium” o “kyriale”, di adozione più recente (a partire dal IX secolo) e fissi durante tutto l’anno (kyrie, gloria, credo, sanctus, agnus dei).

La capacità e l’arte individuale che l’elaboratezza polifonica presuppone, implica anche l’individuazione ed il riconoscimento delle personalità compositive degli autori, ora veri e propri creatori di forme d’arte: forme musicali autonome dotate di propri caratteri stilistici come la “Messa” (riunione in ciclo omogeneo dei canti dell’ordinarium), il “Requiem” (particolare messa adattata alla commemorazione dei defunti), il “mottetto” (trattazione polifonica di testi dei Salmi), il “Te Deum” (inno tratto dall’ufficio mattutino), il “Magnificat” (tratto dall’ufficio del vespro), oltre a litanie e responsori vari. Se i maestri Leonino e Perotino si ricordano come famose “firme” della scuola di Nôtre Dame, cappella musicale della Cattedrale di Parigi e centro principale della polifonia sacra del XII e XIII secolo, si deve arrivare al 1330 per avere il primo esempio oggi conosciuto di messa interamente di stile polifonico: la “Messa di Tournai”, scritta ancora da più musicisti. Intorno al 1360 data invece la “Messa di Nôtre Dame”, prima messa polifonica “firmata” da un unico compositore: Guillaume de Machaut, attivissimo soprattutto in campo profano. Dal ‘300 il cantus firmus non è più necessariamente un tema gregoriano, ma può essere di derivazione popolare, preesistente o composto per l’occasione; esso ricorre inoltre in tutte le parti della messa, conferendole carattere di unità tematica.

La disposizione di spirito e la mentalità cristiana di compositori, esecutori e fedeli sono ferventi, ma ormai di stampo “privatistico” ed individuale, paragonabile al moderno rapporto devozionale “diretto” con il divino; un rapporto in cui sempre più preponderante si fa la funzione agogica e interiore della sacralità dell’arte sulla concreta e oggettiva pratica comune dell’“arte sacrale”, vale a dire la liturgia stessa: l’assemblea unita e attiva

dei primi cristiani è lontanissima, i riti liturgici rivelano frammentazione e molteplicità che da alcuni possono essere ormai considerate “decadenti”. Compositori di spicco dell'epoca (sec. XV-XVI) sono perlopiù maestri di area fiamminga: Dufuy, Despres, Ockeghem, Orlando di Lasso. Punta di diamante dell'area italica è Pierluigi da Palestrina, che esalta i caratteri della scuola polifonica romana cinquecentesca: rigoroso uso dello stile “a cappella” (per sole voci) in cui si fondono la sottile tecnica dei fiamminghi ed il gusto tipicamente latino della melodia e dell'ampia cantabilità, con riguardo particolare, però, all'espressione ed all'approfondimento della materia testuale. Caratteri peculiari della scuola veneziana, in cui eccelsero Andrea e Giovanni Gabrieli, sono invece l'introduzione di parti riservate a strumenti musicali ed il particolare trattamento della costruzione, gli equilibri, le dinamiche, i rapporti interni tra le componenti, ove di grande effetto risulta l'uso dei materiali strumentali, particolarmente dei fiati. Se l'organo era il solo strumento ammesso in chiesa già dal IX secolo, si aprono dunque le porte agli organici orchestrali: dapprima a sostegno, poi ad accompagnamento, infine con la cifra da protagonista che contraddistingue l'epoca del grande barocco.

### **LA RIVOLUZIONE DEL NORD**

Fu Lutero, a metà del '500, che sconvolgendo il mondo cristiano ne scardinò la liturgia e quindi l'uso della musica in essa: riconoscendogli la dovuta importanza per la partecipazione dei fedeli al rito, egli rivalutò il canto dell'assemblea nella nuova forma del “Corale”, che, focalizzando l'attenzione sulla predicazione della Bibbia, stabilì l'uso di canti brevi, collettivi, di facile melodia, alla portata esecutiva di tutti, attingendo al patrimonio della musica popolare anche profana e, soprattutto, abbandonando il latino per il tedesco. Nasce così tutta una tradizione musicale successiva (con l'“anthem”, in lingua inglese, per le aree di fede anglicana) che svilupperà presto, traendo spunto dai corali, anche altre forme vocali, come la “cantata”, nonché forme strumentali autonome ad essi ispirate, come interludi, variazioni, preludi, fantasie, sonate. Bach, Purcell, Händel: nomi illustri che suggellarono tale tradizione, ripresa poi ed elaborata, secondo usi e sensibilità contemporanei, un po' da tutti i musicisti di ambiente protestante nel corso dei secoli successivi.

La Controriforma di Roma, emanata dal Concilio di Trento negli anni 1560, si risolve in campo musicale nel tentativo di “ripulire” la liturgia dagli abusi e dalle “esagerazioni” di tipo estetico che offuscano l'efficacia comunicativa del rituale stesso: del quale si vorrebbe soltanto valorizzare la parola con l'aiuto della musica, affinché tocchi meglio l'animo degli ascoltatori. Di qui una drastica riduzione del repertorio, contaminato da testi e melodie profani; quindi, limitazione dell'uso di strumenti in chiesa, ma anche semplificazione delle tecniche contrappuntistiche, che prevaricano, nell'eccesso di elaborazione, il valore e la comprensione del testo. In realtà, ormai l'assemblea dei fedeli è e resta lontana dall'officiante e dal mezzo della celebrazione: d'altro canto, il mantenimento nel rito della lingua latina veniva a costituire una barriera insormontabile pressoché per chiunque non appartenente al clero.

Una svolta, quindi, più teorica e “libresca”, formale e manieristica, che non pratica e rivolta al vero recupero dell'uso “attivo” originario della liturgia da parte dell'ecclesia: la ridondanza barocca è nell'aria e nelle cose, e Roma ne sarà l'interprete eccellente in tutte le forme d'arte ed espressione sociale. In campo musicale verranno in uso nelle chiese pratiche ancora più spettacolari, con l'acquisizione nei canti liturgici di forme e stili tipicamente operistici (recitativi, arie, duetti) che portano ovviamente con sé l'esuberanza dei loro organici orchestrali, dei solisti sempre più “virtuosi”, della solennità “maravigliosa” dei cori: doppi, tripli, quadrupli. La grandiosità dell'evento e dell'apparato vuole certo esprimere la grandiosità dell'Onnipotente, rappresentata in terra dalla grandiosità del Papa Re che rivela agli uomini, piccoli e deboli, la verità ultima, così “grandiosa” che essi non possono che perdersi, con lo spirito e anche con i sensi.

Tipicamente barocche sono le forme non liturgiche della cantata e dell'oratorio, che si innestano nella tradizione cinquecentesca della lauda e del madrigale spirituale, e che sono a loro volta profondamente influenzate dal gusto teatrale nascente dell'Opera. Finalizzati alla devozione ed all'edificazione dei fedeli, alle cui riunioni di preghiera e predica facevano da complemento, gli oratori sono principalmente di argomento biblico o agiografico, ma usano il mezzo espressivo musicale profano dell'epoca: la forma dell'opera, con i medesimi organici esecutivi e la medesima struttura compositiva, anche se senza l'apporto visivo dell'azione scenica e in un contesto non ancora da concerto.

Sarebbe solo un vano elenco di nomi citare i musicisti che nel '600 e '700 hanno fatto grande tale repertorio, e spinto la liturgia stessa a soluzioni estetiche talmente “alte” da indurre l'idea che la presenza divina si riveli compiutamente in quegli “squarci di bellezza”, piuttosto che nei testi di parola a ciò deputati. Nomi fondamentali sono quelli di Giacomo Carissimi, Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti; per non dire di Bach, Handel, Pergolesi, Haydn, Mozart e tanti che dal barocco al classicismo al romanticismo, fino al nostro secolo di audaci avventure musicali, hanno contribuito a questa ricchissima tradizione di spirito e d'arte, ognuno con il proprio

stile personale ed i caratteri di fondo dell'epoca che lo ha partorito: da Beethoven a Berlioz, da Liszt a Schumann, Gounod, Debussy, Stravinskij, Hindemith, Schonberg, Britten.

Quasi tutti i musicisti "d'arte" accanto al repertorio profano scrivono musica sacra, anche liturgica: è curioso notare che tutti gli operisti del '700/'800 a metà circa della loro vita, smessa l'opera, si dedicano al sacro.

## IL PERCORSO DELLE RIFORME

È inutile dire che fin dal basso medioevo periodici "movimenti" e periodiche risoluzioni dell'autorità pontificia hanno richiamato all'essenzialità ed alla purezza del canto antico, di moderata elaborazione polifonica, per l'impiego della sola voce umana; ma la frattura tra rito e assemblea da un lato, e la progressiva spettacolarizzazione delle forme e degli stili dall'altro, hanno creato un patrimonio e una tradizione culturale, più ancora che musicale, che difficilmente può essere messa da parte. Senza entrare nel merito di tale successione attraverso i secoli –dalla trattazione dei Padri della Chiesa a San Gregorio Magno, fino al Concilio di Trento e alle varie disposizioni pontificali, da Giovanni XXII a Benedetto XIV- citiamo invece brevemente la proposta di riforma che non un religioso ma un laico, Gaspare Spontini, avanzò alla Santa Sede nel 1839: un accurato lavoro di ricerca ed elaborazione teorica –conservato nella Biblioteca dell'Accademia di S. Cecilia a Roma- mirato a una "Riforma della musica di chiesa" da attuarsi per regolare tale pratica, a quei tempi diventata così dipendente dal gusto e dalla moda del teatro d'opera da vedere spesso arie e brani profani diventare musica liturgica con il solo adattamento su di essi dei relativi testi sacri. Egli redasse precise proposte in merito che, pur apprezzate e auspiccate dalle autorità preposte, non furono al tempo attuate: tra esse, la creazione di commissioni di vigilanza per intervenire nel diffuso malcostume (incompetenza, discordia, slealtà di musicisti e operatori preposti), l'istituzione di centri con archivi e biblioteche musicali con il compito di raccordo territoriale e diffusione presso tutte le chiese di una produzione degna e selezionata, l'incremento della qualità esecutiva grazie a nuove scuole destinate ai cantori. Né tralasciò il merito artistico della composizione, che non deve rinnegare gli esiti della modernità, ma affrontare però la creazione sacra con il rispetto e la maestà che essa esige per la sua stessa natura: *"Intendo che la Musica di Chiesa trasporti i popoli in estasi verso il Cielo, lodando il Signore con melodie dolci, gaje, brillanti, fervorose, animate e piacevoli come gli Angeli ed i Serafini ci figuriamo noi che cantino e suonino in Paradiso, ma non mai a guisa di baccanti, e demoni che gridano, urlano, e bestemmiano su i Teatri e nell'inferno"*. Peraltro senza arrivare ad individuare la meta della "purificazione" nel recupero del canto gregoriano (patrimonio che ai tempi non era ancora pienamente riscoperto -solo da metà '800 esso torna all'attenzione grazie allo studio approfondito condotto dai benedettini dell'abbazia di Solesmes che ne avviano il rilancio- e come invece sarà punto fermo in tutte le successive riforme fino ad oggi); salvaguardando invece le ragioni dell'arte musicale, seppure con criterio: *"Non voglio affatto intendere che la musica debba retrocedere da quei progressi che ha fatto, particolarmente nella istromentazione, portata oggi peraltro all'eccesso!"*. Temi e argomenti così pregnanti e anticipatori, che per vari motivi (anche legati a equilibri interni all'ambiente romano) non trovarono applicazione e si arenarono, ma che di lì a pochi anni –conosciuti in non pochi ambiti- contribuirono ad animare il dibattito e lo stesso clima "ceciliano", per entrare poi quasi interi negli schemi di riforma settoriale avviata da Papa San Pio X nel 1903 con il Motu proprio "Inter pastoralis officii sollicitudines" (in base al quale viene anche fondato il Pontificio Istituto di Musica Sacra).

Tuttavia, anche un movimento di riforma importante come quello Ceciliano, che affonda le radici in pieno '800 ed è corroborato dall'ansia spirituale romantica, benché in rivolta contro la degenerazione teatrale della musica sacra e spinga perciò per una sua "purificazione" con tale forza da ottenere la redazione di un testo legislativo prescrittivo da parte della Santa Sede, finisce in realtà per diventare ciò che combatte e condanna: espressione di tendenza, particolare e motivata da fattori storici e letterari, non astrazione universale, oggettiva e definitiva, come si pretende e come forse non è neanche concepibile, sussistendo sempre comunque una specifica "pratica d'uso" –che è pratica storica, non metafisica- in ogni caso necessaria alla liturgia al fine di ricomporre il rapporto rituale originario attraverso il rinnovarsi storicizzato della correlazione assemblea-celebrazione-Dio.

Il resto rimane arte, anche quando pretende di restaurare un anacronistico purismo arcaizzante. E questa arte, di ispirazione religiosa, continuando la via intrapresa più di mille anni fa, consta dello stile del tempo di cui è figlia: neogotica, astratta, futurista, ermetica, costruttivista, e così via.

## IL CONCILIO VATICANO II

Solo negli anni '60 il Concilio Vaticano II chiude in qualche modo il cerchio, ripensando il concetto stesso della funzione del rituale. Scompare il latino in favore delle lingue d'uso, si presta attenzione alle esigenze della società moderna ed agli esiti del pensiero laico, si dà spazio al canto popolare ed ai suoi strumenti: riconoscendone il valore dell'espressione come mezzo che conduce al rituale, non come 'oggetto' che si identifica con esso, come spesso accaduto in passato. Insomma, prendendo le distanze dall'intenzione d'arte -che

è altra cosa e mantiene la sua eccelsa valenza, anche spirituale- l'assemblea si riappropria della pratica del rito, abbandonando ogni modello aprioristico per ricreare sempre nuove strutture espressive che risultino sacre solo in quanto usate in funzione sacra.

Ma il tempo, ovviamente, non si ferma al 1963, quando il Concilio Vaticano II approva all'unanimità la costituzione "Sacrosanctum Concilium" sulla sacra liturgia, che al Capitolo VI tratta specificamente di musica sacra. "Ritengo che i tempi siano maturi perché si ponga mano a una riforma", dichiara nel 2002 Mons. Valentino Miserachs Grau, Preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra ("Chiesa e musica sacra. Passato, presente e futuro", 4 ottobre 2002). E aggiunge: "Quale paesaggio desolato ci è dato costatare, dopo che per quarant'anni si sono disattese le disposizioni conciliari, facendo spesso addirittura il contrario di quanto esse prescrivono!". Miserachs punta il dito contro quella che definisce "un'autentica proliferazione dei più disparati esperimenti" –pur condotti magari nella buona fede di interpretare il dettato conciliare- che in molti casi hanno introdotto nella musica liturgica "un cumulo di banalità", mentre il Pontefice Paolo VI ammoniva già nel 1968 al congresso nazionale dell'Associazione Italiana di Santa Cecilia che "non tutto ciò che è fuori del tempio è atto a superarne la soglia". "Le riforme del passato dovevano fare i conti con musiche forse eccessive, ma formalmente corrette. Molta musica che si scrive oggi, invece –insiste Miserachs- ignora, non dico la grammatica, ma perfino l'abbecedario dell'arte musicale".

Lo stesso Giovanni Paolo II, lodando nel 1994 Pierluigi da Palestrina "per la ricerca di un linguaggio che, senza rinunciare all'emozione e all'originalità, non cadesse in soggettivismi esasperati e banali", avverte che "oggi come ieri, i musicisti, i compositori, i cantori delle cappelle liturgiche, gli organisti e gli strumentisti di chiesa (...) dovranno essere consapevoli che ogni loro creazione o interpretazione non si sottrae all'esigenza di essere opera ispirata, corretta, attenta alla dignità estetica, sì da trasformarsi in preghiera orante".

Né è meno significativo, già nel 1983, il contributo alla riflessione del Cardinale Joseph Ratzinger –allora quale studioso e autorità accademica, poi divenuto massima guida spirituale e dottrina- che in merito al fondamento teologico della musica sacra segnala come nel dibattito conciliare divenga sensibile un problema mai avvertito prima con tale acutezza: "la tensione fra l'esigenza dell'arte e la semplicità della liturgia" ("La festa della fede", Jaca Book). Negli esiti di tale contrapposizione emergerebbe, secondo Ratzinger, una sollecitudine che inizia a spostare la visuale d'insieme: "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". Una tesi però discutibile, nota il Cardinale, 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".

Ma è possibile, ci si può allora chiedere, che un tale importante disposto conciliare sia così "aleatorio" da permettere interpretazioni divergenti, perfino tanta "anarchia" come ravvisa Mons. Miserachs?

### **ALLA RICERCA DELLA DIREZIONE**

Nel capitolo VI della "Sacrosanctum Concilium" –pressoché la sola fonte ufficiale d'argomento, cui fa seguito solo l'istruzione "Musicam Sacram" della Congregazione dei riti (5 marzo 1967)- si leggono dichiarazioni programmatiche di grande portata, come: "La Chiesa approva e ammette nel culto divino tutte le forme della vera arte, dotate delle dovute qualità. Il fine della musica sacra è la gloria di Dio e la santificazione dei fedeli"; "Si conservi e si incrementi con somma cura il patrimonio della musica sacra e si promuovano con impegno le scholae cantorum, senza trascurare la partecipazione attiva dei fedeli". "La Chiesa riconosce il canto gregoriano come proprio della liturgia romana: perciò, nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riserva il posto principale"; "Non si escludano affatto, nella celebrazione dei divini uffici, gli altri generi di musica sacra, e specialmente la polifonia". Ed anche: "Nella Chiesa latina si abbia in grande onore l'organo a canne, come strumento tradizionale. Altri strumenti, poi, possono essere ammessi nel culto divino, purché siano adatti all'uso sacro o vi si possano adattare, convengano alla dignità del tempio e favoriscano veramente l'edificazione dei fedeli". Dettati in cui il Concilio ha "saggiamente deliberato di indicare soltanto criteri assolutamente generali", rilevava tuttavia Ratzinger. "Il Concilio è stato tradito dallo sconsiderato ardimento di alcuni e dalla codarda passività di altri", lamenterà Miserachs nel citato intervento del 2002. "A Roma –incalza il Preside del PIMS- negli anni Sessanta abbiamo assistito al fenomeno della cosiddetta messa beat. Ebbe l'effetto di una deflagrazione nucleare, con la fatale conseguenza di veder riconosciuto diritto di cittadinanza liturgica a una prassi tanto pericolosa quanto azzardata: e cioè, che la musica liturgica poteva essere -o doveva essere?- una semplice trasposizione della musica profana di moda, musica di consumo, inconsistente ed effimera, erroneamente detta *popolare*". E già nel 1983 Ratzinger scriveva che "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'impovertimento". Il motivo, secondo il teologo, può essere avvertibile nella miseria di "un'epoca lacerata la cui razionalità ha posto il dilemma tra specialità e banalità", il

cui funzionalismo è destinato a obliare “il senso per il tutto” ed anche a “sottrarre il terreno alla primigenia e vitale espressione artistica”, avanzando invece “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”.

D’altra parte, nel corso del tempo, è vero che nella musica sacra l’antitesi conciliare tra l’*esoterico* (cioè l’arte pura) e l’*usuale* ha assunto varia fisionomia ed equilibrio, secondo precise e profonde correlazioni storico-spirituali: come all’entusiasmo per la musica barocca era subentrata la tendenza pedagogica e intellettuale dell’illuminismo, al cecilianismo seguì il movimento liturgico, con l’enfasi per il corale che corrispose alla linea arcaizzante di larga parte del movimento; poi ancora la propensione all’usuale, alla partecipazione di tutti a tutto. Ma si tratta in realtà di un problema che risale agli esordi del cristianesimo: la Chiesa canta fin dai tempi di Gesù e degli apostoli, che cantavano insieme nella sinagoga. Il canto cultuale si sviluppa poi nel passaggio dalla sinagoga alla Chiesa; ai salmi, con la loro esultanza musicale, si aggiungono presto i “canti” e la musica sacra appare collocata sul piano dell’utilità pedagogica e del criterio dell’usuale.

Invece “l’accettazione della musica nella liturgia dev’essere un’accettazione nello spirito, una trasformazione, che significa parimenti morte e resurrezione”, secondo la critica teologica della musica che esprime di per sé Ratzinger. La natura della musica “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. Qui non si fa della musica diretta alla purificazione, ma allo stordimento”.

### **RATZINGER: IL CUORE DELLA MUSICA**

Proprio “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”. Procedo, l’allora Cardinale, evidenziando che “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”. E invero, “la spiritualizzazione dei sensi è la vera spiritualizzazione dello spirito”. Pertanto, è giusto che la Costituzione Liturgica dimostri *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*, perché ciò risponde all’idea di cattolicità del Concilio: la quale non solo non vuole distruggere, ma invece elevare e perfezionare *ogni elemento di bene presente e riscontrabile nel cuore e nell’anima umana e negli usi e civiltà particolari dei popoli*. Però, conclude Ratzinger, “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. Siffatta ricchezza, maturata dalla fede e che costituisce parimenti una ricchezza per tutta l’umanità, non dev’essere perduta per la Chiesa”. “O il timore riverenziale –aggiunge– e uno *spazio proporzionato* nella liturgia dovrebbero spettare soltanto alla tradizione non cristiana?”. Risponde il teologo stesso alla domanda retorica, rassicurando che “si oppone fortunatamente a questa logica assurda lo stesso Concilio, che pretende la *massima diligenza* nella *conservazione e nella cura* di questo tesoro”; con una fondamentale chiosa: “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”. Per questo va piuttosto incrementata l’attività: “È necessario incrementare la creazione di *scholae cantorum*”, rilancia Mons. Misserachs richiamando il dettato conciliare, ma anche “abituarsi all’idea che è necessario fissare un preventivo di spesa per la musica”. A che serve infatti, si chiede il Preside del PIMS, “avere belle chiese, paramenti preziosi, eccellenti traduzioni dei testi liturgici, se la musica è penosa?”. “Una chiesa che faccia soltanto della *musica d’uso* cade nell’inetto e diviene essa stessa inetta”, era la tesi di Ratzinger nel 1983, perché “la Chiesa ha un’incombenza ben più alta, non può appagarsi dell’ordinario e dell’usuale: se deve convertire, migliorare, umanizzare il mondo, come può farlo e rinunciare nel contempo alla bellezza, che fa tutt’uno con l’amore e con esso è la vera consolazione, il massimo accostamento possibile al mondo della resurrezione? Perciò il problema dell’*adatto* deve essere anche e sempre il problema del *degno* e la provocazione a cercare questo *degno*”.



E nel recupero del più autentico e alto repertorio della musica sacra, Miserachs esorta al fine a liberarsi da erronei pregiudizi e mettere da parte ogni prevenzione, anche nei riguardi del gregoriano e del latino: “Prendiamo esempio dai paesi nordici e perfino dai paesi di missione”; “dobbiamo essere noi i più recalcitranti, proprio noi che siamo latini per lingua, cultura e musica?”. Il Motu Proprio sull’uso della liturgia romana, appena promulgato da Benedetto XVI (7 luglio 2007), è una risposta a problematiche e sensibilità di più ampio spettro, ma certo anche alla sollecitazione d’argomento proveniente dal vertice del Pontificio Istituto di Musica Sacra.

### **ORIZZONTI E PANORAMI DI UNA VISIONE NUOVA**

La novità odierna, nel dibattito in materia, è che ora c’è un Papa -Benedetto XVI- che sulla musica sacra è assai competente, severamente critico delle degenerazioni della musica postconciliare e con idee chiare più volte manifestate in merito a cosa pensa e cosa vuole: ridare posto nella liturgia cattolica a quella grande musica che “dal canto gregoriano attraverso la musica delle cattedrali e la grande polifonia, la musica del rinascimento e del barocco, va fino a Bruckner e oltre”.

Il 7 dicembre 2005, nel corso della giornata di studio dedicata alla musica sacra dalla Congregazione Vaticana per il Culto, ad appena pochi mesi dall’elezione al Soglio Pontificio Benedetto XVI ha mandato ai congressisti, riuniti nell’Aula Nuova del Sinodo, un incoraggiamento “alla riflessione e al confronto sul rapporto tra musica e liturgia, sempre vigilando sulla prassi e sulle sperimentazioni”. Nel dibattito dei lavori il Cardinale Francis Arinze, Prefetto della Congregazione per il Culto, ha criticato le mode musicali correnti in molte chiese, ritenute “incontrollate, banalizzanti, che non fanno bene alla liturgia”. Accolto poi da calorosi apprezzamenti, che l’hanno addirittura più volte interrotto, Mons. Miserachs ha ribadito in quella sede la necessità di una riforma profonda: “Questo è il momento opportuno, e non c’è tempo da perdere”. “Occorre un’opera perseverante di educazione. Questa è la prima condizione per un recupero doveroso e necessario: cosa che sovente noi sacerdoti dimentichiamo, pronti a scegliere le soluzioni che comportano il minimo sforzo. O preferiamo, al posto di un sostanzioso nutrimento spirituale, stuzzicare l’orecchio con delle melodie ‘piacevoli’ o con alienanti strimpellamenti di chitarre?”. “Occorre ingaggiare nel lavoro chi con tanta fatica si è preparato a tale servizio – ha sottolineato- assicurando una giusta remunerazione. Bisogna, in una parola, saper spendere per la musica. È impensabile che si spenda per ogni cosa, fiori e addobbi compresi, fuorché per la musica”.

E così, mentre il Preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra invoca dalla Santa Sede “indicazioni autorevoli e impartite con autorità”, forse non sarà inutile richiamare alla memoria alcuni “principi informativi di massima”, relativi alla “crisi del presente” che l’allora Cardinale Ratzinger individuava e fissava già nel 1983: “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”; “Cattolicità non significa uniformità. 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”. E in merito alla fattiva partecipazione alla liturgia di tutto il popolo di Dio, invitava a chiedersi: “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? 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?”.

Rileggendo queste righe, non torna alla mente l’emozione apparente ‘passiva’ –ma profondamente ‘attiva’- di Sant’Agostino in ascolto a Milano? Non sembra, in fondo, che la domanda di Ratzinger individui in quella parte di ecclesia che al canto preferisce l’ascolto lo stesso stato d’animo di Agostino? Ed anche la stessa disposizione interiore alla purificazione di spirito ed alla glorificazione di Dio con il cuore, invocata da San Girolamo secondo la massima “Deus mente magis colitur quam ore”? Solo che qui la prospettiva è ribaltata. L’*usuale* non è vinto dall’*esoterico*. Ne è superato. Su un altro piano.

*Gianni Gualdoni (2007)*