

Michele
Dolz



Le linee
del dibattito

Il Sacro: un concetto complesso



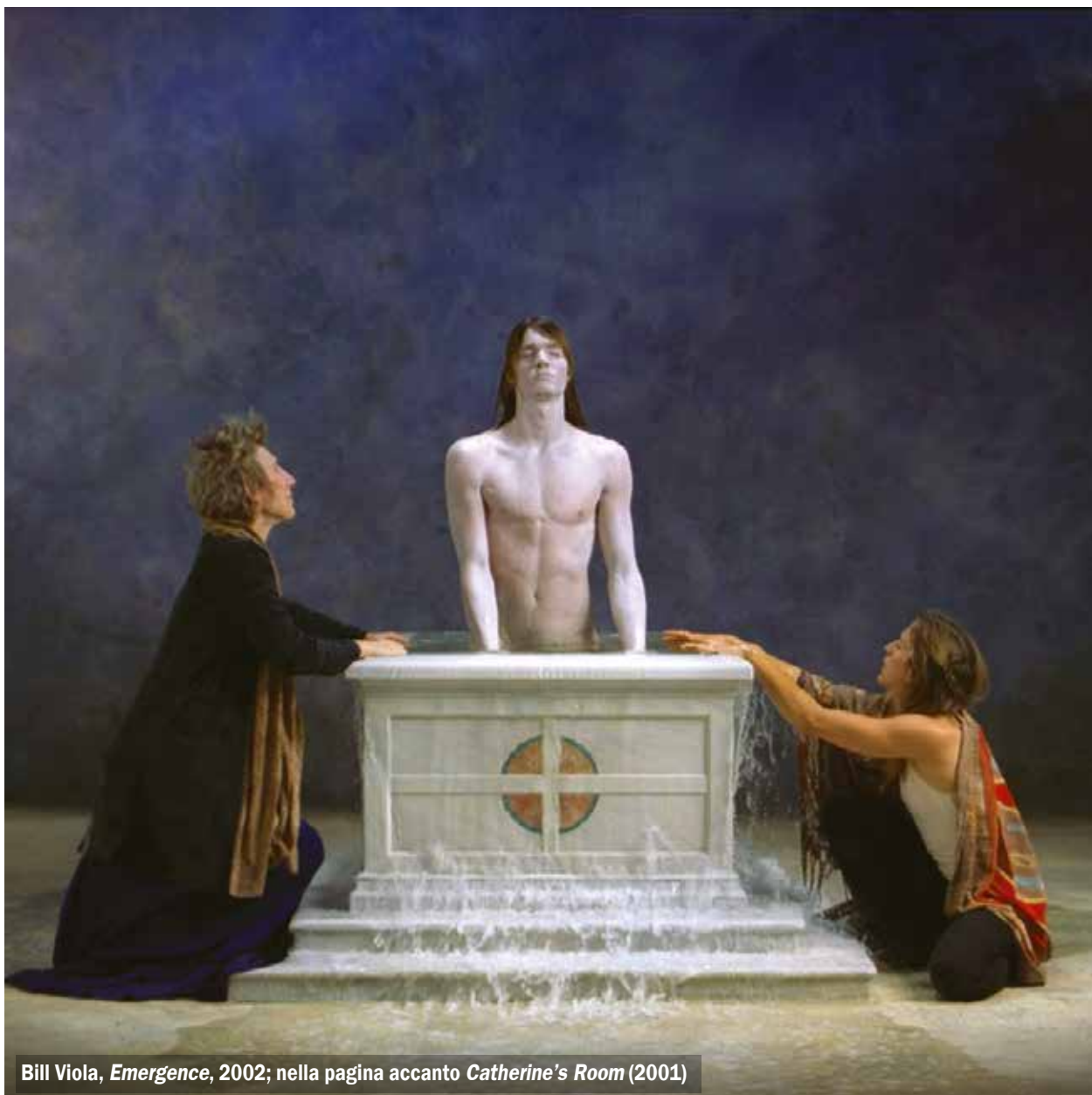
Come si dovrebbe costruire una chiesa? Che tipo di pitture o sculture sarebbero adatte? Siamo sicuri che certe canzonette vadano bene per il culto? Queste e molte altre domande si pongono anche nelle conversazioni correnti tra persone non addette ai lavori. Si percepisce qualcosa di stonato, se non di conclamatamente brutto nei nostri luoghi di culto e nelle nostre celebrazioni. Gli addetti ai lavori, per conto loro, lamentano il divorzio tra Chiesa e artisti avvenuto nel Novecento (ma c'è chi lo individua molto prima). Negli ultimi decenni abbiamo però visto un riavvicinamento: nelle realizzazioni più importanti sono tornati i grandi nomi di architetti e artisti. I Papi si sono sforzati di ricucire il più possibile il rapporto. Da san Paolo VI alla fine del Concilio, a san Giovanni Paolo II con la *Lettera agli artisti*, a Benedetto XVI con un altro testo rivolto agli artisti, a papa Francesco che, quando scriviamo, ha annunciato un incontro con gli artisti. Tutto questo infonde speranza, certo, ma ripropone la riflessione sul sacro cristiano - l'arte sacra, l'architettura sacra, la musica sacra; lungi dal voler dare risposte esaurienti, questo quaderno con contributi di Michele Dolz per le arti visive, Joseph di Pasquale per l'architettura e Carlo Alessandro Landini per la musica, si propone come un tassello nell'attuale dibattito. E non mancherà di accendere considerazioni gravide di significato oggi forse più ancora di quando fu scritto, anche l'articolo che Marcel Proust dedicava nel lontano 1904 alla "morte delle cattedrali", che ha il sapore della grande cultura che fece l'Europa e che pertanto, in questo dibattito, ha un duplice significato: di memoria e di prospettiva della nostra identità culturale cristiana. Nella foto: Bill Viola, *The Greeting* (1995).

La strepitosa mostra di Bill Viola a Palazzo Reale di Milano (fino al 25 giugno, catalogo Skira) non lascia nessuno indifferente. Quei video, strani a dir poco, che si svolgono in lentissimo scorrere, sollevano emozioni, pongono domande ineludibili. A cominciare dai temi. *The Quintet of the Silent* (2000), cinque uomini a mezzo busto mostrano con le espressioni di volti e mani sentimenti drammatici. *The Greeting* (1995) si ispira alla *Visitazione* di Carmignano del Pontormo (1529) e mostra l'incontro di tre donne che non si fatica a identificare con i personaggi evangelici in vesti moderne. *Catherine's Room* (2001) sono cinque piccoli schermi che propongono, sempre con la medesima inquadratura, una donna che in una stanza, sempre la stessa, cuce, studia, prega, dorme. Angosciante. *Ocean without a Shore* (2007) parla della vicinanza dei morti. *Martyrs Series* (2014) è, nella

versione originale, un'installazione video permanente nella Cattedrale di St. Paul's a Londra e presenta quattro persone martirizzate ciascuna con uno dei quattro elementi: terra, aria, fuoco e acqua. *Man Searching for Immortality/Woman Searching for Eternity* (2013) sono dei novelli Adamo ed Eva, in piedi e nudi come nelle raffigurazioni rinascimentali, ma vecchi, che osservano il proprio corpo decrepito.

Più forte di certa tradizione

Sicuramente il pezzo più toccante è *Emergence* (2002). Ai lati di un sepolcro, o altare, siedono dolenti due donne, una anziana e l'altra ben più giovane. Piano piano, dal sepolcro emerge la figura pallidissi-



Bill Viola, *Emergence*, 2002; nella pagina accanto *Catherine's Room* (2001)

ma di un giovane uomo dal corpo atletico, evidentemente morto. Emerge dall'acqua, di cui non pensavamo fosse pieno il sepolcro. Le donne lo sorreggono, lo distendono per terra e lo piangono.

I riferimenti all'iconografia cristiana sono evidenti già nella disposizione delle figure, ma pure nell'evocazione di soggetti tradizionali come la *imago pietatis* e il compianto di Cristo morto. Ma nulla ci autorizza a pensare che costui sia Cristo né che stia risorgendo né qualunque altra cosa che attinga direttamente alla fede cristiana. E tuttavia emotivamente è molto più forte di tanti dipinti della nostra tradizione.

Per tutto questo si dice che Viola sia l'artista contemporaneo più vicino al sacro. Ed è vero, anche nella destinazione di alcune sue opere. Ogni plauso a Viola, senza reticenza.

Ma proprio questo suscita domande che richiedono un po' di riflessione.

La proposta di Maritain

A confondere il discorso è sempre il concetto di sacro. Sacro viene dal latino *sacer*, che aveva come forma arcaica *sakros*, e che vuol dire separato, escluso a usi profani. È perciò facile identificare sacro con religioso, e generalmente il sacro appartiene all'ambito religioso, ma non è sempre così. Per esempio, con un filo di retorica si chiama sacra la patria, la bandiera, si chiamano sacrari i cimiteri militari ecc. Luoghi e oggetti che non vanno "profanati", che letteralmente vorrebbe dire "lasciati fuori dal tempo" e dunque "desacralizzati", anche se con quell'espressione s'intende dire semplicemente offesi o mescolati senza distinzione con altre cose.

Tornando al sacro cristiano, sarebbe bene adottare

una volta per tutte la distinzione proposta da Maritain tra arte religiosa e arte sacra. La prima tratta semplicemente un tema religioso, che può andare dalla storia della salvezza ai sentimenti religiosi dell'artista, compresi dubbi e perfino negazioni. Per esempio, la famosa *Crocifissione* di Guttuso, che vinse il premio Bergamo nel 1941, è un ottimo dipinto, di tema religioso, fatto da un non credente e con forti problematicità per i credenti; ma appartiene senz'altro all'arte religiosa. L'arte sacra è quella destinata al culto, alla liturgia, a essere esposta nelle chiese per la devozione e a volte l'istruzione dei fedeli. E questi ambiti hanno le loro esigenze e perfino le regole che la Chiesa ha tutto il diritto – e la necessità – di stabilire.

Così è tutto chiaro e semplice. Un artista può dipingere legittimamente uno sgorbio e intitolarlo *L'ultima cena*, lo può esporre, pubblicare, ma difficilmente sarà ammesso in una chiesa, meno ancora in qualcosa che abbia a che fare con la liturgia. O almeno così dovrebbe essere. Se non altro si eviterebbe la confusione regnante.

Questa distinzione, che vale per la religione cristiana, si potrebbe applicarla allo stesso modo a tutte le religioni e in molti casi è già così: in una moschea non ci entra niente di figurativo né in un tempio buddhista nulla al di fuori dello stretto tradizionale.

Ma il concetto di sacro è complesso. Se guardiamo il sacro primitivo notiamo subito che determinati luoghi, oggetti o persone sono investiti di una forza soprannaturale che in molti ambiti è stata chiamata *mana*, che è trasmissibile ma anche inavvicinabile senza le dovute purificazioni. È interessante notare che l'Antico Testamento è molto preoccupato di non lasciar entrare un simile concetto tra il popolo eletto, soprattutto quando viene da ambienti idolatrici. Per esempio: «Asa fece ciò che è bene e retto agli occhi del Signore, suo Dio. Rimosse gli altari degli stranieri e le alture; spezzò le stele ed eliminò i pali sacri» (2 Cr 14, 1-2). Ma al tempo stesso mantiene il concetto per il sacro proprio: «Giunti all'aia di Nacon, Uzza stese la mano verso l'arca di Dio e la sostenne, perché i buoi vacillavano. L'ira del Signore si accese contro Uzza; Dio lo percosse per la sua negligenza ed egli morì sul posto, presso l'arca di Dio» (2 Sam 6, 6-7).

Immagine e presenza

Già la disputa dell'VIII secolo sulle immagini lasciò chiaro che nelle sacre immagini e negli oggetti di culto non risiede alcuna presenza soprannaturale, benché la loro profanazione sia ritenuta sacrilega per il dileggio che comporta verso Dio o i santi. Discorso a parte, naturalmente, è quello dell'eucaristia.

Si racconta che papa Sisto V (1521-1590), che veniva chiamato "il Papa tosto" per la sua severità, volle vedere di persona un crocifisso che in una chiesetta



della periferia romana aveva preso a sanguinare. Dopo aver sostato a lungo davanti alla statua, la prese con le mani e disse: «Come Cristo ti adoro, ma come legno ti spezzo», e lo ruppe in un colpo mettendo allo scoperto una spugna con sangue di gallina. Inutile dire che il proprietario del crocifisso in questione fece una brutta fine. Ma, appunto, solo legno, malgrado la sua utilità devozionale e forse anche liturgica.

Tutta la vita cristiana è Cristo, e Cristo non è sacro in quel senso, ma santo. Ora, nella Bibbia "santo" si dice solo di Dio e per estensione delle persone, luoghi, oggetti particolarmente "permeati" di Dio. Ma questi si chiamano santi per il Dio che li santifica, non per sé stessi. E da Cristo in avanti la santità è l'identificazione con lui.

Ci sarebbe un aspetto specifico in relazione a questo, che vale la pena di accennare. Gesù disse alla donna samaritana: «Viene l'ora – ed è questa – in cui i veri adoratori adoreranno il Padre in spirito e verità: così infatti il Padre vuole che siano quelli che lo adorano. Dio è spirito, e quelli che lo adorano devono adorare in spirito e verità» (Gv 4, 23-24). Non dunque sul monte Garizim né nel Tempio di Gerusalemme. A rigore, non esistono più luoghi sacri. Naturalmente la presenza dell'eucaristia e della *ecclesia* rendono la chiesa quanto meno un luogo speciale. Ora, la tendenza attuale a enfatizzare che la santità risiede nella *ecclesia*, nell'assemblea riunita, porta direttamente a togliere importanza al luogo, il quale è solo un tetto per coprirsi e non necessita di arte alcuna; se il solo momento importante è la convocazione dell'assemblea, la chiesa perde il valore di luogo di preghiera, di devozione anche comunitaria, di sede per gli altri sacramenti. L'arte non serve, come dimostrano le tante chiese nude progettate negli ultimi decenni.

Sono solo alcuni appunti veloci, ma spero possano aiutare a far chiarezza nell'attuale, appassionante dibattito sull'arte sacra.

Michele Dolz



Joseph
di Pasquale



Lo spazio sacro
contemporaneo

Il soprannaturale della materia



Cino Zucchi, Chiesa della Resurrezione, Sesto San Giovanni, Milano, 2010 (fig. 13)

Forse “architettura contemporanea” e “spazio sacro” sono termini che tendono a escludersi a vicenda. Mi sembra in una certa misura liberatorio iniziare questa riflessione con queste parole. Si perché se penso a questi due termini mi viene in mente la famosa immagine gestaltica dei due profili neri che si guardano e che delineano un calice nello spazio bianco che li separa: se ci si concentra sul calice non si riescono a vedere i due profili, e se ci si concentra sui profili scompare il calice. L’architettura contemporanea è figlia dell’architettura moderna, inaugurata nel 1908 dal libro *Ornamento e delitto* con cui Adolf Loos trasferiva nel mondo dell’architettura quell’altro delitto, quello filosofico avvenuto un trentennio prima, quello dell’uccisione di Dio che Nietzsche faceva accadere nel mercato della città. La decorazione è morta con l’architettura moderna, e con essa ogni valore simbolico e potremmo dire meta-materiale rispetto alla “onestà” della materia nuda, del materiale nudo, del volume nudo, del colore nudo. Quindi l’architettura contemporanea non può esprimere il sacro perché si scopre nuda, cioè senza gli strumenti, senza le parole per descrivere il sacro, e nemmeno per ispirarlo. La realtà e la storia dell’architettura però provano il contrario. Esempi commoventi di architettura sacra contemporanea dimostrano che questo non è vero. Ed è da questo “mistero” che forse può partire una linea di approfondimento, un percorso esplorativo di quest’ambito dell’espressione artistica che come tale rivela a ogni lettura livelli sempre diversi e sempre più profondi d’interpretazione.

Come può essere quindi? Come è possibile che

un’architettura come quella contemporanea, nata dall’eliminazione programmatica di qualsiasi senso sovrastrutturale allegorico e stilistico, e che si concentra sulla pura e nuda materia, riesca ad aprire un varco all’intero di questa pura materialità, uno squarcio emotivo e sorprendente verso valori e dimensioni che trascendono il reale e la materia stessa?

Liberarsi del romanticismo

Penso che per andare avanti in questo ragionamento devo probabilmente liberarmi di un retaggio culturale che inquina quasi sempre l’argomentazione intorno al tema del sacro contemporaneo in architettura. Mi riferisco all’eredità culturale di cui ancora risentiamo e che deriva dell’epoca del romanticismo ottocentesco. In quest’epoca la concezione del sacro è stata fortemente influenzata da una mitizzazione del cristianesimo del passato per nulla basata su evidenze storiche, ma piuttosto su ipotesi spesso arbitrarie sulla storia, quelle stesse ipotesi che hanno inaugurato l’epoca del revival dei vari neo-ismi: neo-classicismo, neo-romanico, neo-gotico eccetera. Non erano affatto interpretazioni filologiche delle epoche passate, ma piuttosto rappresentazioni di idee romantiche del passato. Si inserisce in questo momento una vena lirica nella rappresentazione dell’architettura sacra, una sorta di forzatura emotiva che sembra dettata dalla necessità di reazione alla fase dei lumi, nel tentativo di ricucire

lo strappo ormai avvenuto con il quale la ragione aveva espulso qualsiasi meta-realtà dall'ambito della cultura ufficiale, per surrogare quindi il senso del sacro trasponendo la verifica della sacralità più sul piano del sentimento che non su quello della ragione e della sostanza.

La basilica e il tempio

Intendiamoci, qui si parla dell'intelligenza progettante, di come cioè la cultura architettonica abbia affrontato il tema del sacro e di come questo approccio si sia trasferito nelle opere realizzate. La devozione dei "semplici" e delle masse era in questa fase ancora solida, diffusa e praticata, esisteva quindi un'esigenza concreta in una fase di grande crescita demografica a cui l'intelligenza progettante era costretta a offrire soluzioni.

Mi è sembrato importante fare un piccolo excursus perché ritengo che un residuo di questa "caricatura lirica" rimane nella lettura del sacro contemporaneo. Il progettista che affronta il tema del sacro è come se si mettesse in una "modalità sacro", come se disegnare un edificio religioso costituisse una soluzione di continuità rispetto a un qualsiasi altro tema progettuale.

Ma se noi facciamo un passo indietro alle epoche a cui quella romantica nostalgia del sacro si riferiva, scopriamo che i medesimi costruttori realizzavano con il medesimo approccio architetture sacre e architetture civili, e se andiamo ancora più indietro, alle origini dell'edificio sacro cristiano, a quando cioè i cristiani con Costantino uscirono dalla clandestinità e dovettero scegliere una tipologia edilizia tra quelle romane, non scelsero di utilizzare la tipologia del "tempio", ma scelsero la "basilica" che non era per nulla una tipologia sacra, ma anzi era l'edificio civile per eccellenza. La basilica romana era infatti un luogo urbano coperto, il luogo cioè dove si svolgevano le attività del foro durante l'inverno o quando pioveva. Insomma l'architettura sacra non era qualcosa di diverso rispetto alle altre architetture, ma anzi, se una differenza c'era era perché l'architettura sacra era più "architettura" delle altre architetture.

Quindi era un luogo urbano, civico, che diventava sacro per il senso che i fedeli gli conferivano con le loro liturgie sacre e con i loro incontri. È il luogo dove la comunità si trovava per pregare e per "spezzare il pane", attività che in precedenza avveniva nelle case più spaziose di alcuni fedeli. Le dieci più antiche chiese di Roma sorgono ancora oggi sul sito delle abitazioni dei più facoltosi tra i membri della primissima comunità cristiana della città.

Ma torniamo al presente, e possibilmente al contemporaneo. Vorrei parlarne commentando degli edifici concreti, ma vorrei farlo senza puntare al sensazionale o alla cronaca della novità a tutti i costi. Anche questa è una patologia della nostra contemporaneità: il nuovo e il mai visto a tutti i costi. Viviamo in un metabolismo iconografico impazzito dove l'architettura viene con-

fusa con l'immagine dell'architettura, il cui consumo diventa sempre più veloce al punto che la pubblicazione di un solo rendering rende obsoleta persino la successiva realizzazione di quello stesso rendering.

Ho quindi selezionato alcuni esempi che però vorrei commentare alla luce delle considerazioni fatte fin qui e utilizzando strumentalmente per accennare a degli spunti di lettura artistica e cioè "orientata al fare", come avrebbe detto Jacques Maritain, individuando dei temi e dei rimandi storici in una sorta di linea di continuità interpretativa dello spazio sacro tra storia e contemporaneità.

La scomparsa della decorazione ha precluso all'architettura il linguaggio simbolico, ma la pura materialità che ne rimane ha messo a nudo l'etica geometrica delle forme e degli spazi. Diventa quindi estremamente sottile il margine di controllo artistico, l'architettura contemporanea è diventata un'arte "ardua" come la danza: la distanza tra sublime e banale è racchiusa in pochissimi centimetri. Ancora di più quindi la capacità di ispirare il sacro. È qui che si apre il pericolo del soggettivismo, dell'arbitrario, e del "gesto romantico". Ci si rimette alla sensibilità soggettiva e personale del grande artista e del grande architetto. Gli esempi sono numerosi e arcinoti. Penso che invece una chiave di lettura più solida e condivisibile a tutti i livelli, sia quella della continuità di alcuni temi prettamente architettonici appartenenti all'evoluzione storica dell'idea e dell'utilizzo dello spazio sacro.

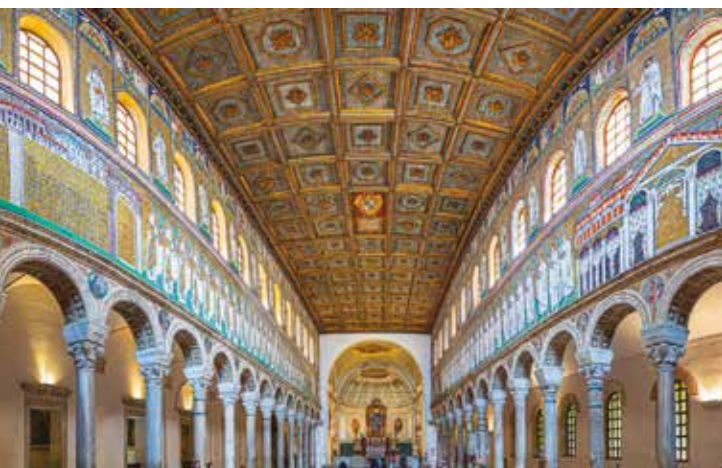
Ed è forse questo il discrimine che consente all'architettura contemporanea di differenziare uno spazio sacro dal pericolo della banalità che purtroppo fa di molti spazi sacri delle semplici sale-conferenze o nei casi peggiori dei capannoni industriali.

Nei tre "temi" esemplificativi, ma ovviamente nient'affatto esaustivi, che cercherò di esemplificare e commentare con alcuni esempi vorrei tracciare con maggior precisione questa possibile chiave di lettura per significare come proprio la continuità con la tradizione della progettualità del sacro consenta alla materialità dell'architettura contemporanea di ispirare la sacralità dello spazio stesso affrancandosi dall'arbitrio della soggettività sintomo di quel "residuo di romanticismo" a cui mi riferivo.

Lo spazio orientato

Quando intendiamo significare che abbiamo preso coscienza della nostra posizione nello spazio diciamo che ci siamo "orientati." L'Oriente è la direzione verso cui sono per l'appunto "orientate" possibilmente tutte le chiese cristiane. Verso est, verso il sole che sorge simbolo di Cristo. Spesso questa esigenza ha generato sorprendenti anomalie nella collocazione urbana di molte chiese, ma ha sempre anche definito e conferito allo spazio sacro interno una direzionalità, una conver-





In alto: fig. 1. Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, 505 a.C.

A destra in alto: fig. 2. Carlo Ferrari, Alberto Pontirolo, Parrocchia di Borgonuovo, Verona, 2018

Qui sopra: fig. 3. Derek Dellekamp, Jachen Schleich, Carlo Restrepo, Santuario de Señor de Tula, Jotutla de Juarez, Morelos, Messico, 2020.

genza verso un punto, uno scopo della percezione. Lo spazio orientato assume quindi un senso, diventa un procedere, un guardare verso, un disporsi nello spazio con la chiarezza di un davanti e di un dietro, di un futuro e di un passato. Dare senso alla propria presenza e al procedere nell'esistenza è la caratteristica della sacralità di questo genere di spazio che trova nella "navata" e nella teoria di colonne la più classica delle interpretazioni della tipologia basilicale. In Sant'Apollinare nuovo a Ravenna (fig. 1) questo concetto è magistralmente esemplificato nelle teorie di santi raffigurati nei mosaici che replicano la processione di colonne e si rivolgono tutti verso l'altare.

Nelle due architetture attuali che propongo qui troviamo come il linguaggio contemporaneo possa inserirsi perfettamente in questa linea nella quale la direzionalità dello spazio assume il ruolo di idea portante

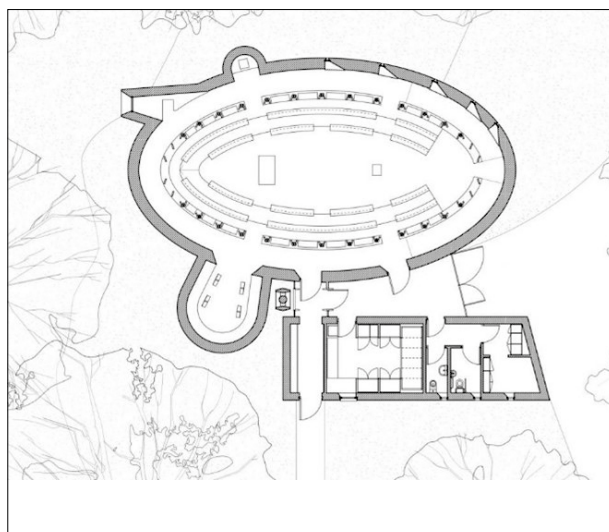
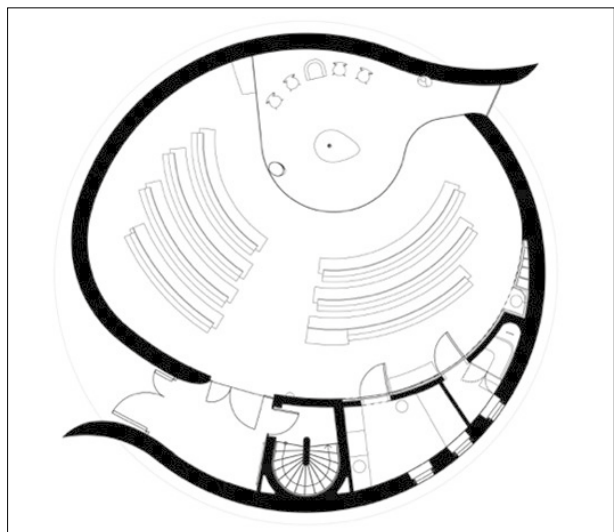
dell'intero concetto architettonico. Nella chiesa della parrocchia di Borgonuovo a Verona (fig. 2), il "verso" direzionale della navata si fonde con la geometria del catino absidale che funge da conclusione dinamica e da enfasi del focus visivo e percettivo dello spazio interno. Nel Santuario de Señor de Tula, in Messico (fig. 3), le grandi arcate aperte e senza serramenti, a causa delle particolari condizioni metereologiche del luogo, estendono la direzionalità dello spazio interno allo spazio naturale circostante.

La pianta centrale

L'imperatore Adriano fu anche architetto e dobbiamo a lui (è una mia opinione personale) la nascita dell'architettura occidentale. Il Phanteon (124 d.C., fig. 4) è infatti la prima architettura che nasce dalla concezione dello spazio interno come momento generativo dell'architettura e che differenzia totalmente l'architettura romana da quella greca classica. Il Phanteon è anche il prototipo di tutti gli spazi a pianta centrale. Non a caso si trattava di uno spazio sacro, il tempio di tutti gli dèi, divenuto successivamente (609 d.C.) il tempio dell'unico Dio, e a oggi forse il luogo di culto più antico continuativamente in uso dell'intero Occidente.

Ma fu la basilica, come abbiamo visto, a prevalere





nei primi secoli come tipologia sacra del mondo cristiano, un luogo urbano quindi, una “piazza coperta”. La pianta centrale ritorna con il Rinascimento, torna cioè quando il centro del mondo terreno dell’uomo divenne simbolicamente importante come esito di un percorso di razionalità, e come rappresentazione della perfezione. L’uomo stesso è inserito da Leonardo in un cerchio e in un quadrato, le due figure la cui *reductio ad unum* divenne uno dei grandi temi della cultura rinascimentale: la “quadratura del cerchio”.

Il centro quindi, il qui e ora della Presenza sacra, il cerchio e il quadrato, ma anche i fedeli disposti in cerchio intorno al sacro sono i temi che anche nell’architettura sacra contemporanea trovano continuità di interpretazione e di sintesi.

Nella chiesa di San Venceslao a Sazovice, in Repubblica Ceca (figg. 5, 6 e 7), la centralità sembra dinamicamente messa in movimento con aperture e traiettorie

Nella pagina precedente, in basso: fig. 4. Pantheon, Santa Maria ad Martyres, 124 d.C. Roma
 Sopra: figg. 5-6-7. Marek Stepan, Chiesa di San Venceslao, Sazovice, Repubblica Ceca, 2017
 A destra: figg. 8-9. Nial McLaughling, Bishop Edward King chapel, Cuddesdon, Oxfordshire, Regno Unito, 2013

di “fuga” curvilinee. È al centro dello spazio interno che si percepisce visivamente la sorgente di questa energia “rotatoria” che si estende e che avvolge l’esperienza visiva.

Verso l’alto invece sembra spingere lo spazio centrale della cappella reale del vescovo Edoardo nel Cuddesdon, Oxfordshire, Regno Unito (figg. 8 e 9) che in realtà fonde in sé diversi temi. La planimetria è ellittica, in continuità con la tradizione barocca che trovava nell’elisse il compendio tra spazio centrale e direzione. Ma oltre a questo i “telai” verticali interni interpretano un altro carattere dello spazio sacro della tradizione, questa volta mutuato dai lunghi pilastri compositi delle chiese gotiche che vibrano lo spazio di fenditure chiaroscurali fitte e parallele e tutte rivolte verso l’alto.

La facciata, scenario urbano

Con il progetto per il completamento di San Lorenzo a Firenze, Michelangelo aveva inventato una facciata rivoluzionaria (fig. 10). Sebbene mai realizzata, essa aveva la caratteristica inedita di avere tre prospetti: quello frontale ovviamente, ma anche dei sorprendenti prospetti laterali che trasformavano lo “spessore” della facciata in autentico partito architettonico e la facciata stessa da semplice elemento bidimensionale in un vero e proprio edificio urbano a tutto tondo.

Da quel momento la facciata poté assumere una propria autonomia architettonica emancipandosi per così dire dal ruolo di semplice chiusura terminale dello spazio interno per assumere invece un senso decisamente urbano. L’apice di questa evoluzione la troviamo nella facciata della chiesa di Vigevano (fig. 11), dove l’invenzione geniale di una facciata curva che riconduce l’asse inclinato della chiesa alla simmetria della piazza,



A sinistra: fig. 10. Michelangelo Buonarroti – Proposta per la facciata di San Lorenzo a Firenze (ricostruzione virtuale)
Sopra, dall’alto: fig. 11. Duomo di Vigevano
Fig. 12. Giò Ponti, chiesa di S. Francesco al Foppino, Milano, 1964

za, coinvolge necessariamente anche una strada laterale il cui accesso alla piazza diventa una porta che “buca” la facciata simmetricamente con le porte di accesso alla chiesa.

Questo estendersi della facciata oltre l’edificio sacro per “avvolgere” lo spazio urbano circostante e ridefinirlo è quanto succede nelle due chiese contemporanee che ho selezionato: la chiesa di San Francesco al Foppino di Giò Ponti a Milano (fig. 12), e la chiesa di San Giovanni a Sesto, di Cino Zucchi. Magistralmente Ponti inventa una struttura che come a Vigevano confonde i portali di accesso alla navata centrale con dei fori che inquadrano losanghe di cielo nell’architettura, trasformando l’intera facciata in un pannello urbano che plasma uno spazio sorprendente e inaspettato in una via secondaria della città.

Allo stesso modo Zucchi nella chiesa della Risurrezione a Sesto San Giovanni (Milano) (fig. 13) estende la porta di ingresso della chiesa all’intera facciata e da questa si risvolta in orizzontale divenendo sagrato, per trasformarsi poi in quinta urbana e addirittura in campanile.

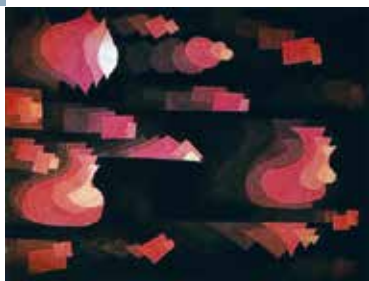
Joseph di Pasquale

Carlo Alessandro
Landini



Sul concetto di
musica sacra

Parola e musica un rapporto sinergico



Paul Klee, *Fuga in rosso*, 1921, Zentrum Paul Klee, Berna

«**M**olto giustamente gli intenditori di musica lamentano la mancanza, oggidi, di un repertorio a uso segnatamente liturgico». Il giudizio, formulato dal romantico E.T. A. Hoffmann nel lontano 1814, quando ancora Napoleone era l'imperatore dei francesi, è ai giorni nostri del tutto valido e attuale. Il geniale concittadino di Kant – entrambi nacquero a Königsberg – adopera una locuzione in sé ambigua. Non si serve dell'aggettivo *liturgica*, ma dice, prendendola più alla lontana, «musica per la chiesa» (*Werke für die Kirche*), che è dire tutto e nulla. L'aggettivo *sacra* apposto al sostantivo musica, anziché fornire al lettore un elemento in più onde permettergli di orientarsi fra terminologie spesso fumose e inconcludenti, complica tutto. Infatti, sono tali e tante le stratificazioni concettuali succedutesi nei secoli e le opinioni al riguardo, che diviene difficile parlarne in un contesto allargato, specie se esteso agli ambiti sfumati dell'antropologia religiosa e culturale. Un protestante la penserà sempre, a tal riguardo, in modo diverso da un cattolico ed entrambi saranno inevitabilmente lontani anni luce dal sacro degli ortodossi o da quello degli sciamani della taiga siberiana, per i quali animismo, spiritismo, totemismo confluiscono a fondare una musica in grado, secondo il credo pagano, di porre l'officiante a tu per tu con lo spirito degli antenati e con gli elementi della natura.

La sociologia della musica distingue, *en gros*, tra numerose tipologie di musica. Una è destinata al lavoro, una è finalizzata al puro intrattenimento, una, la mu-

sica classica “colta”, quella che Carl Dahlhaus chiama “assoluta”, è posta al servizio di un gratuito godimento estetico, senza altro fine che il Bello in sé, puntualizza Kant; un'altra è dotata di proprietà terapeutiche – è questo il grande filone della musicoterapia, talora uno specchio per allodole per clienti danarosi e nullafacenti – una terza è destinata alle *hall* degli alberghi (*lounge music*), agli ascensori, ai reparti dei grandi magazzini e dei supermercati (il legame fra tipologia di musica e volume di vendite è assodato, la relazione tra musica di sottofondo e flussi di cassa è provata scientificamente). C'è una certa musica in grado di agire sul trofismo psichico (come il *rock* sul cervello degli adolescenti), una capace di far rilassare o di indurre il sonno in chi l'ascolta, un'altra confezionata su misura per le pratiche meditative (per esempio il *sitar* del grande Ravi Shankar), un'altra riservata alla liturgia.

Tra il sublime e il sacro

Qui si pone la prima domanda: di quale credo e confessione religiosa stiamo parlando? Di credenze e norme rituali codificate ne esistono tante quante sono le culture, le etnie, le popolazioni che abitano il pianeta, ciascuna in base a una sua storia e a un suo ambito particolari. Quanto costituisce il massimo del “sacro musicale” per noi occidentali (la delimitazione è necessaria e già dice molto sull'angustia dei confini tas-





Giovanni Pierluigi da Palestrina in un ritratto anonimo del XVI secolo, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella

sonomici in uso) – poniamo che a ciò possano ambire le centoquattro Messe composte da Giovanni Pierluigi da Palestrina – risulterà magari solo “bello”, ma di nessuna spinta o elevazione spirituale per un uomo di affari di Sidney o per un imam del Cairo. Bello, e magari sublime. Ma tra il sublime e il sacro potrebbe esserci ancora e sempre quello *iota*, quell’elemento separatore che, pur offrendoci un appiglio non più umano, quello di un esito spirituale indubbio, resta però ancora inaccessibile al *sacrum et fanum* della sfera celeste ultima.

Prendiamo il caso del *Parsifal* wagneriano che, per tradizione, accompagna la veglia pasquale di tutti i fedeli cristiani, senza distinzione di credo e di etnia. Nessuno nutre dubbi in merito al fatto che lo abbia composto un uomo che, per molti versi, era malvagio: un adultero, un opportunista, un adulator, un volta-gabbana, un lussurioso, un ladro, un antisemita. Tutte queste cose messe insieme era Wagner. Come se non bastasse, il *Parsifal* è un inno alla Gnosi e alle fumerie norrene. Come sempre in Wagner, il mito soppianta il racconto evangelico, il paradiso dei credenti viene confuso col Walhalla, Odino prende il posto dell’Altissimo e le Valchirie sono per lui ciò che gli angeli sono per i cristiani. Il mago Klingsor è un *alias* di Faust. Eppure, il *Parsifal* è l’opera sacra per eccellenza, un’opera – lunga cinque ore – il cui ascolto fa piegare le ginocchia e inumidire il ciglio. Il Preludio di *Lohengrin* è un ineguagliato inno alla luce, ossia alla possibilità di esprimere le qualità della luce attraverso i suoni, ed è fra i momenti più alti della musica sacra di ogni tempo (l’esordio dell’opera dovrebbe rappresentare, secondo l’indicazione programmatica

dello stesso Wagner, l’atmosfera delle sfere celesti, dalle quali emana e si materializza «una schiera di angeli, al centro della quale è recato il sacro Graal»).

Paradossalmente, non sempre ciò che vorrebbe esser sacro lo è per davvero. Questo perché l’*homo religiosus* è incompatibile con l’*homo aestheticus*, spiega Kierkegaard. Ovvero: il fervore contemplativo del primo fa aggio sull’ingenuità virtuosa del secondo. «*Omnia in gloriam Dei facite*», raccomanda l’apostolo di Tarso, e questo precisamente l’artista reputa di stare facendo: glorificare l’Altissimo con la propria arte. È anche vero che la musica *mundana* (la quale «diletta gli orecchi degli uomini divini che hanno purificato i loro sensi nel quotidiano sforzo di elevazione verso il mondo superiore» (B. Nardi) per sua natura tende, in quanto eccentrica, lontana dal suo centro, ad affrancarsi da tutto ciò che, a cominciare dall’ipoteca dogmatica e dalla garanzia di serietà, connota la musica *coelestis*.

Come una piramide

Dobbiamo immaginare il vasto edificio dell’arte come una piramide. Al vertice è ovviamente la produzione tutta – indiscutibile – di Johann Sebastian Bach, mentre solo un gradino sotto risuonano il *Requiem* e l’*Ave Corpus* di Mozart (che di Messe ne scrisse ben 11). Nessuno dei due era animato da un grande amor di Dio, ma l’arte di entrambi è il più grande monumento che mai sia stato eretto a lode e gloria di Dio. «Quando gli angeli suonano in lode dell’Altissimo», scrive Karl Barth, uno al quale si può, entro certi limiti, dare fiducia, «l’autore è Bach, quando viceversa essi fanno musica tra loro, l’autore è Mozart». I testi, affettuosi al limite dell’ingenuità, tipici del coevo pietismo, da Bach impiegati nelle sue *Passioni* potranno far sorridere qualche buontempono, e lo stesso potrà dirsi dell’apparente semplicità di Mozart. Già, le loro sono carezze musicali, non sono né arringhe, né proclami.

Se Bach è al vertice della piramide, alla base di essa troveremo lo sterminato mormorio di una produzione musicale anonima e diffusa che sarebbe bene e giusto dimenticare. Vi troveremo la babele di anonimi suoni che quotidianamente ci circondano, che ascoltiamo nei supermercati, negli ascensori, seduti sulla poltrona del dentista. Vi incontreremo, spiega il futuro papa Benedetto XVI, il «culto della banalità» del *pop* e le «passioni elementari», fondamentalmente anticristiane, del rock. La cui lingua è del tutto simile alla *lingua morta* che si parla *cum mortuis* (è il titolo di uno dei *Quadri di un’esposizione*), la stessa con la quale Federico Ruysch si rivolge alle sue adorate mummie. Morte non sono affatto le lingue del passato, lo sono invece tutte quelle che, sotto un codice di parole e segni spesso usurati, contagiati dalla peste dell’insignificanza, non sono in grado di veicolare adeguatamente i contenuti loro affidati. Taluni



Richard Wagner in un ritratto di Caesar Willich, 1862 ca., Reiss Engelhorn Museen, Mannheim



Johann Sebastian Bach in un ritratto di Elias Gottlob Haussmann, 1748, Bach-Archiv, Lipsia

gerghi giovanilistici sono morti fin dal loro nascere. Per la musica è lo stesso discorso.

Nella musica liturgica deve rispettarsi, lo afferma il Magistero in tutti i suoi documenti, «un chiaro dominio della parola» sulla musica. Parola che, spiega Ratzinger, rappresenta «una modalità più alta di annuncio». La parola è *naturalmente* in difetto rispetto alla musica: *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* (inutile precisare che la musica passa per i sensi prima di arrivare alla corteccia, mentre non si può dire altrettanto di un testo, nel quale la parte giocata dal significato veicolato esercita un ruolo di gran lunga maggiore rispetto a quello che ha la sensibilità). Si vuole evitare che la musica abbia la meglio su una liturgia della parola messa, per così dire, alle strette. La Chiesa difende, insomma, le buone ragioni della *Textverständlichkeit*, quelle della parola pienamente intelligibile, della parola che arriva al cuore prima di quanto lo faccia la musica.

Si tratta di salvaguardare l'intelletto dalle tentazioni del *sensorium*. Preoccupano i rischi di un “allettamento sensoriale” non solo contrario allo spirito della liturgia ma, in termini più sfumati, «sospettato di contravvenire al decoro, alla sobrietà, alla compunzione ufficialmente desiderati dalla Chiesa» (L. Bianconi). In molti casi l'assemblea dovrà limitarsi a diligentemente *ascoltare*. Sicché dovrà proscriversi quanto potrebbe distogliere dal fare tanto l'una che l'altra cosa, tanto una musica sciatta che una troppo coinvolgente. Così ammoniva papa Pio X nel suo motu proprio *Inter Sollicitudines* (1903): «In generale è da condannare come abuso gravissimo che nelle funzioni ecclesiastiche la liturgia appaia seconda-

ria e quasi a servizio della musica, mentre la musica è semplicemente parte della liturgia e sua umile ancella». Par quasi che talvolta la Chiesa tema l'influsso surrettizio dei suoni sull'animo dei fedeli. Si reagisce al timore umiliando ciò che si ama e si teme. Cantare, spiega il futuro papa Benedetto XVI, può indurre ebbrezza laddove il *Logos* esige *sobrietà*. Il pericolo è che, prosegue Ratzinger, la musica «esuli dalla liturgia proprio in forza della pretesa autonomia dell'elemento artistico, diventando fine a sé stessa».

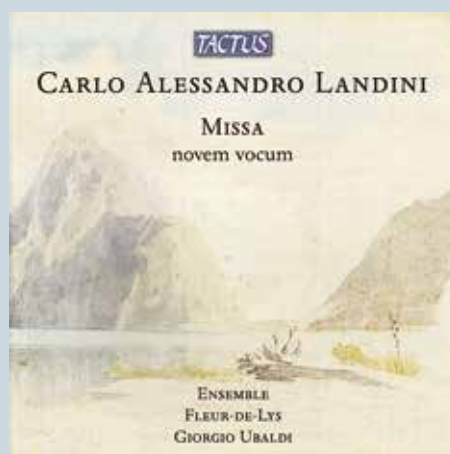
Santità e bontà delle forme

Dobbiamo sempre a Pio X una definizione di musica sacra che, se ancor valida oggi, deve tale sua longevità alla sua prevedibile vaghezza. «Come parte integrante della solenne liturgia», dispone il romano pontefice, la musica sacra «deve possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la santità e la bontà delle forme, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere, che è l'universalità». Da queste premesse discende che, oltre che *sacra*, questa musica sarà anche *santa* «e quindi escluderà ogni profanità». Lo stesso invito aveva formulato ottant'anni prima il cardinale Costantino Zurlo, Vicario di Roma al tempo di papa Leone XII, il vero ispiratore dell'editto *Sul culto divino e sul rispetto alle chiese* (1824), interdiciendo agli organisti «di eseguire sull'organo i pezzi di musica da teatro o che sappiano di profano». Inoltre, «siccome il canto deve sempre primeggiare – spiega

“Missa novem vocum”

Carlo Alessandro Landini è l'autore della *Missa Novem Vocum*, grande *Messa per nove voci a cappella* uscita nel 2021 per l'etichetta *Tactus* (TC 951202). L'ensemble di voci «*Fleur-de-Lys*» è stato per l'occasione diretto da Giorgio Ubaldi.

Nel 2016 il *Kyrie* della *Messa* ha vinto il Primo premio nel Concorso di Composizione «*Francesco Siciliani*» organizzato dalla Sagra Musicale Umbra e patrocinato dal Pontificio Consiglio della Cultura.



Il critico Gian Paolo Minardi ha definito questa *Messa* «un vero e proprio gioiello» (*Gazzetta di Parma*, 31 gennaio 2022).

Il risultato, puntualizza Angelo Foletto, Presidente dei Critici Italiani, «è premiato all'istante, senza bisogno di interposizioni ragionate o estetiche, dall'ascolto: catturante e toccante» (*Suonare News*, ottobre 2022).

Il compositore ha inteso dedicare la *Messa* alla madre, scomparsa nel 2016.

ancora papa Pio X –, così l'organo o gli strumenti devono semplicemente sostenerlo e non mai opprimerlo». Quanto all'organo, il suo suono «non solo deve essere condotto secondo la propria natura di tale strumento, ma deve partecipare di tutte le qualità che ha la *vera musica sacra*». Non si comprenderà il senso di un'asserzione apparentemente nebulosa, per non dire tautologica, se non alla luce della piega storicamente presa dal rapporto (sempre dinamico e cangiante) tra le due «scelte incrociate» della monodia e della polifonia, un rapporto al quale si dovrà aggiungere quello tra monodia “secca” e monodia accompagnata, ovvero (direbbe lo psicologo della percezione) tra *primo piano* e *sfondo*, col prevalere ora dell'uno, ora dell'altro e, non di rado, in aperta contraddizione fra loro (non sempre la legge dell'isomorfismo tra suono e parola – il *recitar cantando* di Emilio de' Cavalieri, poi abbracciato dalla successiva generazione di *madrigalisti* – è atteso e rispettato dai compositori).

In soccorso delle giuste (perché storicamente fondate) preoccupazioni papali intervengono le scienze cognitive applicate alla musica. Mario Baroni, Rossana Dalmonte e Carlo Jacoboni hanno, in un loro saggio, sottolineato «la graduale fusione della logica scalare della cantabilità modale con quella strumentale, fatta di salti sulle note dell'accordo». Ciò potrebbe spiegare, almeno in parte, la ragione per la quale i Papi succedutisi dal lontano Concilio di Trento hanno temuto e osteggiato il progressivo slittamento della monodia gregoriana, il cosiddetto *cantus planus*, fatto di moti minimali da parte delle voci, molto spesso procedenti per gradi congiunti, verso àmbiti secolari, gli stessi delle *chansons* popolari e della monodia accompagnata, àmbiti per i quali la voce del cantore affronta salti e indugia su intervalli anche notevoli (a ciò li spinge

il prevalere della natura accordale dell'accompagnamento, natura che si trasmette alla voce).

Gradevolezza e spessore

La Chiesa dà implicitamente ragione – nella sostanza dei fatti, anche se non in quella del primitivo repertorio della cappella istituita da papa Sisto IV e, più in generale, della cosiddetta “scuola romana” – a Monteverdi e alla sua *seconda prattica*, quella che «pone l'oratione per signora dell'armonia» e quest'ultima per «serva» della prima, se è vero che il testo liturgico deve avere la preminenza sulla musica, ossia se è vero che occorre poter comprendere il testo per potersi poi beare (ma non è necessario che lo si faccia) della musica. Perché, spiega Kant, «il Sublime *commuove*», mentre «il Bello *attrae*». Per la pastorale ecclesiale attrarre è più importante di quanto non lo sia commuovere, alla stessa maniera in cui la devozione di un pio «uomo della strada» è più importante dell'estasi di un santo. In questo senso la gradevolezza incontestata – l'accessibilità universe – del Bello, come può esserlo quello di una melodia che discretamente «sobbolle», supposto che possa esservi qualcosa di simile a una «gradevolezza» valida sempre e dappertutto, avrà il meglio sull'effervescenza di uno smisurato «bollore», il Sublime, la cui esperienza, più fugace ancorché più intensa, è riservata a pochi individui privilegiati.

Se Kant negava di poter estendere la semplice “gradevolezza” – *das Angenehme* – all'universo mondo, per un giudizio che sarà in ogni caso soggettivo e senza fondamento reale (“senza concetto”, nel gergo kantiano), la stessa può però essere appresa e comuni-

cata e affinata, legata come essa è all'idea di "gusto" (*Geschmack*). Nella prospettiva di una comunicazione e partecipazione alle gioie del Bello quanto più vasta ed estesa, è inevitabile che la "piacevolezza" faccia aggio sullo spessore artistico e spirituale dell'opera d'arte (la *spissitudo spiritualis* di Souriau). E che un brano di Giuseppe Povia o uno di Simone Cristicchi possano, a differenza di un mottetto di Ockeghem o di Palestrina, incontrare il favore incondizionato di "masse" non qualificate. In tal senso è forse auspicabile che la Chiesa e lo Stato si alleino in vista di una capillare "educazione al gusto", un'ambizione pedagogica cara a Schiller, ambizione che in Italia, a parte qualche spunto che si rinviene nello *Zibaldone* o nelle operette di Antonio Rosmini dedicate all'argomento, non ha mai avuto seguaci.

Il modello del contrappunto

Di una cosa possiamo star certi. Se il brano sacro sarà troppo difficile, soprattutto nel caso di un trattamento a più voci e con testo in latino, il fedele percepirà la musica non già come un ausilio alla devozione ma, semmai, come un impedimento alla stessa. Il caso opposto presenta dei rischi non minori. Qualora troppo orecchiabile, qualora di una semplicità eccessiva, la musica potrebbe estenuare tanto l'attenzione che il sentimento. Il livello di originalità discorsiva dovrebbe essere intermedio, nel caso dell'arte sacra così come in tutte le cose (e non solo perché *in medio stat virtus*, ma perché esiste una collaudata "banda critica" dell'attenzione che incide sulla cognizione e sull'apprendimento non meno di quanto essa influisca sul giudizio estetico, e lo condizioni). Non troppo difficile (perché l'arte sacra non è un pezzo da museo, non è un totem destinato a una cerchia ristretta di iniziati, non dev'essere un enigma da sciogliere) e nemmeno troppo facile (un *Gloria* e un *Sanctus* dovrebbero essere altra cosa da una filastroca per bambini e l'austera vetrata di una cattedrale non dovrebbe ospitare un fumetto dei supereroi Marvel o un *manga*).

La complicazione recata alla musica dal *contrappunto* rappresenta un valido e benefico artificio per mediare fra un eccesso di *verticalità* (armonia) e uno di *orizzontalità* (melodia). Il contrappunto incarna ciò che in filosofia potrebbe costituire il *locus classicus* per un efficace dialogo fra un *io* e un *tu*: la rappresentazione di due linee in mutuo rapporto fra loro nel nome di una relazione (*Beziehung*). È questo il punto di vista del grande pensatore Martin Heidegger. Il musicologo e teorico "energetista" Ernst Kurth giunge al punto di definire il contrappunto una sorta di «estasi dell'espressione formale» (*Ekstase des Formausdrucks*). E.T.A. Hoffmann imputa la decadenza della coeva musica sacra alla parallela decadenza del contrappunto, tecnica che la generazione dei compositori romantici (Hoffmann non pote-

va conoscere Brahms, è chiaro) rinunziò a praticare con la serietà necessaria. Pensiamo a due ortogonali incrociandosi in un punto o perno centrale, o ai due assi cartesiani convergenti all'origine: è precisamente questo il modello compositivo interconnesso (essenzialmente dialogico e imitativo) fornitoci dal contrappunto.

Semplice ma non banale

Mentre nel melodramma – l'opera italiana – esiste sempre una voce solista che sovrasta tutte le altre in potenza ed efficacia scenica (salvo forse nei *finali d'atto* rossiniani e verdiani, veri capolavori di contrappunto vocale), con prevalere della melodia su tutto il resto; e mentre in Wagner ogni spunto canoro è frustrato, assorbito e, per così dire, fagocitato dalla sontuosità di una massa orchestrale onnipresente, alla quale si accompagnano libretti spesso velleitari e una messa in scena di regola sontuosa e barocca, quando non francamente ridicola; il contrappunto dei maestri fiamminghi e di Palestrina, almeno fino alla *Missa papae Marcelli* (1562), ci regala, viceversa, un equilibrio mai più raggiunto in seguito fra le esigenze del testo, della melodia, dell'armonia. Polifonia sacra della specie più nobile e più difficilmente imitabile. Esiste un magnifico acquerello di Paul Klee (del 1921), intitolato *Fuge in Rot* ("Fuga in rosso"), nel quale è possibile scorgere tutte le tensioni di un contrappunto severo, condotto nello stile musicale classico.

In conclusione, la musica liturgica dovrà essere sì semplice, nessuno lo nega, ma non esserlo al punto da risultare banale. Essa non dovrà mai e in nessun caso scendere al rango di un'oleografia da parete, di un quadretto *pompier*, buono magari per la devozione *la main sur le cœur*, ma irricevibile a motivo della sua grossolanità. Il rapporto della musica con la Parola della liturgia dovrebbe essere non solo sinergico, di reciproca esaltazione, ma esserlo anche, e soprattutto, nel pieno rispetto della sacralità della seconda, veicolo privilegiato del *Logos*. Vi sono stati, in epoca moderna, quella più vicina a noi, dei compositori realmente capaci di tradurre il *Logos* in musica? Sicuramente lo è stato il francese Olivier Messiaen (1908-1992). Ai giorni nostri, l'estone Arvo Pärt (1935). Basterà ascoltare il sontuoso *Livre d'orgue* (1951) o lo statico *Apparition de l'Église éternelle* (1932) del primo per persuadersi che l'organo è davvero il principe degli strumenti. Basterà ascoltare il *Magnificat* (1989) per coro misto del secondo per persuadersi che la voce umana si presta come poche cose al mondo a divenire preghiera e, tramutando l'arte in sacralità, la *τέχνη* (*technè*) in *ιερόν* (*ieròn*), a occupare un posto d'onore all'interno della liturgia della Parola. Perché, come Benedetto XVI ha affermato, «la lode di Dio esige il canto».

Carlo Alessandro Landini



Marcel
Proust

Il sacro nelle
radici d'Europa

La morte delle cattedrali

Marcel Proust pubblicò questo testo sul *Figaro* il 16 agosto 1904. Si discuteva allora l'approvazione della legge di separazione tra Chiesa e Stato, che avrebbe avuto tra le altre conseguenze l'abolizione dei luoghi di culto e la confisca dei beni ecclesiastici. Letto in filigrana, l'articolo getta una luce folgorante sulla situazione presente, dove però l'espropriazione non è più tentata "da fuori", da un governo ostile, ma si compie "da dentro", nello smarrimento della nostra identità culturale. Foto nella pagina accanto: il rosone gotico della cattedrale di Chartres.

Immaginiamo per un istante il cattolicesimo spento da secoli, le tradizioni del suo culto perdute. Sole, monumenti diventati inintelligibili di un credo dimenticato, restano le cattedrali, sconstate e mute. Un giorno, dei dotti riescono a ricostruire le cerimonie che si vi celebravano un tempo, per le quali quelle cattedrali erano state costruite e senza le quali non vi si trovava altro che lettera morta; allora, degli artisti, sedotti dal sogno di restituire momentaneamente la vita a quei grandi vascelli che erano sprofondata nel silenzio, vogliono renderli, per un'ora, il teatro del dramma misterioso che vi si svolgeva, fra canti e profumi e, in una parola, si impegnano a fere per la Messa e le cattedrali, ciò che i felibri hanno fatto per il teatro d'Orange e per le tragedie antiche.

Così dunque, riprendendo l'ipotesi, ecco dei dotti che hanno saputo ritrovare il significato perduto delle cattedrali: le sculture e le vetrate riprendono il loro senso, un profumo misterioso galleggia nuovamente nel tempio, vi si svolge un dramma sacro, e la cattedrale si rimette a cantare. Il governo sovvenziona a ragione, e a maggior ragione di quanto non faccia per le rappresentazioni del teatro d'Orange, dell'Opéra-Comique e dell'Opéra, questa risurrezione delle cerimonie cattoliche, di un tale interesse storico, sociale, plastico, musicale, e alla cui bellezza soltanto Wagner si è avvicinato, imitandola, nel *Parsifal*.

Comitive di snob si recano nella città santa (sia essa Amiens, Chartres, Bourges, Laon, Reims, Beauvais, Rouen, o Parigi) e, una volta all'anno, avvertono l'e-

mozione che in altri tempi andavano a cercare a Bayreuth e a Orange: gustare l'opera d'arte proprio nello scenario costruito per essa. Sfortunatamente, in quel luogo, proprio come a Orange, possono soltanto essere dei curiosi, dei dilettanti; qualsiasi cosa essi facciano, in loro non alberga più l'anima di un tempo. Gli artisti che sono venuti a eseguire i loro canti, gli artisti che interpretano il ruolo dei sacerdoti, posso essere istruiti, possono aver penetrato lo spirito dei testi. Ma, malgrado tutto, non ci si può impedire di pensare come quelle feste dovessero essere più belle nel tempo in cui c'erano dei veri sacerdoti a celebrare le funzioni, non per dare ai letterati un'idea di quelle cerimonie, ma perché avevano nella loro virtù la stessa fede degli artisti che scolpirono il Giudizio Universale nel timpano del portico, o decorarono le vetrate dell'abside con la vita dei santi. Come tutta quanta l'opera doveva parlare più distintamente, più correttamente, quando un intero popolo rispondeva alla voce del sacerdote e si piegava sulle ginocchia quando suonava la campanella all'Elevazione, non come in queste rappresentazioni retrospettive, da freddi figuranti stilizzanti, ma perché coloro che assistevano al rito, come il sacerdote, come lo scultore, credevano.

Ecco che cosa si direbbe se la religione cattolica fosse morta. Ma essa esiste, e per figurarci quello che era, viva e nel pieno esercizio delle sue funzioni, una cattedrale del XIII secolo, non abbiamo bisogno di farne il quadro di ricostruzioni retrospettive forse esatte, ma fredde. Ci basta entrare a qualsiasi ora, mentre si

celebra una funzione. La mimica, la salmodia, il canto non sono qui affidati ad artisti: sono i ministri stessi del culto che officiano, animati non da un senso estetico, ma dalla fede, con un risultato estetico ancora superiore. Non si potrebbero auspicare figuranti più vivi e più sinceri, poiché è il popolo che si fa carico di rappresentare il dramma sacro. Si può dire che, grazie alla persistenza, entro la Chiesa cattolica, degli stessi riti e, d'altra parte, della fede cattolica nel cuore dei francesi, le cattedrali non sono soltanto i più bei monumenti della nostra arte, ma i soli che vivono ancora la loro esistenza integrale, che siano rimasti in rapporto con lo scopo per il quale furono costruiti.

Ora, sembra che la rottura del governo francese con Roma renda prossima la messa in discussione e l'adozione di un disegno di legge secondo il quale, nel giro di cinque anni, le chiese potranno essere e saranno in molti casi sconsacrate; il governo non solo non sovvenzionerà più la celebrazione dei riti sacri nelle chiese, ma potrà anche trasformarle in tutto quello che vorrà: museo, sala per conferenze o casinò.

Quando il sacrificio della carne e del sangue di Cristo, il sacrificio della Messa, non sarà più celebrato nelle chiese, non ci sarà più vita in esse. La liturgia cattolica è un tutt'uno con l'architettura e la scultura delle nostre cattedrali, perché queste come quella hanno lo stesso valore simbolico.

In un libro ammirevole, *L'arte religiosa nel XIII secolo*, Émile Mâle analizza così, secondo il *Razionale degli uffici divini* di Guillaume Durand, la prima parte della festa del Sabato santo:

Fin dal mattino, si inizia con lo spegnere tutte le lampade nella chiesa, per sottolineare che l'antica Legge, che rischiarava il mondo, è ormai stata abrogata. Poi, il celebrante benedice il fuoco nuovo, figura della nuova Legge. Lo fa scaturire dalla selce, per ricordare che Gesù Cristo è, come dice san Paolo, la pietra angolare del mondo. Allora, il vescovo e il diacono si dirigono verso il coro e si fermano davanti al cero pasquale. Questo cero, ci informa Guillaume Durand, è un triplice simbolo. Spento, esso simboleggia insieme la colonna di nube che guidava gli Ebrei durante il giorno, la Legge antica e il corpo di Gesù Cristo. Acceso, esso significa la colonna di luce che Israele vedeva durante la notte, la nuova Legge e il corpo glorioso di Gesù Cristo risorto. Il diacono allude a questo triplice simbolismo recitando, davanti al cero, la formu-

la dell'*Exultet*.

Ma insiste soprattutto sulla somiglianza fra il cero e il corpo di Gesù Cristo: ricorda che la cera immacolata è stata prodotta dall'ape, al contempo casta e feconda come la Vergine che ha messo al mondo il Salvatore. Per rendere visibile agli occhi la similitudine fra la cera e il corpo divino, preme dentro il cero cinque grani d'incenso che ricordano al contempo le cinque

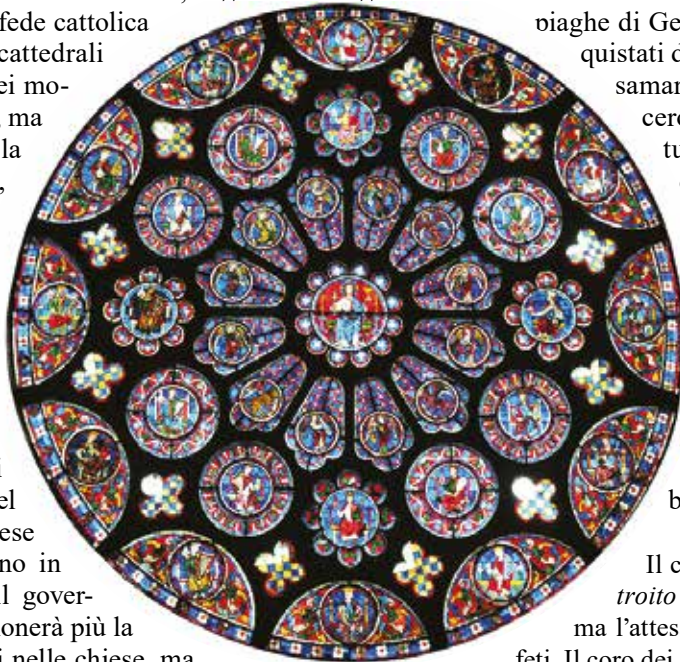
biaghe di Gesù Cristo e i profumi acquistati dalle pie donne per imbalsamarlo. Infine, egli accende il cero con il fuoco nuovo e, in tutta la chiesa, si riaccendono le lampade, per rappresentare la diffusione della nuova Legge nel mondo.

Ma questa, si dirà, è una festa eccezionale. Ecco l'interpretazione di una cerimonia quotidiana, la Messa, che, lo vedrete, non è meno simbolica:

Il canto grave e triste dell'*Inno* apre la cerimonia: afferma l'attesa dei patriarchi e dei profeti. Il coro dei chierici è il coro stesso dei

santi della Legge antica, che sospirano dopo la venuta del Messia, che essi non dovevano vedere. Il vescovo allora entra, e appare come l'immagine vivente di Gesù Cristo. Il suo arrivo simboleggia l'avvento del Salvatore, atteso dalle nazioni. Nelle festività solenni, vengono portate davanti a lui sette torce, per ricordare che, secondo la parola del profeta, i sette doni dello Spirito Santo posano sul capo del Figlio di Dio. Egli avanza sotto un baldacchino trionfale, i cui quattro portatori possono paragonarsi ai quattro evangelisti. Due accoliti camminano alla sua destra e alla sua sinistra, e rappresentano Mosè ed Elia, che si mostrano sul monte Tabor ai lati di Gesù Cristo. Essi ci insegnano che Gesù aveva l'autorità della Legge e l'autorità dei profeti.

Il vescovo siede sul suo scranno e resta in silenzio. Non sembra partecipare affatto alla prima parte della cerimonia. Il suo atteggiamento reca un insegnamento: con il suo silenzio ci ricorda che i primi anni della vita di Gesù Cristo trascorsero nell'oscurità e nel raccoglimento. Il suddiacono, intanto, si è diretto verso il pulpito e, voltosi a destra, legge l'Epistola ad alta voce. Intravediamo qui il primo atto del dramma della Redenzione. La lettura dell'Epistola è infatti figura della predicazione di san Giovanni Battista nel deserto. Egli parla prima che il Salvatore abbia iniziato a far sentire la sua voce, ma parla solo agli Ebrei. Così, il suddiacono, immagine del precursore, si volge verso il Nord, che è il lato dell'antica Legge. Quando la lettura è fini-



ta, si inchina davanti al vescovo, come il precursore si umiliò davanti a Gesù Cristo.

Il canto del Graduale, che segue la lettura dell'epistola, si riferisce ancora alla missione del Battista, e simboleggia le esortazioni alla penitenza da lui indirizzate agli Ebrei, alla vigilia dei tempi nuovi.

Infine, il celebrante legge il Vangelo: momento solenne, perché è qui che comincia la vita attiva del Messia; la sua parola risuona per la prima volta nel mondo. La lettura del Vangelo è figura stessa della sua predicazione.

Il Credo segue il Vangelo come la fede segue l'annuncio della verità. I dodici articoli del Credo si riferiscono alla vocazione dei dodici apostoli.

Gli stessi paramenti che il sacerdote porta sull'altare – aggiunge Male –, gli oggetti che servono per il culto sono altrettanti simboli. La pianeta, che si mette sopra tutti gli altri abiti, è figura della carità che è superiore a tutti i precetti della legge e che è essa stessa la legge suprema. La stola, che il sacerdote si passa attorno al collo, è il giogo leggero del Signore; e, come è scritto che ogni cristiano deve amare questo gioco, il sacerdote bacia la stola quando la indossa e quando la toglie. La mitria a due punte del vescovo simboleggia la scienza che egli deve possedere dell'Antico e del Nuovo Testamento; vi sono attaccati due nastri per ricordare che la Scrittura dev'essere interpretata secondo la lettera e secondo lo spirito. La campana è la voce dei predicatori; la struttura cui è sospesa è figura della croce. La corda, fatta di fili ritorti, significa la triplice intelligenza della Scrittura, che dev'essere interpretata nel triplice senso: storico, allegorico e morale. Quando si prende la corda in mano, per scuotere la campana, simbolicamente si esprime questa verità fondamentale: che la conoscenza delle Scritture deve sfociare nell'azione.

Così tutto, fino al minimo gesto del sacerdote, fino alla stola che egli indossa, è in accordo per simboleggiarlo con il sentimento profondo che anima l'intera cattedrale.

Mai uno spettacolo simile, specchio tanto gigantesco della scienza, dell'anima e della storia, fu offerto agli sguardi e all'intelligenza dell'uomo. Il simbolismo stesso coinvolge anche la musica che si fa allora sentire nell'immensa nave e i cui sette toni gregoriani sono figura delle sette virtù e delle sette età del mondo. Si può dire che una rappresentazione di Wagner a Bayeruth (e a maggior ragione una di Émile Augier o di Dumas sulla scena di un teatro pubblicamente sovvenzionato) è poca cosa rispetto alla celebrazione di una messa solenne nella cattedrale di Chartres.

Senza dubbio soltanto chi ha studiato l'arte religiosa del Medioevo è in grado di analizzare pienamente la bellezza di un simile spettacolo. E ciò basterebbe perché lo Stato avesse l'obbligo di vegliare sul suo perpetuarsi in eterno. Lo Stato sovvenziona i corsi del Collège de France, che tuttavia sono rivolti soltanto a un ristretto numero di persone e che, a fianco di questa completa e integrale risurrezione data da una Messa solenne in una cattedrale, sembrano assai fredde. E,

a paragone dell'esecuzione di simili sinfonie, le rappresentazioni dei nostri teatri, ugualmente sostenute dallo Stato, corrispondono a bisogni letterari assai meschini. Ma affrettiamoci ad aggiungere che quanti possono leggere come in un libro aperto il simbolismo medievale, non sono gli unici per i quali la cattedrale viva, cioè la cattedrale scolpita, dipinta, che canta, rappresenta il più grande degli spettacoli. E così, si può anche ascoltare la musica senza conoscere l'armonia. So bene che Ruskin, mostrando quali ragioni spirituali spieghino la disposizione delle cappelle nell'abside delle cattedrali, ha detto: «Non potrete mai soggiacere all'incanto delle forme dell'architettura se non entrate in rapporto simpatetico con i pensieri da cui esse sono nate». Non è meno vero che noi conosciamo tutti il caso di un ignorante, di un semplice sognatore, che entra in una cattedrale senza cercare di capire, ma che si lascia andare alle sue emozioni, provando un'impressione senza dubbio più confusa, ma forse altrettanto forte. Come testimonianza letteraria di questo stato dello spirito, molto differente, con ogni certezza, da quello del dotto che passeggia nella cattedrale come dentro una «foresta di simboli, che lo osservano con sguardi familiari» [C. Baudelaire, *Corrispondenze*, ndt], ma che consente tuttavia di trovare nella cattedrale, all'ora delle funzioni, un'emozione vaga, ma potente, citerò la bella pagina di Renan intitolata *Doppia preghiera*:

Uno dei più begli spettacoli religiosi che si possano ancora contemplare ai nostri giorni (e che non si potrà presto più contemplare, se la Camera vota il progetto in questione) è quello che presenta, al calar della notte, l'antica cattedrale di Quimper. Quando l'ombra ha colmato le navate laterali del vasto edificio, i fedeli dei due sessi si riuniscono nella navata centrale e cantano, in lingua bretone, la preghiera della sera su un ritmo semplice e toccante. La cattedrale è illuminata soltanto da due o tre lampade. Nella navata, da un lato, ci sono gli uomini, che se ne stanno in piedi; dall'altro, le donne inginocchiate formano come un mare immobile di cuffie bianche. Le due metà si alternano nel canto e la frase cominciata da uno dei due cori è conclusa dall'altro. Quel che cantano è bellissimo: quando lo udii, mi sembrò che, con qualche leggera modifica, potesse essere adattato a tutti gli stati dell'umanità. Fu soprattutto questo che mi fece fantasticare di una preghiera che, per mezzo di determinate variazioni, potesse convenire ugualmente agli uomini come alle donne.

Fra questa vaga *réverie*, non priva di fascino, e le gioie più consapevoli del "conoscitore" dell'arte religiosa, vi sono certo molti stadi intermedi. Ricordiamo, giusto per farne memoria, il caso di Gustave Flaubert che studia, ma per interpretarlo in un sentimento moderno, una delle più belle parti della liturgia cattolica:

Il sacerdote intinse il pollice nell'Olio Santo e cominciò a ungerla, prima sugli occhi ... sulle narici avide



Particolare di una vetrata della chiesa del monastero reale di Brou, 1525-31

della brezza e dei sentori amorosi, sulle mani che si erano dilettrate di contatti soavi, e infine sui piedi, così rapidi quando correvano verso la soddisfazione dei suoi desideri, e che ora non avrebbero più camminato¹.

Dicevamo che quasi tutte le immagini in una cattedrale sono simboliche. Alcune non lo sono affatto: sono quelle degli esseri che, avendo contribuito con le loro sostanze alla decorazione della cattedrale, vollero conservarvi per sempre un posto, per potere, dalle balaustrate di una nicchia o dalla rientranza di una vetrata, seguire silenziosamente le celebrazioni e partecipare senza rumore alle preghiere, *in saecula saeculorum*. I buoi di Laon, avendo da soli trasportato cristianamente fino in cima alla collina su cui si erge la cattedrale i materiali che servirono a costruirla, vennero ricompensati dall'architetto che innalzò le loro statue ai piedi delle torri, da cui potete ancora oggi vederli, fra lo stormire delle campane e il ristagno del sole, levare con le teste cornute al di sopra dell'arco santo e colossale sino all'orizzonte delle pianure di Francia, la loro "meditazione interiore". Ahimé, se essi non sono andati distrutti, che cosa non hanno visto in queste campagne dove la primavera non fa più fiorire che le tombe? Per degli animali era tutto quel che si poteva fare, collocarli così, all'esterno della chiesa, come se uscissero da una gigantesca arca di Noè che si sarebbe arenata su questo monte Ararat, nel mezzo del diluvio di sangue! Agli uomini si concedeva di più. Essi entravano nella chiesa, vi prendevano il loro posto che serbavano dopo la morte, e da dove potevano continuare, come nel tempo in cui erano vivi, a seguire il sacrificio divino, sia che, sporgendosi dalla loro tomba di marmo, volgano appena la testa dalla parte della lettura del Vangelo o dell'Epistola, potendo percepire, come a Brou, e sentire attorno al loro nome l'abbraccio stretto e infaticabile di fiori emblematici e di iniziali adorate, e mantenen-

do talvolta anche nella tomba, come a Digione, i colori squillanti della vita, sia che, nella parte bassa della vetrata, nei loro mantelli di porpora, di blu oltremare o di azzurro che imprigiona il sole, riempiano di colore i suoi raggi trasparenti e, d'improvviso, li rendono multicolori, mentre vagano senza meta nella navata che ne viene colorata. Nel loro splendore disorientato e pigro, nella loro palpabile irrealtà, restano coloro che hanno lasciato un dono e che, proprio per questo, avevano meritato la concessione di una preghiera eterna. E tutti loro vogliono che lo Spirito Santo, nel momento in cui discenderà nella chiesa, riconosca bene i suoi. Non si tratta soltanto della regina e del principe che portano le loro insegne, la corona o il collare del Toson d'Oro. I cambiavalute si sono fatti rappresentare mentre verificano il titolo delle monete, i pellicciai intenti a vendere le loro pellicce (si veda nell'opera di Mâle la riproduzione di queste due vetrate), i macellai nell'atto di abbattere dei buoi, i cavalieri mentre portano il loro blasone, gli scultori mentre intagliano capitelli.

Dalle loro vetrate di Chartres, di Tours, di Sens, di Bourges, di Auxerre, di Clermont, di Tolosa, di Troyes, bottai, pellicciai, speciali, pellegrini, lavoratori dei campi, armaioli, tessitori, tagliatori di pietre, macellai, fabbricanti di ceste, calzolai, cambiavalute, grande democrazia silenziosa, ostinati ad ascoltare l'ufficio divino, [...] non udranno più la Messa che si erano assicurati donando per l'edificazione della chiesa la maggior parte dei loro beni. I morti non governano più i vivi. E i vivi, in preda all'oblio, cessano di adempiere ai voti dei morti.

Marcel Proust

Traduzione di Silvia Stucchi

¹ Si tratta della celebre scena dell'unzione con l'Olio santo di Madame Bovary moribonda, *ndt*.

