

Quirino Principe

REDEMPTIO MUSICAE, STRUMENTO E FINE

...et surrexerunt ludere. [...] Locutus
est autem Dominus ad Moysen dicens:
«Vade, descende, peccavit populus...»
Exodus, 32, 6-7

1. Odio

«Va', scendi a valle, il tuo popolo ha peccato», dice il solito Dio a Mosé. Quale il peccato? Cantare, suonare, persino (*horresco referens...!!!*) danzare. Del resto, non soltanto Dio, i santi e i profeti hanno mostrato una forte antipatia, anzi, probabilmente, un odio implacabile per l'arte dei suoni, della voce intonata e dei movimenti ritmici. L'evoluzione sociale della musica profana è un lento e sgradevole transito dalla condizione di malfattore e di peccatore, o di schiavo, a quella del giullare, o del servo. Per quante generazioni, e in quanti luoghi della terra, la fisionomia della suonatrice o della cantatrice o (peggio!) della danzatrice è stata assimilata a quella della prostituta, della "poco di buono"? In parallelo, la metamorfosi funzionale della musica sacra si è fatta strada attraverso limitazioni non meno penose: non tanto sociali, quanto formali ed espressive.

Dall'epoca di Agostino fino alla metà del XVIII secolo, il repertorio di liturgia e devozione accetta esclusivamente musica vocale. Soltanto nel 1749, alla vigilia delle scenografiche ed esibizionistiche celebrazioni dell'Anno Santo (1750), papa Benedetto XIV (Prospero Lambertini, regnante dal 1740 al 1758) ammise l'uso degli strumenti musicali in chiesa, al solo scopo di valorizzare emotivamente le parole dei canti, e comunque in modo estremamente selettivo e restrittivo. L'enciclica *Annus qui*, infatti, non solo escludeva senza appello alcuni strumenti, ma metteva in guardia dall'uso "teatraleggiante" degli stessi strumenti ammessi. Ancora Pio X, nel 1903, si preoccupava di indicare quali strumenti non dovevano trovare accesso in chiesa e nel culto. Soltanto con il Concilio Vaticano II (1962-

1965) si sarebbe liberalizzato (malamente, e spesso in termini di sguaiata volgarità) l'uso nella cosiddetta "musica sacra" di stili e strumenti svariati, persino elettrificati e amplificati, e fra essi, in prima linea nelle preferenze papali e cardinalizie e parrocchiali (soprattutto nell'era della premiata ditta Woytiła-Ruini, ma con pari indecenza in era ratzingeriana-berntoniana), gli stomachevoli stili cosiddetti "popolari".

Nella mentalità delle gerarchie cattoliche, la fondamentale ragione di tale censura si radica nella convinzione che esista un primato per così dire *ontologico* della musica vocale su quella strumentale. In termini di tradizione cristiana e di astio tertulliano, questa è la banalizzazione e il volgare fraintendimento di un orientamento intellettuale nobile, diffuso nel mondo antico e pre-cristiano (ossia nel mondo cosiddetto "pagano"). Il pensiero di Platone afferma un primato che pare simile e quello sancito dal primo cristianesimo e dai suoi tardi cascami, ma in realtà non lo è affatto: le diramazioni della cultura mediterranea pre-cristiana convergono verso una comune visione pedagogica, nella quale la bellezza della musica è lo splendore della sua evidenza e dei suoi significati scritti in cifre archetipiche, o, se preferiamo, in forme simboliche.¹ Il cristianesimo vittorioso dei secoli IV e V, ma anche il cattolicesimo odierno come *forma mentis* comune ai vertici della Chiesa, ai cosiddetti movimenti ecclesiali, al cosiddetto "popolo dei credenti", ha nel proprio codice genetico una tendenza a considerare la bellezza come un pericoloso avamposto del "piacere" (parola bellissima che si lega a un referente meraviglioso e desiderabile, ma che per gli inconfessatamente *concordi* fondamentalismi delle religioni monoteistiche e abramiche continua ad essere un significante "sporco" relativo a un significato "turpe"... quindici anni fa, non era stato forse il nume tutelare di un potentissimo e arrogante movimento ecclesiale a proporre ai neofascisti un patto "anti-edonistico"?), e quindi come un incentivo alla rilassatezza dei costumi e al "peccato".

¹ Ci riferiamo, evidentemente, alle "symbolische Formen" la cui essenza ontologica e assiologica è stata mirabilmente indagata da Ernst Cassirer (Breslau, martedì 28 luglio 1874 - Princeton, domenica 13 maggio 1945) in *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 volumi, Bruno Cassirer, Oxford 1923-1929.

Era indispensabile sottolineare la differenza tra stellare altezza filosofica e pura imbecillità religiosa, prima di rammentare che nel pensiero platonico (ma anche in Quintiliano, o in quei grandissimi combattenti in nome dell'intelligenza e del sapere che furono Rutilio Namaziano, Marziano Capella, Boezio, poco importa se pagani o cristiani) la voce è superiore agli strumenti poiché è veicolo di verità. Le conseguenze sottolineano la crescente divergenza tra il pensiero pre-cristiano e i cristiani, talora non privi d'intelligenza, che elaborano una sorta di filosofia della musica in germe. Nei convincimenti di questi ultimi, la parola è superiore alla musica per la sua immediata efficacia e significazione gnomica e ideologica. Il canto è un'attività socialmente rilevante in quanto può indirizzare e rafforzare il contenuto del discorso, farsi strumento di potere e di propaganda, rimanendo sempre controllabile per la linearità dei suoi codici. Gli strumenti, invece, sono per loro stessa natura sovversivi, poiché la musica, priva di parole, rimane pericolosamente ambigua. Quest'ultima considerazione, la cui insipienza non finirà mai di stupirci, non suona poi tanto lontana dalle definizioni riduttive della musica formulate da Hegel nelle *Vorlesungen über die Ästhetik*. Incertezza semantica della musica? Da non credere!

Nella concezione della musica che ispira il cristianesimo non soltanto aurorale ma anche molto più tardo, la censura più o meno esplicita nei confronti della musica strumentale e della polifonia vocale lascia una traccia di natura per così dire "teologica": noi la definiremmo "mitica" o "para-teologica". Si tratta di una dicotomia che tenta di tradurre il soprannaturale in una sorta di simbologia naturalistica, per poi levarsi di nuovo a volo, verso una celeste soprannatura il cui contraltare è comunque la non-natura: l'Inferno. Troviamo la contrapposizione in testi d'intrattenimento devozionale, traboccanti di santa aneddotta, in cui si parla di strumenti magici o maligni, ma anche in autori insospettabili, di grande e salda dottrina quali Alberto di Bollstädt o Cecco d'Ascoli. Lungo una linea che va dal fischietto satanico attribuito ai Templari sino al «rauco suon de la tartarea tromba» di *Gerusalemme liberata* IV, fioriscono i tamburi, cimbali e cornetti della terrificante fiaba di Hagedorn ma anche il violino dell'*Histoire du soldat* di Charles Ferdinand Ramuz e Igor' Stravinskij, il cui più plausibile omologo secolarizzato è probabilmente il pauroso strumento del cadavere-che-suona in *The*

Music of Eric Zann di Howard Phillips Lovecraft. Il “pandaemonium” del Sabba è troncato, al primo cantar del gallo, da un coro per lo più femminile o infantile, quasi sempre all’unisono (quindi, *non* polifonico!) traboccante purezza, castità e innocenza. Ciò sottintende che il canto, espresso in pura vocalità, sia qualità umana idonea a raggiungere vette alte e ineffabili, sotto il dominio dello spirito, mentre gli strumenti musicali sarebbero di natura animale, vegetale o minerale, e dunque apparterrebbero a un gradino inferiore (!) del creato.

Ulteriore sottinteso: tra il canto e la musica strumentale, il primo si addice più agli angeli, la seconda è più di pertinenza dei demoni. La questione, però, è più complessa, poiché gli strumenti si dispongono secondo una scala di qualità.. Anche su questo terreno, l’origine della questione risale ai mitografi e ai teorici greci. Nel mondo classico il contrasto tra auletica e citarodia, cioè tra strumenti a fiato o a corde, si risolve a favore dei secondi, in considerazione delle loro caratteristiche meccaniche. Gli strumenti a corde sono adatti a sostenere il canto, impegnando solo la manualità dell’interprete; quelli a fiato inibiscono il canto, poiché la bocca è occupata a soffiarvi dentro. Dar fiato ad una canna vegetale o a un corno animale produce due effetti in qualche modo “oscuri”: dedica energie a suscitare una voce infra-umana, e sottrae energie alla trasmissione della parola.

La stessa logica dà luogo nella musica liturgica, in una fase matura del medioevo cristiano, a un’ulteriore gerarchia, tutta interna alla vocalità. Essa riguarda gli stili del canto. Con il fiorire dell’Ars Nova, nel corso del XIV secolo, la melodia – che era fino a quel momento di carattere monodico, lineare – trova sviluppo nella polifonia.. Ma, alla luce delle finalità “sacre”, la polifonia sarà intesa dall’apparato poliziesco della gerarchia ecclesiastica come un fattore di confusione e distrazione: una “turbativa”, scriverebbe oggi un brigadiere dei carabinieri in uno di quei rapporti sull’ordine pubblico in cui il tutore del suddetto ordine si compiace di avere multato e denunciato all’autorità giudiziaria il giovane studente di Conservatorio che in casa propria si sottoponga ai prescritti e difficili esercizi al pianoforte o all’oboe dal suddetto tutore immancabilmente rubricati come “delitto contro la salute” e danno esistenziale”. La censura contro la polifonia si mascherava sotto pretestuose sembianze di

natura “tecnica”. Al mirabile procedimento compositivo, donatore di felicità e di estasi, l’apparato teologico-poliziesco addebitava l’allontanamento dai modi liturgici, implicante il rischio di distogliere l’attenzione dall’unico significato ammesso, quello verbale. In realtà, la preoccupazione era (è anche oggi, là dove essa riaffiori dal presente rigurgito da cloaca di varie religioni rozzamente monoteistiche, fondamentalistiche, sedicenti “rivelate”, populistiche, ugualitarie, persecutorie, terzomondistiche, tutte, compreso il cristianesimo e in particolare il cattolicesimo, odiatrici delle culture occidentali) il terrore che qualcuno, in qualche luogo del mondo, possa dire per un solo istante: «Mi sento felice!», oppure, “zum höchsten Augenblicke”: «Verweile doch, du bist so schön». Il terrore che un solo ente goda di un fuggevole istante di felicità è proprio di ogni religione monoteistica, fondata su un Libro (ovviamente, fonte di “rivelazione”) dal quale la gerarchia religiosa deduca sia dogmi di “fede”, sia precetti, obblighi, vincoli, censure, condanne, sentenze di morte e di dannazione, roghi e odor di carne bruciata o comunque straziata. Se la musica dà felicità, se non è intesa esclusivamente come un “mezzo” per innalzare l’anima al “Signore”, essa è già censurabile a priori. Se poi essa abbandona la spoglia austerità della monodia (quale rozzezza...! quanta banalità e ottusità nella morale e nell’estetica con cui le religioni monoteistiche deliziano i credenti! ...chi ha detto che la monodia sia spoglia e austera...?), il depositario della Verità unica, grazie al suo contatto diretto e quotidiano con l’unico Dio, ha tutti i titoli per accusare la polifonia di essere una pratica peccaminosa che impedisce di pensare soltanto a Dio (notoriamente, nostro benefattore, sulla Costa Smeralda come ad Auschwitz) e alla “salvezza” della nostra anima. Ancora nel secolo di Voltaire e di Montesquieu, malgrado le timide concessioni di Benedetto XIV alla libertà creativa della musica, lo storiografo della musica e teologo tedesco Martin Gerbert (1720-1793),² nel suo *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus* edito a St. Blasien nel 1774 (l’anno di *Orphée et Eurydice* di Gluck e delle *Litaniae*

² Propriamente, Franz Dominik Bernhard Gerbert (Horb sul Neckar, mercoledì 11 agosto 1920 – St. Blasien nello Schwarzwald, lunedì 13 maggio 1793) che, divenuto monaco benedettino nel monastero di St. Blasien, assunse il nome di Martin.

Lauretanae di Mozart!!!) deplorava la sostanziale inferiorità della musica eseguita da strumenti, nonché della polifonia vocale.

Orrore puro è la presenza storica della specie umana sul pianeta. Esso è visivamente emblemizzato dalle macerie che sono la Storia, e dalla tempesta che noi chiamiamo “Progresso”³ e che impedisce all’Angelus Novus di volgere lo sguardo al futuro, come leggiamo nella celeberrima pagina di Walter Benjamin. (Analogamente, con un’immagine affine a quella delle benjaminiane macerie, un cumulo di maleodoranti rifiuti emblemizza il disfacimento di una nazione marcescente e di uno Stato putrefatto). Sopportiamo l’orrore, che cresce mostruosamente in proporzione a come lo Stato diventa sempre più Leviathan, a come le Chiese diventano sempre più centrali del crimine organizzato (una truffa bimillenaria fondata su una menzogna degradante, è un crimine). Ciò che potrebbe ridurre l’orrore a dimensioni tollerabili sarebbe il moltiplicarsi di atti di libertà. Perciò è confortante ripercorrere la storia delle arti visive in Occidente, e osservare le scelte degli artisti che assumano la musica e i musicisti come oggetto d’ispirazione. Non cadiamo nella banalità di citare Gaudenzio Ferrari. Il panorama è felicemente smisurato. Nell’iconografia possibile, nell’affresco o sulla tela o sulla pagina miniata nonché nella poesia che ne parla (si rilegga Dante, *Purgatorio*, X), gli angeli suonano strumenti a corde e a fiato, e persino le diaboliche percussioni.

Nelle cupe e maleodoranti scritture dei Padri della Chiesa, la civiltà ellenica, ellenistica, romana, insieme con le sue affascinanti premesse fiorite tra Egitto e fertile mezzaluna, è liquidata come universale corruzione. Forze corruttrici sono, nei giudizi di Tertulliano, Taziano, di Agostino, la bellezza, il piacere, i sensi felici, la conoscenza di cui i sensi sono strumenti, l’intelligenza, il talento, il genio, la superiorità individuale. La musica, nella quale tutte quelle energie sono attivate al massimo grado possibile entro i limiti dell’esperienza a noi nota, è la più illustre vittima sacrificale di quei giudizi.⁴

³ «Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm» (WALTER BENJAMIN, *Geschichtsphilosophische Thesen* (1940), n. 9, in WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, I, 2, Frankfurt am Main 1980, pp. 697-698; trad. it di Renato Solmi in W. BENJAMIN, *Angelus Novus (Tesi di filosofia della storia, 9)*, Torino 1962, 1976², pp. 76-77.

⁴ Si veda il vastissimo lavoro di KARLHEINZ DESCHNER, *Kriminalgeschichte des Christentums*, in particolare il vol. I, *Die Frühzeit* (trad. it. di Cristina Colotto, *Storia criminale del cristianesimo*, tomo I, *L’età arcaica*, Milano 2000, soprattutto il capitolo IV, pp. 166-191).

Contro la corruzione, di cui la musica sarebbe potente e insidioso veicolo, la Patristica intraprese un progetto di “redenzione”. Nel momento in cui per la prima volta lasciamo cadere sulla pagina questa parola-chiave, ci proponiamo di rovesciare la visione dei teologi cristiani. La musica come suprema filosofia redentrice, come onnipotente energia purificatrice e illuminante, tanto irradiante luce che la terra interamente illuminata *non* risplenda più «all’insegna di trionfale sventura».⁵

È ragionevole, quando ci si scontri con analogie di accecante evidenza, frenare sia lo stupore che l’entusiasmo per la (innocua) scoperta. Esistono gradazioni d’intensità e di quantità, entro le quali sono distribuite e scandite soglie di percezione che determinano settori e gradi diversi, poiché i suoi limiti matematicamente nevralgici traducono lo scarto quantitativo in “altra” qualità.

Qui si ripropone la dialettica tra superiorità e inferiorità, invisai ai più e culturalmente scorrettissima. Reso onore alla ragione e al senso di responsabilità che impone equilibrio (σοφία dev’essere anche σοφροσύνη, *sapientia* è sorella di *temperantia*), possiamo affermare quanto segue. L’Islam più fondamentalistico, qual è la fazione dei Taliban,⁶ dichiara che la musica è soltanto un piacere (lo è *anche*, certamente, ma non *soltanto*) e perciò è l’elemento “peccaminoso” e “proibito” (*haram*) dal quale emana la corruzione. Il fedele dev’essere redento, sottratto alla corruzione: la redenzione non può assumere se non le forme della condanna a morte. Perciò colui che cada in peccato e ascolti o produca musica, dev’essere sgozzato o impalato o impiccato o arso vivo o decapitato. Così, forse, la sua anima sarà salva, e soprattutto sarà salva la purezza degli altri fedeli (la purezza, non l’igiene: anche lavarsi dopo essersi tolti gli indumenti è un peccato di oscenità gravissimo, e merita la morte). Insomma, la musica è una forma di pornografia, tipicamente occidentale. Ci domandiamo se questa concezione della purezza e del

⁵ «Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils» (MAX HORKHRIMER – THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* [1947], Frankfurt am Main 1969, p. 9).

⁶ Si veda l’orrenda fenomenologia descritta e analizzata da DIETRICH SEYBOLD, *Kulturkampf und Musikzensur. Über die Hintergründe des Musikverbots der Taliban*, in «Musik & Ästhetik», IX, 33 (gennaio 2005), pp. 104-112.

buon costume non sia molto consanguinea a quella elaborata da quei santi uomini che furono i Padri della Chiesa nei primi secoli del cristianesimo rampante. Ma sì, naturalmente... salve le debite proporzioni. E ci domandiamo anche se non sia consanguinea a tutto ciò (ma sì, sì, sempre fatte salve le debite proporzioni) anche la feroce e ipocrita persecuzione scatenata dai governi e dagli apparati giudiziari e fiscali degli Stati sedicenti liberal-democratici (ne conosciamo uno, confinante con la Francia, la Svizzera, l'Austria, la Slovenia e, sciaguratamente, con lo Stato Pontificio) contro la musica considerata un lusso frivolo e costoso, e quindi, di riflesso, una realtà illecita, quindi peccaminosa, quindi *haram*.

Per qualcuno (sventurato), scrivere è un lavoro. A costui hanno insegnato che la scrittura saggistica, diversamente da quella narrativa in cui trova gradito alloggio l'Io narrante, predilige il *plurale maiestatis*. Esistono svolte e salienti del discorso in cui, per uno spazio di poche righe, è lecito usare la prima persona singolare, come nei diari scritti nell'infanzia. Bene: se penso a ciò che io intendo per redenzione, e se i redentori di segno opposto, quelli da me descritti, sapessero davvero misurare la smisurata intensità ed energia dell'odio che da anni coltivo nei loro confronti e che desidera appagamento (e prima o poi *non* potrà *non* essere appagato), si agiterebbero nel sonno, si desterebbero gemendo e gridando forte, supplicherebbero il caso o il destino (o il loro Dio) di metterli al riparo *prima* e di precipitarli *prima* nel Nulla, così come il sinistro fonditore di bottoni si proponeva di fare con un parassita troppe volte impunito chiamato Peer Gynt.

2. Parole

Definiamo meglio il nostro tema, indugiando in una sorte di breve intermezzo. Tutti gli amanti della musica hanno vissuto la quasi insostenibile commozione che investe in un teatro d'opera l'ascoltatore dinanzi al finale del III atto di *Parsifal* di Richard Wagner. Colpiscono, fra l'altro, le parole su cui si sviluppano le 8 dilatatissime battute del coro conclusivo: «Erlösung dem Erlöser», «redenzione al redentore». Di primo acchito, le tre parole suonano enigmatiche, e l'effetto è accentuato dalla paronomasia allitterativa, di quelle che deliziavano Wagner. In verità, il significato letterale è molto chiaro. Wagner gioca sulla fantasiosa etimologia pseudo-orientale, *parsi – fal*, “il puro folle”, “der reine Tor”. Parsifal ha redento Amfor-

tas dal peccato di lussuria e dalla ferita inguaribile, ma egli stesso è stato redento dalla sua “inferiorità iniziatica”, e grazie alla fatica (la lotta contro Klingsor), al dolore (la rivelazione di Kundry relativa alla morte di Herzeleide), all’attesa (anni di vana ricerca del tempio in cui è custodito il Gral) e alle privazioni (la castità che egli si è imposto e cui la vita stessa lo ha costretto) non è più “folle”. È divenuto “durch Mitleid wissend”, ha acquisito saggezza e conoscenza mediante “com-passione” (*mit – Leid*) e forse sarebbe meglio dire: tramite “empatia” istituita tra lui stesso e il mondo, sì da meritare tanta illuminazione da intuire i misteri divini.

Sulle tre parole si libra un sopratesto. Chiunque abbia familiarità con i *romances* brètoni dei secoli XII e XIII, e in particolare con Chrétien de Troyes, Robert de Boron e Wauchier de Denain, e con il poema “mittelhochdeutsch” di Wolfram von Eschenbach, lo intuisce infallibilmente. Parsifal è “figura” di Gesù Cristo,⁷ anzi, ne è prefigurazione. In tal senso, il redentore preannuncia il Redentore, il puro folle divenuto saggio e conoscente attraverso l’empatia prefigura il Dio-Uomo, il suo sacrificio di sangue versato per redimere il peccato d’origine e la sua seconda apparizione su questa terra. La musica del finale wagneriano abbandona il testo centrale e, in quelle otto battute, interpreta il sopratesto. Il coro aveva già cominciato a intonare «Erlösung dem Erlöser» in due pagine senza alterazioni in chiave: non però in Do maggiore né in La minore. La tonalità senza diesis e senza bemolle è qui la tipica “tonalità evolutiva”, cui l’armonia condotta lungo accordi continuamente alterati offre un campo di inesauribile tensione. Ma le otto pagine finali si levano in volo e approdano a un’armatura di chiave di La bemolle maggiore, ed è questa la tonalità con cui si conclude l’intera opera. Il passaggio dal pentagramma senza alterazioni in chiave a quello con quattro bemolle non è una modulazione, corrispondente a ciò che nella vita del respiro e del sangue che circola sono gli eventi e gli imprevisti prodotti dal caso; è la transizione a un altro universo e a una sfera

⁷ Usiamo la parola “figura” nel significato che le attribuisce Auerbach attraverso i suoi saggi sul “sermo humilis” e sul rapporto tra sovrapposti registri linguistici nei secoli d’incubazione del latino volgare (v. ERICH AUERBACH, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958; trad. it. di Fausto Codino, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel medioevo*, Milano 1960).

trascendente e arcana. La redenzione splende già prima di quelle otto misure, e all'apparire dei quattro bemolle diventa un'altra redenzione: quella appunto, del Redentore. Se Cristo redime la specie umana, quest'ultima rende possibile (dove "possibile" è misteriosamente sinonimo di "necessario"), con il proprio essere sprofondata nel peccato d'origine, l'incarnazione e la risurrezione di Cristo. Ma la risurrezione di Cristo è la *sua* forma di redenzione. L'azione redentrice rivela così la propria rovesciabilità e specularità. Ma non sapevamo già che l'universo è specchio di sé stesso?

C'è, infine, un sottotesto. Parsifal, privo dei suoi connotati letterari e leggendari, è il redentore come archetipo nascosto sotto il terreno del possibile. È l'energia che ogni essere impegna per la propria redenzione individuale. Ma se ogni redenzione è un atto benefico e salvifico, essa è anche un frammento di spazio destinato a durare un frammento di tempo, un'infinitesima sottrazione di libertà a chi sia oggetto della redenzione. Il redentore deve scontare, a sua volta, quell'impercettibile eccesso d'arbitrio, e subisce nella propria coscienza una sottilissima pena, che è una porzione infinitesima dell'infinitesima limitazione da lui inflitta all'altro.

Tutto questo assume un significato più forte qualora si condivida la visione di un filosofo ebraico assolutamente originale e indipendente, Franz Rosenzweig,⁸ il cui libro capitale, *Stern der Erlösung* (*Stella della redenzione*, 1921), annoda in un unico sistema l'ordine mondano e l'ordine trascendente collocando l'idea di "Erlösung" al centro, come perno: tre vertici di un triangolo (Dio, il mondo l'uomo), tre possibili combinazioni di rapporti, tali che il rapporto tra Dio e mondo sia la *creazione*, quello tra Dio e l'uomo sia la *rivelazione* quello tra mondo ed uomo sia la *redenzione*. Due scelte lessicali regolano fundamentalmente il rapporto tra l'idea che stiamo considerando e le radici nominali o verbali che prestano ai significati i relativi significanti. La prima delle due linee lessicali gravita intorno al "comperare pagando" e al gruppo etimologico-semanticamente che ne deriva e che acquista valore soprattutto nel linguaggio traslato. La lingua latina classica, cui si adatta la massima parte delle lingue europee

⁸ Franz Rosenzweig (Kassel, sabato 25 dicembre 1886 – Francoforte sul Meno, martedì 10 dicembre 1929).

moderne, comprese alcuni idiomi della famiglia linguistica germanica, ne è l'epicentro. Nel latino cosiddetto "aureo", *redemptio* è per lo più il riscatto, il riacquisto: «...cun captivis redemptio negabatur» (Tito Livio, *Ab Urbe condita*, XXV, 6). Nel latino della tarda antichità, tra il IV e il VI secolo, i significati oscillano tra il "pagare il creditore" (*Digesto*, XVII, 1,6) e il "redimere" in senso cristiano (ovviamente, nella Vulgata). Nella lingua greca moderna prevale una diversa semantica: la "liberazione", che si avvicina al "riscatto" ma semmai in una relazione di causa e di effetto, non certo di identità: ἀπελευθερία, che corrisponde alla parola usata nella κοινή (per esempio, nella versione del Nuovo Testamento detta dei Settanta, in 1 *Ep. Cor.* 7, 22) soltanto con una lievissima variante, la presenza dello spirito dolce sull'*alfa* iniziale (lo spirito non si usa nel greco moderno). La stessa opzione semantica esiste in tedesco: "Erlösung", dal verbo "erlösen", con un significato prevalente vicinissimo a "befreien" ("liberare"), e uno secondario e più raro, prossimo a "loskaufen" ("riscattare pagando") la qual cosa ci riavvicina al latino "redemptio". Senza voler forzare i significati delle parole, sentiamo nell'opzione lessicale gravitante intorno a "redemptio" un'attrazione verso la sfera dell'avere, che non è di necessità una sfera axiologicamente "inferiore": è la sfera della giustizia commutativa («hai avuto meno, ed è giusto che ora tu abbia di più»), ed è una sfera nobile e nobilmente illuminata, ma non sempre idonea ad ospitare le supreme decisioni dell'etica. In "Erlösung" sentiamo invece un'attrazione verso la sfera dell'essere, quella che accoglie la giustizia distributiva («tu *sei* di più, e perciò meriti di più, è giusto che tu sia libero dai vincoli che ti impedirebbero di essere ciò che sei»)

L'architettura è l'arte che s'impadronisce dello spazio: la sua energia tende all'avere, ma è un avere *per* essere poiché tutte le arti sono, per definizione, forze che liberano dalla dipendenza nei confronti della ricchezza e del potere. La musica è l'arte che non s'impadronisce mai del tempo, ma si proietta nel tempo per conoscere il proprio destino. La sua energia tende all'essere e all'essere *per essere*.⁹ Quale è

⁹ Rende felici incontrare questa concezione del tempo in HERMANN COHEN, *Ethik des reinen Willens* (1904) e leggere la splendida e limpidissima analisi che ne fa TAMARA TAGLIA-COZZO (*Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*, Macerata 2003, pp. 209-225)

il destino della musica? Di ogni musica? Senza dubbio una parte di quel destino è ciò che altrove, a proposito di Wagner e con la piena consapevolezza di essere blasfemi abbiamo definito “transustanziazione”. La musica è in grado di creare un sistema tanto autosufficiente da rendere superfluo il mondo, e di conseguenza il mondo può essere sostituito dalla musica. Abbiamo ripetuto fino alla noia in innumerevoli occasioni che memorabili incisi melodico-armonici di Monteverdi o di Beethoven o di Schubert o di Musorgskij sono simboli perfetti di una realtà (il tempo, l’eros, la morte, il dolore, la paura, l’odio...) ma nel preludio wagneriano all’atto I di *Tristan und Isolde* il “Tristan-Akkord” non è il simbolo del filtro d’amore: esso è il filtro d’amore, che noi “beviamo” ascoltando il modo con cui il Sol diesis agisce sugli altri suoni dell’accordo. Analogamente, il pedale di Mi bemolle che apre il *Ring* non simboleggia l’origine dell’universo, ma è, ogni qual volta lo ascoltiamo, l’origine dell’universo. In tal modo, la musica può redimerci dal mondo, grazie a una sostituzione graduale della musica al mondo, che probabilmente non si compirebbe mai sino all’ultima goccia di realtà, ma tenderebbe a un limite connaturato al calcolo infinitesimale: a un asintoto dell’iperbole. La sostituzione, o almeno un suo progetto, sarebbe urgente: il mondo è di per sé il Male assoluto, poiché si avvia alla decadenza e perde progressivamente il proprio essere non appena comincia ad esistere, mentre la musica, non appena rompe il silenzio, acquista essere, legittimando il proprio esordio con l’esito che, rendendo necessario ogni frammento d’istante sì da rendere intelligibile l’intero discorso musicale, attribuisce alla musica la funzione di *mezzo* affinché la redenzione dal mondo avvenga, e nello stesso tempo la colloca come *fine*, ossia come unica realtà che meriti di sostituire il mondo.¹⁰

3. *Orrenda spiritualità, ovvero: redenzione senza redentori*

Una postilla, per concludere. Un forte disagio invade sempre tutti noi quando tocchiamo un enigma, un *mysterium iniquitatis* che non ha soluzione. O meglio: forse ha una soluzione individuale per ciascun individuo.

¹⁰ Sulla natura della musica come mezzo e insieme come fine, scendono molto in profondità le analisi di ELIO MATASSI (*L’idea di musica assoluta: Nietzsche, Benjamin*, Rapallo 2007, particolarmente pp. 22-27).

Il quesito è: «L'amore per la musica e l'educazione musicale sono sufficienti a garantirci contro l'orrore?». La risposta, temiamo, è negativa; in ogni caso, è altamente problematica. Certo, la fenomenologia è ricchissima. Adolf Hitler, sinceramente e autenticamente, amava la musica. Pensiamo anche alla sua innamorata senza speranza, Winifred Williams, sposata Wagner, nuora di Richard Wagner in quanto moglie di Siegfried figlio di Richard. Questa incredibile donna, first lady di Bayreuth, nel 1924 era andata a portare a Hitler, allora carcerato a Monaco dopo il tentativo di *Putsch* avvenuto in quello stesso anno nella capitale bavarese, una torta con dentro una lima e una pistola carica. Il tutto era stato scoperto dai carcerieri: la signora aveva le sue ingenuità, da gran dama. Ma nel 1939, in ben altre condizioni di forza e di primato, ella osò regalare al Führer addirittura otto manoscritti originali e autografi (!) di opere wagneriane, fra i quali *Der fliegende Holländer*, *Die Walküre*, e *Rienzi*, opera che il Führer prediligeva per la solennità e la grandezza dell'ouverture. Su questo non posso che dare perfettamente ragione a Hitler: con lui sono in pieno accordo sulla bellezza, sulla grandezza, sulla solennità, sulla forza impulsiva di questa musica. Quella forza impulsiva colpì più tardi un ebreo di genio, il signor Allen Stewart Konigsberg, che forse è più noto con il nome d'arte di Woody Allen. In un suo film, *Manhattan Murder Mystery* (1993), un personaggio da lui interpretato, Larry Lipton, dice alla moglie Carol (l'attrice Diane Keaton): «I can't listen to that much Wagner. You know, I start to get the urge to conquer Poland» («Io non posso mica ascoltare tutto 'sto Wagner! Sapete, mi viene subito la voglia d'invadere la Polonia»). Ciò è profondamente plausibile, al di là dell'iperbole che ha intenti comici ma non troppo. In qualche modo, anche l'iperbole woodyalleniana ci spiega l'atteggiamento del dittatore nazista. Forse pochi sanno che la notte in cui Adolf Hitler si uccise o si fece uccidere nel bunker e poi si fece bruciare, egli volle tenere stretto al petto il manoscritto originale di *Rienzi*, il che ha significato per il povero Carl Dahlhaus, curatore dell'edizione critica degli *opera omnia* di Wagner nelle edizioni Schott's Söhne di Mainz, un problema insolubile. Venendo meno il manoscritto originale, su quale base si può condurre l'edizione critica? Il dono fatto a Hitler da Winifred è stato una catastrofe peggiore dello stesso nazismo... almeno per i maniaci come lo scrivente.

È insolubile il mistero di come sia possibile che nel cuore umano si annidino questi due impulsi, la violenza cieca e l'amore per le arti, il decidere la gassazione o la fucilazione di massa di 250 esseri umani e il sedere al pianoforte per suonare (neppure tanto male) un *Preludio e Fuga* di Johann Sebastian Bach, l'enigma di come sia possibile che si possa vivere, ridere, leggere, scherzare, comporre poesie, un libretto, un'opera, scrivere le note sulla partitura, trovandosi a "vivere" in una baracca di Lager o di Gulag, con le incursioni aeree e l'angosciosa attesa dell'avvio alle camere a gas.

Forse posso concludere con un semplice teorema. La musica è energia. L'eros, che crea bellezza e genera sapienza, è energia. La violenza cieca e belluina è energia. Nel primo caso, l'energia è quella dell'archetipo irradiante, oggetto dell'arte. Nel secondo caso, l'energia è quella di chi, come soggetto, fa arte. Nel terzo caso, l'energia è quella di chi, mostruoso errore commesso dalla Natura, distrugge. Ma la δύναμις è comune alle tre varianti: la sua origine è sempre energia. I portatori delle tre forme ora individuate sono adatti all'una o all'altra, per nascita. Il loro destino meraviglioso o orrendo è la loro entelechia individuale: può essere la glorificazione a Weimar o l'impiccagione a Norimberga, la divinizzazione di Wolfgang Amadé o l'esecrabile rogo del cadavere (eppure avvinto a un manoscritto sacro alla Bellezza) nel bunker della Berliner Kanzlei. L'educazione può favorire il transito dall'una all'altra delle prime due forme, Robert Schumann ragazzo che vuol essere pianista e "oggettivato" dalla musica che egli suona diviene, anche grazie al guasto dei suoi anulari, compositore "soggetto" di ciò che altri ameranno. Ma nessuna educazione artistica, poetica, filosofica, musicale, può salvare un predestinato dalla terza e maledetta forma di energia. Nessun esercizio alla tastiera può trasformare un aguzzino e assassino genocida in Mozart o in Schumann. Egli potrà superare Liszt, Busoni o Rachmanonov in perizia o Skrjabin in profondità di pensiero filosofico-musicale: ma resterà sempre un genocida assassino e aguzzino con grande talento pianistico. Le prime due forme di energia sono una chemioterapia che distrugge le cellule malate. La terza forma distrugge le cellule sane. Per impedire agli assassini agli aguzzini e ai genocidi di compiere la loro opera di distruzione, forse conosciamo un solo procedimento efficace: soffocarli nella culla.