

## Lo spazio liturgico, la musica e l'arte

### 1. DALLA *DOMUS ECCLESIAE* ALLE BASILICHE

Il culto cristiano, abbiamo visto, non può prescindere dalle categorie temporali, anzi, impone un'organizzazione e una suddivisione del tempo, dà un valore a ogni tempo; questo tempo liturgico ha però bisogno di uno spazio, lo spazio liturgico in cui si riunisce la comunità per l'adorazione. Tempo e spazio concorrono alla definizione del culto. Lo spazio, in particolare, entra in relazione con la dimensione del corpo, ne circoscrive i movimenti e li situa, si propone come un «testo», come una sintassi da interpretare<sup>108</sup>. Ciò significa che non ogni tempo e non ogni luogo sono adatti, convenienti, per la celebrazione del culto, pur non esistendo, nel cristianesimo, dei luoghi sacri. Dio non si lascia catturare in tempi o in luoghi particolari<sup>109</sup>. L'Antico e il Nuovo Testamento ci offrono più esempi di questa ambivalenza e problematicità del luogo di adorazione; in particolare il Vangelo di Giovanni nel racconto della cacciata dei venditori dal tempio, sposta sulla figura del Cristo il significato ultimo del vero culto, radicato nella sua passione, morte e risurrezione (Giov. 2,19 ss.), e la stessa concentrazione cristologica è ripresa dall'Apocalisse (21,22). Alla samaritana disorientata Gesù dirà: «Donna credimi, l'ora viene che né su questo monte né a Gerusalemme adorerete il Pa-

<sup>108</sup> Così R. VOLP, in: *Handbuch der Liturgik* cit., pp. 490-491.

<sup>109</sup> A.J. CHUPUNGO sostiene che «La teologia dello spazio liturgico ci permette di mettere in relazione i luoghi di culto con i luoghi terreni frequentati da Cristo. Perciò l'espressione "edificio della Chiesa" evoca le case, le strade, le cime delle colline, i campi, le zone desertiche e le rive dei laghi dove Cristo era presente con i suoi discepoli o dove essi hanno fatto esperienza della sua presenza. Come era presente allora, così è presente ora nella nostra assemblea», *Scientia Liturgica V* cit., p. 19.

dre [...] i veri adoratori adoreranno il Padre in Spirito e verità (Giov. 4,21 ss.). Il vero tempio non è più quello edificato da Salomone ma è Cristo stesso, il Logos di Dio incarnato. Ciò non significa che i cristiani non abbiano bisogno di un luogo di riunione, non sono angeli che battono le ali nelle sfere celesti, ma esseri umani con un corpo che ha bisogno della fisicità degli spazi<sup>110</sup>. Di qui l'importanza della dimensione architettonica dello spazio, che non è mai neutro, e che influisce in positivo e in negativo sull'azione liturgica della comunità di adorazione. Le parole che noi pronunciamo nell'ambito del culto sono talvolta contraddittorie rispetto alla capacità comunicativa degli spazi disponibili nell'ambito del culto. Come fare per superare le barriere architettoniche che rischiano di paralizzare i movimenti della comunità? Nella modernità si sono costruiti numerosi edifici in cui non è sempre facile riconoscere un'impronta architettonica di tipo protestante o cattolico, segno di un'attenzione nuova alla dimensione della comunicazione. Vi sono anche dei casi in cui coabitano due diverse comunità confessionali e gli spazi sono stati strutturati in modo tale da permettere quegli aggiustamenti necessari, minimi, perché ciascuno possa sentirsi a casa propria, liturgicamente parlando. Esistono però anche casi recenti in cui le due comunità, dopo un certo tempo di comune gestione degli spazi, si sono lasciate e ciascuna ha costruito un «suo» proprio locale di culto. Un ulteriore segno che la relazione liturgia-architettura non è una questione banale ma resta fondamentale rispetto al proprio immaginario simbolico, alle proprie emozioni, al proprio itinerario di fede che non può prescindere dalle forme dello spazio in cui prende forma la propria spiritualità.

Storicamente, prima dell'era costantiniana non esistono praticamente indizi di un'architettura cristiana particolare: i cristiani si incontrano nella *domus ecclesiae*, nelle case private, piccoli e modesti spazi in cui vi è grande semplicità ma anche grande intimità e fraternità-sororità.

<sup>110</sup> C. MILITELLO dice bene: se il tempio è l'umanità del Verbo incarnato, cioè il suo corpo dato per noi e di cui noi dobbiamo fare memoria, «ciò non può avvenire che nelle modalità del luogo e del tempo, nelle modalità proprie dell'adunarsi dell'assemblea, la quale dunque ha bisogno di mura, di tetto, di vesti, di parole, di canti, di suoni, di luce, di cibo [...] al di fuori delle quali la celebrazione non può avere accadimento», *Scientia Liturgica V* cit., p. 443.

Possediamo numerose testimonianze nel Nuovo Testamento che rinviano a questa realtà domestica. Sono soprattutto l'apostolo Paolo e l'evangelista Luca ad averci trasmesso queste informazioni: la casa di Aquila e Priscilla a Roma (Rom. 16,5) e ad Efeso (Rom. 16,19), la casa di Filemone presso cui si riunisce la comunità di Colosse (Filem.1,2), quindi la «camera alta» dove sono riuniti i discepoli (At. 1,13), la casa di Maria madre di Giovanni (At. 12,12), ancora una casa a Troade, al piano di sopra dove la comunità era riunita «per spezzare il pane» (At. 20,7-12). Un esempio di questa architettura cristiana familiare ci è offerta dalle scoperte archeologiche di Dura Europos, una cittadina avamposto nell'espansione romana verso Oriente, sulle rive dell'Eufrate<sup>111</sup>. Qui oltre a una sinagoga, è stata scoperta una casa-chiesa, ripetutamente rimaneggiata, per venire incontro ai bisogni della comunità cristiana che lì si riuniva. Questa realtà domestica scomparve completamente nel momento in cui il cristianesimo divenne *religio licita* e si impose come religione dell'impero<sup>112</sup>. Con Costantino l'architettura religiosa si impose gradualmente con il nuovo stile delle basiliche, che trasferì sul terreno religioso usi e spazi propri della Roma imperiale; la basilica civile aveva uno spazio semicircolare, un abside, dove trovava posto il magistrato, affiancato da alcuni assessori e segretari amanuensi, mentre la parte antistante, la navata, era lo spazio in cui trovava posto il popolo. La basilica era una struttura longitudinale organizzata attorno a un asse orizzontale. Con l'avvento del cristiane-

<sup>111</sup> Cfr. C. HOPKINS, *The Discovery of Dura-Europos*, Londra, Yale University Press, 1979.

<sup>112</sup> Eusebio di Cesarea tenne il discorso inaugurale della cattedrale di Tiro, fra il 316 e il 319. Pur essendo chiaro che è la comunità dei fedeli il «tempio vivente del Dio vivente» e non la cattedrale, nell'elogio al vescovo Paolino che fece costruire il sontuoso edificio egli non nasconde il fascino e lo splendore di questa grande costruzione. Giustamente I.M. CALABUIG fa notare che la costruzione delle basiliche e un «diffuso senso di "trionfo" determinano un pericoloso mutamento», vale a dire il ritorno «al lessico dell'Antico Testamento e alla mentalità del culto levitico [...] la basilica riceve il nome di *templum* [...] la liturgia eucaristica viene accostata di nuovo all'idea del *sacrificium* svolto da personale specializzato (il clero); la mensa si trasforma in un supporto sacro, intangibile dai laici...». I Padri, afferma Calabuig, si opporranno a questa tendenza già nel IV e poi nel V secolo, e cita questa bella testimonianza di Gerolamo: «Verum Christi templum anima credentis est: illam exorna, illam vesti, illi offer donaria, in illa Christum suscipe. Quae utilitas parietes fulgere gemmis et Christum in paupere fame mori?» (*Epistula* 58,8: CSEL 54, 536-537), cfr. *Scientia Liturgica V* cit., pp. 379-380 e nota 15.

simo nell'impero, il vescovo prenderà il posto del magistrato, i presbiteri quello degli assessori, e poco a poco si organizzeranno gli altri spazi liturgici, con il battistero (normalmente costruito a lato), il pulpito, l'ambone, l'altare, il coro e così via, e i vescovi saranno assimilati agli alti funzionari dello Stato<sup>113</sup>.

La prima basilica cristiana fu il palazzo del Laterano che, secondo la tradizione, Costantino donò a papa Silvestro. Con la costruzione delle basiliche si venne a cambiare radicalmente la forma della celebrazione liturgica che doveva ora corrispondere a questi spazi immensi e spesso sfarzosi: «il *Canone romano* presuppone un ambiente come la basilica. Ha lo stile di una grande orazione romana: solenne, ieratica e letteraria, e la tendenza a usare termini giuridici»<sup>114</sup>. La progressiva integrazione della chiesa nelle strutture socio-politiche dell'impero ebbe degli influssi enormi nel ridisegnare il volto della chiesa cristiana: «le cariche ecclesiastiche furono considerate, in qualche modo, come equivalenti a quelle dell'istituzione romana. Il *senatus populusque* romano trovò la sua controparte nell'*ordo populusque* della chiesa, cioè la gerarchia e i fedeli»<sup>115</sup>. La liturgia cristiana nell'epoca costantiniana diventò «la liturgia dell'impero greco-romano, celebrata nello splendore delle basiliche»<sup>116</sup>. Si può ben dire che il «potere» dell'architettura basilicale impose una nuova liturgia, i nuovi e ampi spazi disponibili esigevano una cultura liturgica sin qui inedita e inimmaginabile.

In Oriente, anziché riprendere la struttura longitudinale tipica delle basiliche occidentali, divise in tre o più parti, si affermò una struttura centralizzata a pianta quadrata, senza colonne, con un abside maggiore e due minori ai lati, e con una novità rispetto alle basiliche occidentali: la cupola, che rappresenta, simbolicamente, al di sopra dei fedeli, la sfera celeste del Regno di Dio. Un'altra novità è costituita dall'iconostasi, con immagini dei santi, che segna il limite dello spazio sacro riservato ai celebranti (e a cui le donne non hanno accesso) e dello spazio antistante riservato al popolo.

Simbolo massimo di questa architettura bizantina è la chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, costruita sotto Giustiniano fra il 532-

<sup>113</sup> L. BOYER, *Architettura e Liturgia*, Comunità di Bose, Ed. Qiqajon, 1994, p. 33.

<sup>114</sup> A.J. CHUPUNGO, *Manuale di liturgia*, I cit., p. 123.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 127.

537 da Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto<sup>117</sup>. È precisamente nelle chiese bizantine che l'iconografia cristiana troverà un grande sviluppo e di cui possediamo degli esempi stupendi a Ravenna, in particolare nelle basiliche di San Vitale, di S. Apollinare Nuovo e di S. Apollinare in Classe. Caratteristica dell'arte bizantina sono anche i mosaici del Cristo pantokrator, che dall'alto, nella sua gloria, domina l'intero creato (particolarmente noto è il mosaico della chiesa di Monreale a Palermo).

Nelle chiese monastiche in Occidente la liturgia delle ore, che scandiva la giornata dei monaci, portò a un allargamento dello spazio del coro, che assunse una dimensione longitudinale e che, come è tuttora visibile in numerose chiese gotiche, costituì uno spazio celebrativo separato, all'interno della struttura complessiva dell'edificio stesso. In questo modo, i monaci, seduti in sezioni parallele frontali, potevano recitare i salmi e le preghiere in modo antifonico. Nel passaggio dallo stile romanico al gotico «le facciate delle basiliche perdevano il loro aspetto monumentale, monotono, dividendosi, moltiplicandosi in una varietà di arcate e ornamenti, triplicando i portali, e sviluppando le grandi finestre, con sarchi alti. Nella navata le singole colonne e i pilastri si trasformavano in polifonia di pietre, in fasci di tre, cinque colonne e pilastri, e l'arco tondo romanico si rinnovava in arco acuto, elevandosi a grande altezza, come due mani giunte in preghiera»<sup>118</sup>.

Con il sorgere dell'ordine dei gesuiti, nel XVI secolo, non essendo più essi tenuti a recitare le preghiere comunitarie in quanto la priorità era data alla pratica degli esercizi spirituali personali, il coro non era più necessario e si costruirono delle chiese sontuose senza coro in cui tutto era ormai concentrato sull'altare in cui si celebrava la messa e si esponeva l'ostia consacrata. Il massimo esempio italiano di questa sontuosa architettura è offerta dalla Chiesa del Gesù a Roma.

La nascita di chiese protestanti nel XVI secolo ha richiesto un riadattamento non solo dei tempi liturgici, ma ha altresì reso necessaria una ridefinizione degli spazi liturgici. Abolita la messa e rimosse dalle chiese le immagini dei santi (in numerosi luoghi con fenomeni di iconoclastia), occorreva riorganizzare lo spazio. A partire da

<sup>117</sup> BOYER, *Architettura e liturgia* cit., p. 47.

<sup>118</sup> M. FÜRST-WULLE, *Il canto cristiano nella storia della musica occidentale*, Torino, Claudiana, 1974, p. 55.

quali principi? Si poteva realmente ridefinire lo spazio liturgico di un luogo «sacro» pensato in funzione di ciò che i riformati mettevano radicalmente in questione? Si poteva conciliare la «nuova teologia» riformata che poneva al centro della propria fede la grazia, la Scrittura e il sacerdozio universale dei credenti con l'architettura data? Riforma vuol dire precisamente questo: dare nuova forma all'esistente, non demolirlo<sup>119</sup>.

Il primo a tentare questa operazione in ambito riformato fu Zwingli a Zurigo, nel 1525. La riorganizzazione degli spazi liturgici avvenne a partire da un nuovo principio che già abbiamo ricordato: la centralità dell'assemblea riunita per l'ascolto della parola. Un nuovo spazio liturgico in cui l'assemblea cultuale diventa il centro e il soggetto del culto, e ciò ebbe come conseguenza diretta la soppressione di spazi liturgici riservati al clero (l'abolizione dell'altare, dei paramenti sacri, del coro, delle tribune che delimitavano gli spazi a cui avevano accesso soltanto il clero e i membri degli ordini religiosi).

È dunque l'assemblea riunita per il culto che ridisegna lo spazio liturgico e non il contrario. Abolito l'altare, aboliti gli spazi «sacri» a cui solo il clero ha accesso, lo spazio cultuale occupato dall'intera comunità riceve una *nuova prospettiva*: non si guarda più all'altare che non c'è più, né all'ostia innalzata che ormai ognuno prende con la propria mano dai piatti di legno durante la Cena del Signore; ora lo sguardo e l'attenzione sono rivolti al luogo della predicazione: il pulpito diventa il punto focale che dà unità alla liturgia. Si noti: il pulpito non è situato, come avverrà più tardi nelle nuove costruzioni, al centro dello spazio liturgico ma a lato, continua ad avere la stessa collocazione di prima, nelle chiese romaniche e gotiche. La riorganizzazione dello spazio liturgico, conseguenza della rivoluzione teologica avvenuta, non fu facile da gestire, anche perché di mezzo c'era l'autorità del magistrato che aveva l'ultima parola e i riformatori furono spesso costretti a modificare le loro idee. B. Raymond, sostiene che l'originalità dell'architettura riformata sta in un principio organizzatore, una tipologia architettonica che struttura lo spazio in modo uniforme e che egli definisce: «*quadrangolo corale*

<sup>119</sup> In Italia i primi templi protestanti furono costruiti nelle Valli valdesi (Piemonte) nel 1555, a 25 anni dall'adesione dei valdesi alla Riforma (Chanforan, 1532); essi furono poi tutti distrutti durante le «Pasque piemontesi» (1655) e la ricostruzione avvenne verso la fine del XVIII e soprattutto nel XIX secolo.

delimitato da tre lati dai banchi o sedie dei fedeli, e dal quarto lato dagli anziani o notabili della comunità»<sup>120</sup>. Questo quadrangolo corale forma uno spazio in cui trovano posto il pulpito, il tavolo della cena e la fonte battesimale. Nelle chiese riformate di tradizione zwingliana la fonte battesimale è posta nel centro di convergenza dell'abside e della navata centrale (Grossmünster, Zurigo), ma in altri casi essa serve anche da pulpito e da tavolo della Cena, come nella piccola chiesa di Clugin, nei Grigioni. Questa variazione architettonica è tanto più riscontrabile nella modernità, in cui non solo le donne sono ministre ma anche i laici esercitano il ministero della predicazione<sup>121</sup>.

In questa relazione complessa e conflittuale la dimensione architettonica non soltanto *riflette* le vie del culto cristiano, ma contribuisce a formare e a strutturare il culto, nei suoi aspetti comunicativi positivi come in quelli negativi. Basterebbe menzionare le molte barriere architettoniche degli edifici di culto che impediscono o rendono difficile l'accesso alle persone portatrici di handicap rivelando, anche su questo terreno, una mancanza di attenzione teologica e spirituale. Anche l'architettura religiosa ha bisogno di essere evangelizzata, ha continuo bisogno di nuove iniziative che aprano gli spa-

<sup>120</sup> B. REYMOND, *L'architecture religieuse des protestants*, Ginevra, Labor et Fides, 1996, p. 144. Cfr. ancora A. BIÉLER, *Liturgie et architecture - Le temple des chrétiens*, Ginevra, Labor et Fides, 1961; G. GERMANN, *Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz von der Reformation bis zur Romantik*, Zurigo, Orell Füssli, 1963; P. TILLICH, *On Art and Architecture*, New York, Crossroad, 1987; I. GRELLIER, *Les bâtiments d'église, une question théologique*, in: ETR, 1993/3, pp. 537-556.

<sup>121</sup> In ambito protestante italiano, a parte alcune eccezioni, l'architettura religiosa non è mai stata considerata un partner significativo per la comprensione e la formulazione di una liturgia. La maggior parte dei templi valdesi in Piemonte, quasi tutti ricostruiti dopo le distruzioni e i roghi dei secoli XVI e XVII, denunciano una forte impronta architettonica di tipo anglicano per ché dall'Inghilterra giunsero gli aiuti e la solidarietà verso il popolo valdese. La riflessione teologica sull'architettura è sempre stata marginale, sporadica, e non ha mai coinvolto la chiesa nel suo insieme, neppure dopo la seconda guerra mondiale in cui sono stati costruiti dei nuovi edifici di culto. Eccezione importante è stato il dibattito sorto durante la costruzione del centro ecumenico di Agape, che ha un luogo di culto all'aperto, sotto il cielo, per significare anche da un punto di vista spaziale-simbolico, una nuova lettura protestante di questa relazione liturgia-architettura. Cfr. R. BOUNOUS e M. LECCHI, *I templi delle valli valdesi*, Torino, Claudiana, 1988; M. LOIK, G. ROSTAN, C. GAVINELLI (a cura di), *L'architettura di Leonardo Ricci. Agape e Riesi*, Torino, Claudiana, 2001.

zi, come lo hanno fatto i quattro amici del paralitico di Capernaum che hanno trovato una via insolita per far incontrare il malato con Gesù (Mc. 2,1 ss)<sup>122</sup>.

## 2. INNOLOGIA E MUSICA LITURGICA (SACRA)

Il tempo e lo spazio liturgico – di cui abbiamo detto nei capitoli precedenti – confluiscono e si fondono reciprocamente nel canto e nella musica, in una sintesi trans-spaziale e trans-temporale, pur essendo canto corale e musica partecipi del qui e ora della comunità celebrante. Non è sempre possibile avere un culto accompagnato dalla musica, ma proprio là dove essa è assente se ne avverte l'importanza e la forza comunicativa ed espressiva per dire la lode e l'adorazione. Il canto e la musica, infatti, attivano e sollecitano il nostro intero corpo, sono espressione dell'arte del corpo per esprimere ciò che la sola parola non sa dire. Già nel II secolo un Padre della chiesa, Clemente d'Alessandria, parlava della preghiera come di un'azione che coinvolge le mani e i piedi<sup>123</sup>, una dimensione ben attestata, insieme alla danza liturgica, nel cristianesimo africano e asiatico contemporaneo, ma che in Occidente non ha trovato ancora un terreno fecondo se non nelle chiese pentecostali e nei gruppi carismatici. La tradizione protestante non è però univoca su questo complesso tema: i quaccheri, per esempio, anziché porre l'enfasi sulla musica e sul canto, sottolineano l'importanza fondamentale del silenzio e nei loro incontri non vi è spazio per i suoni. I quaccheri testimoniano l'importanza di un silenzio che nell'interiorità di ognuno sia in grado di recuperare un'autentica comunicazione con Dio, lontano dai rumori del mondo e prescindendo anche dalla musica. In quasi tutte le altre chiese sorte dalla Riforma il canto e la musica hanno invece assunto un ruolo di primo piano, ricollegandosi alla tradizione ebraica e alla chiesa delle origini.

<sup>122</sup> J. WHITE menziona cinque criteri fondamentali che dovrebbero essere rispettati nella costruzione di nuovi edifici di culto: *utilità, semplicità, flessibilità, intimità, bellezza*, cfr. *Introduction to christian worship* cit., pp. 100 ss.

<sup>123</sup> J. WHITE, *Introduction to christian Worship* cit., pp. 115-116.



Nel Nuovo Testamento abbiamo diversi accenni alla pratica del canto comunitario nelle assemblee cristiane (At. 2,47; 16,25; Rom. 15,6; Ef. 5,19; Col. 3,16; I Cor. 14,26; Ebr. 2,12; ecc.)<sup>124</sup>. Nella Epistola ai Colossesi, in particolare, troviamo un accenno che rivela al tempo stesso una distinzione che già veniva operata nella comunità fra varie forme espressive di canto: «Cantate di cuore a Dio, sotto l'impulso della grazia, salmi, inni e cantici spirituali» (Col. 3,16b). Margherita Fürst-Wulle ricorda che i Salmi «venivano eseguiti interamente o parzialmente in canto antifonico o responsorio»<sup>125</sup>. Ma pur essendo il canto una nota significativa del culto, nei primi tre secoli non vi è stata una significativa produzione innologica perché il canto si basava sostanzialmente sull'improvvisazione, frutto dell'effusione estemporanea dello Spirito. Soltanto a partire dal IV secolo si cominciarono a comporre degli inni e Ambrogio, Agostino, Crisostomo, Ilario di Poitiers produssero degli inni di gran valore e al loro seguito fiorì un'abbondante innologia cristiana<sup>126</sup>. Una fioritura innologica che subì però assai presto un progressivo regresso e una degenerazione del canto sacro che portò alla riforma liturgica legata al nome di papa Gregorio I (535-604), il quale «istituì scuole di canto in tutta l'Europa per i sacerdoti e per l'insegnamento delle nuove liturgie. Di conseguenza il canto del culto fu tolto al popolo e affidato ai soli chierici. Il canto comunitario, curato con tanta devozione nella chiesa primitiva, fu escluso ormai quasi totalmente dal culto domenicale [...] nella messa fu sostituito dal corale gregoriano, cantato in latino esclusivamente da cori di sacerdoti. Gli inni comunitari persero quindi il loro posto ufficiale nel culto e passarono agli esercizi spirituali dei sacerdoti e al canto nei conventi. Qui l'arte innologica fiorì meravigliosamente in tutto il Medioevo con nuove creazioni di valore imperituro, che originarono anche i primi cantici dell'epoca della Riforma»<sup>127</sup>. Il canto gregoriano<sup>128</sup> svolse un

<sup>124</sup> O.CULLMANN, *Il culto nella chiesa primitiva*, Roma, Ed. Centro evangelico di cultura, 1948.

<sup>125</sup> M. FÜRST-WULLE, *Il canto cristiano nella storia della musica occidentale* cit., p. 20.

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 30 s.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>128</sup> Il canto gregoriano o corale gregoriano non ha nulla a che vedere con la figura storica di papa Gregorio I. La tradizione ha utilizzato il suo nome a motivo della riforma liturgica da egli ha promosso. Con canto gregoriano si intende un parti-

ruolo di grande importanza nel processo di evangelizzazione e di cristianizzazione dell'Europa. La *schola cantorum* romana (fondata nel 581) in particolare svolse un ruolo di primo piano anche per la diffusione di altre scuole che di vennero presto dei centri di arte musicale soprattutto in riferimento ai conventi benedettini, fra cui Montecassino e Subiaco. Per questo il corale gregoriano nel Medioevo è stato definito il «maestro di musica dell'Europa»<sup>129</sup>. Un maestro di musica però che usava la lingua latina e non la lingua del popolo, cosa che acuì ulteriormente il fossato sempre più profondo con la comunità dei fedeli, che non conosceva il latino, dal canto liturgico domenicale. Questa esclusione del popolo dal canto liturgico contribuì in modo determinante alla nascita del canto sacro popolare nelle varie lingue nazionali. Il popolo non poteva infatti accontentarsi, durante la messa, di pronunciare soltanto il *Kyrie eleison* e l'Amen! È precisamente per dar voce a queste giustificate esigenze della comunità cristiana che nacquero le *Leise*, cioè delle composizioni in lingua tedesca, formate da una strofa di quattro versi che si anteponevano al *Kyrie* (dal *Kyrie eleison*). Il più antico di questi inni, di queste *Leise*, è il noto inno *Cristo è risorto* (*Christ ist erstanden*) che Lutero stesso riprenderà nell'epoca della Riforma:

Cristo è risorto dal martirio suo e giubilanza al cuor ci dà,  
 Cristo vuole consolar. *Kyrie eleison*.  
 S'Ei non risorgeva, il mondo si perdeva;  
 egli è risorto, lodiamo Gesù Cristo. *Kyrie eleison*.  
 Alleluia, alleluia, alleluia! E giubilanza al cuor ci dà,  
 Cristo vuole consolar. *Kyrie eleison*<sup>130</sup>.

Con questa nuova formula liturgica delle *Leise*, il canto comunitario riapparve, anche se ancora in sordina, nella messa di lingua tedesca; il canto ufficiale della messa continuava infatti ad essere il latino ed era proibito, se non nelle occasioni speciali, il canto assembleare nella lingua popolare.

colare stile di canto omofonico nato nella chiesa occidentale nel primo Medioevo. Esso costituì «la prima grande creazione artistica musicale del cristianesimo e al tempo stesso la forma più antica dell'arte della musica occidentale rimasta viva fino ai nostri giorni». Cfr. FÜRST-WULLE, *Il canto cristiano* cit., p. 32.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 46.

La nascita del canto polifonico<sup>131</sup> e i successivi sviluppi si susseguono in parallelo con l'esplosione dello stile gotico in architettura, e la polifonia si impone in ogni ambito della cultura europea nelle sue svariate forme. Il rinascimento trovò in Josquin des Prez (ca 1440/50-1521) il più grande talento dell'arte francese-fiamminga della canzone e le sue *Chansons* rappresentano «il culmine di una polifonia altamente artistica e di elementi espressivi del Rinascimento. In esse s'incontrano lo stile Gotico del Medioevo Alto e lo stile a cappella del Cinquecento al loro inizio, in una felice unione stilistica, espressione dell'epoca di transizione verso nuovi orizzonti musicali»<sup>132</sup>.

L'epoca della Riforma protestante offrì un grande contributo alla musica sacra e segnò una vera e propria svolta. Infatti, con la Riforma, il canto comunitario rientrò nelle chiese dalla porta principale per dimorarvi come un elemento fondamentale del culto cristiano. L'affermazione di Agostino secondo cui la musica è un dono di Dio fu ripresa dai riformatori, i quali non soltanto favorirono il canto e la musica corale, ma crearono dei nuovi inni e portarono alla nascita dell'innario che venne, come la Bibbia, messo immediatamente nelle mani dei fedeli.

Anche in questo campo Lutero è stato l'iniziatore di quel processo che restituì alla comunità cristiana la gioia e il piacere del canto comunitario che le era stato sottratto nel corso dei secoli. «Il contributo di Lutero all'arte della musica sacra – sostiene M. Fürst-Wulle – fu la sua opera personale innologica, che costituì non solo la base della partecipazione della comunità al culto evangelico, ma servì fino a oggi da modello e da norma al canto ecclesiastico protestante»<sup>133</sup>.

Riprendendo Agostino, Lutero sostiene che la musica è *donum di Dio*, e le assegna il posto d'onore accanto alla teologia<sup>134</sup>. La musi-

<sup>131</sup> I primi esperimenti sono a due voci e la sua prima forma è nota sotto il nome di *organum* che indicava non solo la musica polifonica in senso lato ma anche un brano liturgico a due o tre voci. L'*organum*, il cui nome deriva con ogni probabilità dall'organo-strumento, era presente nella chiesa d'Occidente sin dal IX secolo e poteva dunque, a buon diritto, indicare la polifonia. L'apice del suo valore artistico è rappresentato dalla Schola di Notre Dame di Parigi, verso il 1200. Cfr. M. FÜRST-WULLE, *op. cit.*, pp. 56 s.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>134</sup> *Musica est insigne donum Dei et theologiae proxima*, in: WA TR 3815,636,5.

ca viene subito dopo la teologia, dice Lutero, è «*ancilla theologiae*», sta dalla parte di Dio. Si potrebbe dire, nella prospettiva di Lutero: chi crede canta! Questa stretta unione, questo legame indissolubile, se così si può dire, tra teologia e musica, deriva senza dubbio dalla concezione propria di Lutero della giustificazione per fede; il cristiano è «*simul justus et peccator*», ma la forza del perdono misericordioso di Dio è come un fuoco ardente che lo porta a lodare e ringraziare Dio, gioia incontenibile che si esprime nella lode che è canto e poesia. Per Lutero, parlare di musica significa parlare contestualmente anche della lingua attraverso cui si esprime la musica, e tra le parole e le note musicali si viene a creare una scintilla «che dà vita al testo» e allontana ogni ombra di tristezza dall'animo<sup>135</sup>. Nel suo testo di dura polemica con Carlostadio (*Contro i profeti celesti*, 1525), Lutero precisa che nella traduzione dei testi e delle melodie latine non ci si può limitare alla semplice traduzione, ciò non basta, è un lavoro imperfetto: occorre trovare la giusta armonia tra le diverse componenti, tra il testo, le note, gli accenti, la tonalità e la lingua madre, diversamente non è che imitazione scimmiesca<sup>136</sup>! Da grande estimatore quale egli era di Josquin des Prez, Lutero non esita a dire che «Dio ha predicato l'evangelo anche attraverso la musica»<sup>137</sup>, sostenendo dunque una visione dell'arte coerente con quanto scrisse a proposito della relazione parola-immagine, in cui sottolinea il valore pedagogico e didattico dell'immagine nel suo rapporto strutturale con la parola<sup>138</sup>. Per Lutero la musica ha il dono di tradurre le parole in un altro linguaggio e di ciò egli ha dato prova nei suoi numerosi inni e nella sua Messa tedesca cantata del 1526. Lutero, che si considerava un conservatore (gli innovatori sono i papisti, che hanno stravolto la genuina tradizione della chiesa!), mantenne, nella Messa tedesca, le linee fondamentali della liturgia tra-

<sup>135</sup> «Die nothen machen den text lebendig. Fugit omnis spiritus tristitiae, sicut videmus in Saule», in: WATR 2, 2545b. Vedi anche M. FÜRST-WULLE, *Canti della Riforma* cit.

<sup>136</sup> Cfr. M. JENNI, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*, Zurigo, TVZ, 1983, p. 21.

<sup>137</sup> «Deus praedicavit euangelium etiam per musicam, ut videtur in Iosquin...», in: WA TR 2, 1258.

<sup>138</sup> Cfr. *Contro i profeti celesti. Sulle immagini e sul sacramento*, in: *Opere scelte* 8, a cura di A. GALLAS, Torino, Claudiana, 1999, pp. 125 ss.; J. COTTIN, *Le regard et la parole. Une théologie protestante de l'image*, Ginevra, Labor et Fides, 1994, pp. 263 ss.

dizionale, eliminando le parti che si discostavano dalla Scrittura. Nel suo nuovo progetto molti canti del canone della Messa sono stati conservati: il Gloria, il Pater, l'Alleluia, il Praefatio, il Sanctus, il Benedictus, l'Agnus Dei<sup>139</sup>.

Lutero amava la musica sacra e popolare sin dall'infanzia e nel corso della sua opera di riformatore tradusse, adattò, riformulò, inventò delle nuove melodie per il canto della comunità cristiana, per bambini e adulti, per le diverse festività dell'anno liturgico, riprendendo in molti casi le *Leise*<sup>140</sup>.

Nel 1524 venne stampata a Wittenberg la prima raccolta di inni a quattro voci, con una breve prefazione di Lutero in cui – consapevole di dare inizio a un processo innovativo nella cristianità occidentale – afferma di aver raccolto, insieme ad altri, alcuni canti spirituali «per un buon avvio», nella speranza che altri, meglio dotati, possano proseguire l'impresa. Lutero esplicita anche la preoccupazione che l'ha mosso, cioè l'attenzione formativa dei giovani, che devono poter crescere con una buona conoscenza musicale, e precisa: «Io non sono però del parere che, a motivo dell'evangelo, tutte le arti debbano essere denigrate e debbano scomparire, come sostengono alcuni falsi zelatori, piuttosto vorrei vedere volentieri tutte le arti, e soprattutto la musica, al servizio di Colui che le ha date e create»<sup>141</sup>. Nel 1529 Lutero scrisse una seconda prefazione<sup>142</sup> per una nuova raccolta di inni per l'uso culturale della comunità di Wittenberg, che egli stesso curò e in cui, per la prima volta, compaiono i nomi degli autori; questa nuova raccolta ebbe una grande diffusione ben oltre la città ed ebbe una positiva accoglienza a Strasburgo.

Se da Wittenberg volgiamo ora lo sguardo verso Strasburgo, troviamo in questa città renana una vera e propria officina musicale, piena di iniziative, di raccolte di inni stampati sin dal 1524 e utilizzati per il culto. Nel suo scritto *Fondamento e motivo*<sup>143</sup> Martin Bucero, nello spiegare e difendere teologicamente le innovazioni della

<sup>139</sup> M. FÜRST-WULLE, *Il canto cristiano nella storia della musica occidentale* cit., pp. 139-140.

<sup>140</sup> Per una approfondita documentazione, cfr. JENNI, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern* cit., pp. 15 ss.

<sup>141</sup> WA 35, 475, 2-5, cit. da JENNY, *op. cit.*, p. 39.

<sup>142</sup> JENNY, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>143</sup> *Grund und Ursach*, MBDS, 1, pp. 194 ss.

riforma della chiesa, aveva dedicato attenzione anche al canto, fondando le sue osservazioni su I Cor. 2,10-11 e II Tim. 3,16, e facendo riferimento a I Cor. 14,16 per motivare l'abbandono del latino a favore della lingua popolare<sup>144</sup>. Bucero difende con vigore la pertinenza del canto nel culto cristiano, sottolineando in particolare un passo della Epistola agli Efesini in cui l'apostolo esortava la comunità dicendo: «Siate ricolmi di Spirito [...] cantando e salmeggiando con il vostro cuore al Signore» (Ef. 5,19). Ora, l'esortazione «*cantate al Signore nei vostri cuori* – precisa Bucero – non significa cantare senza la voce [on stym]», perché se così fosse l'esortazione dell'apostolo non avrebbe alcun senso e non sarebbe di alcuna edificazione<sup>145</sup>. Nel testo del riformatore non traspare invece alcun accenno a una qualsiasi pratica musicale nel culto, segno che, pur essendo le chiese della città dotate di un organo, esso non era utilizzato nella liturgia della messa. Nel 1525 viene stampato il *Teutsch Kirchenampt*, che definisce l'ordine liturgico del culto con i vari canti, in seguito all'abolizione della messa; esso era composto da una salmodia tedesca, dal Kyrie e dal Gloria in gregoriano tedesco, dall'Alleluia, quindi dal credo apostolico o niceno sempre in gregoriano tedesco, dopo l'omelia, e, per la Cena del Signore, una *Leise* (Dio sia lodato e benedetto)<sup>146</sup>. La continua produzione di inni, di raccolte di canti, frutto di un'intensa attività poetica nella città, convinse i riformatori di Strasburgo a pubblicare nel 1541 il *Gesangbuch*<sup>147</sup>, curato da Conrad Huber e Wolf Köpfel; esso raccoglie il repertorio musicale prodotto a Strasburgo negli anni 1524-30 e a Wittenberg (di cui abbiamo detto sopra), dimostrando come vi fosse, su questo argomento, una sintonia profonda tra le due città e tra i diversi predicatori. La prefazione di Bucero al *Gesangbuch* riprende alcuni temi già noti ma al tempo stesso esprime un nuovo pensiero sin qui non riscontrato, vale a dire la sua preoccupazione per gli effetti perversi che il canto e la musica strumentale popolare può avere sull'educazione dei giovani<sup>148</sup>. Strasburgo è stata la città che più ha con-

<sup>144</sup> *Ivi*, 275, pp. 3 ss.

<sup>145</sup> *Ivi*, 275,35 - 276,9.

<sup>146</sup> Cfr. M. FÜRST-WULLE, *Il canto cristiano* cit., p. 143.

<sup>147</sup> Il termine «*Gesangbuch*» appare qui per la prima volta, ed è con ogni probabilità la traduzione tedesca del latino «*liber choralis*»; Bucero lo usa nella sua prefazione all'innario ufficiale della chiesa riformata di Strasburgo.

<sup>148</sup> Riprendendo il suo commento al Salmo 33, in cui già aveva sviluppato un lungo discorso sugli strumenti musicali, Bucero propone una lettura psicologica de-

tribuito, perché è stata un grande e libero laboratorio di idee e di iniziative per la definizione della liturgia e dell'innologia delle chiese riformate. Non è un caso che lo stesso Calvino, che trascorse alcuni anni d'esilio (1538-41) a Strasburgo, a stretto contatto con Bucero, pubblicò, nel 1539, la sua raccolta *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant*, su melodie di autori strasburghesi e che riprenderà appena ritornato a Ginevra.

Zurigo merita invece un discorso parte, perché nella città del Limmat non vi era né quel fervore artistico di Strasburgo, né Zwingli, che pure amava e praticava la musica, la considerava così vicina alla teologia. Per il riformatore di Zurigo l'eredità liturgica medievale era un peso tale che per un'autentica riforma della chiesa era meglio rinunciare alla musica e al canto<sup>149</sup>. I conflitti con il cattolicesimo da un lato, con gli anabattisti dall'altro e, infine, l'opposizione del Magistrato alle idee liturgiche di Zwingli, fecero sì che il nuovo culto riformato fosse privo di canto e di musica e l'organo del Grossmünster venne smantellato. Nel suo trattato liturgico sulla Cena del Signore<sup>150</sup> Zwingli afferma di non volere assolutamente rifiutare il canto, però non trovò il modo di introdurlo nella nuova liturgia evangelica inaugurata a Zurigo per la settimana di passione del 1525. M. Jenny nota giustamente che in nessuno scritto del riformatore è rintracciabile una parola di condanna del canto comunitario e che poco tempo prima Zwingli, in una lettera ai riformatori di Strasburgo, si era espresso a favore delle nuove iniziative liturgiche che essi ave-

gli effetti che la musica suscita nell'animo umano. La natura umana, egli dice, è così formata che nulla più della musica e del canto suscita passioni e affetti: gioia, sofferenza, amore, ira, meditazione spirituale, sregolatezza. Ora, essendo il fine degli umani quello di lodare e celebrare Dio per mezzo di Gesù Cristo, il canto e la musica strumentale non dovrebbero essere usati che per la lode, la preghiera, l'insegnamento e l'esortazione. La musica, questa «arte fantastica e dono di Dio» deve essere usata unicamente ai fini della lode di Dio e, di conseguenza, deve guardarsi da ogni altra finalità che ne rappresenterebbe la sua perversione. Bucero è talmente spaventato dall'uso perverso che la musica può provocare nell'animo dei giovani che rifiuta ogni altro uso che non sia finalizzato alla lode di Dio, cfr. MBDS, 7, 278, pp. 12 ss; 15 ss. Cfr. anche Chr. MEYER, *Gesangbuch, darin begriffen sind... Martin Bucer et le chant liturgique*, in: *Martin Bucer And Sixteenth Century Europe. Actes du colloque de Strasbourg (28-31 août 1991)*, Leida, E.G. Brill, 1993, pp. 215-225.

<sup>149</sup> R. KUNZ, *Gottesdienst evangelisch reformiert* cit., pp. 125 ss.

<sup>150</sup> Z IV, pp. 13 ss.

vano messo in opera<sup>151</sup>. È un fatto però che Zwingli non introdusse il canto comunitario nella chiesa di Zurigo, e il vero motivo di ciò resta un enigma<sup>152</sup>. Di conseguenza, come risulta dalla liturgia del 1525, i responsori e le preghiere venivano eseguiti dalla comunità in coro parlato. Il primo innario riformato svizzero vide la luce soltanto dopo la morte di Zwingli e venne pubblicato a San Gallo (1533), mentre un secondo innario, stampato a Costanza, sarà utilizzato come modello per l'innario di Zurigo del 1598 con il quale il canto comunitario fa il suo ingresso nel culto riformato della città e contiene tre inni composti dal riformatore stesso.

A Ginevra le cose andarono diversamente e Calvino, pur non possedendo il carisma poetico di Lutero, appena tornato a Ginevra dall'esilio, si impegnò con grande determinazione per reintrodurre nel culto il canto comunitario, forte dell'esperienza strasburghese. Nella prefazione all'edizione ginevrina dei 50 Salmi di Marot (1543) Calvino sintetizza la sua propria concezione della musica che è sostanzialmente la stessa di Bucero: «Fra le cose che hanno la capacità di ricreare l'uomo e dargli piacere, la musica è la prima o una delle principali; e dobbiamo considerarlo un dono di Dio deputato a questo uso. Ma proprio per questo motivo dobbiamo guardarci dagli abusi, per non infangarla e contaminarla, essendo essa stata prevista per il nostro profitto e per la nostra salvezza». Nel suo scritto liturgico *La forme des prières et chantz ecclesiastiques* del 1542, Calvino distingue i due aspetti delle preghiere pubbliche, il primo con la semplice parola, il secondo con il canto. Riprendendo Bucero, Calvino sostiene la fondatezza biblica del canto e aggiunge però subito dopo: «In verità conosciamo per esperienza che il canto possiede una grande forza e vigore per commuovere e infiammare il cuore degli umani, per invocare e lodare Dio con uno zelo più forte e ardente. Occorre sempre fare attenzione [*à regarder*] a che il canto non sia leggero e instabile, ma abbia peso e maestà, come dice sant'Agostino. E in questo modo c'è grande differenza tra la musica che si fa

<sup>151</sup> Dopo le sue considerazioni sul tema dell'eucaristia e sulla posizione assunta da Carlostadio che era passato a Strasburgo, Zwingli afferma: «Quae de cantionibus Germanicis ac psalmis scribitis, fratribus omnibus placent...», Z VIII, 276, pp. 17-18.

<sup>152</sup> M. JENNY, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*, Zurigo, Theologischer Verlag, 1983 p. 175. Zwingli stesso compose alcuni inni, e tutti in occasioni cruciali; il primo e il più noto è il *Pestlied*, scritto nel 1519 nel tempo della sua grave malattia. Cfr. F.E. SCIUTO, *Ulrico Zwingli*, Napoli, Giannini Editore, 1980, pp. 757-758.



per rallegrare la gente a tavola e nelle loro case, e i salmi che si cantano in chiesa, in presenza di Dio e dei suoi angeli»<sup>153</sup>. Come possiamo notare, Calvino è più fine di Bucero, possiede una più agile capacità di scrittura, è più chiaro e preciso nelle sue formulazioni; egli condivide però, nel fondo, la stessa preoccupazione di Bucero, scorgendo nella musica un aspetto incontrollabile di ordine psichico che fa leva sulle emozioni e che può in ogni momento scivolare sul registro della perversione. Dio, dice Calvino, «conosce quanto siamo inclini a rallegrarci nella vanità»<sup>154</sup>, e questo pensiero lo assilla! Come per Lutero la musica è un dono di Dio, ma il cuore umano è perverso e non sa farne un uso «onesto», perciò essa deve essere «regolata». Un pensiero, quest'ultimo, totalmente estraneo alla sensibilità di Lutero. La musica infatti, con la sua melodia, è più forte delle parole, sostiene Calvino, e quando l'uso è pernicioso, essa penetra nel cuore umano così come il vino entra nei recipienti attraverso un imbuto, e in questo modo il veleno, distillato dalla melodia, entra in profondità<sup>155</sup>! Nel commento al Salmo 33 Calvino ritiene che l'uso di strumenti musicali fosse in qualche modo limitato al tempo dell'Antico Patto, mentre nella chiesa cristiana non ce ne sarebbe più stato bisogno. Nel culto del Primo patto l'arpa e la viola e tutti gli altri strumenti a corde svolgevano una funzione «pedagogica» e educativa nell'ambito della Legge, ma ora, nella luce di Cristo la chiesa si nutre unicamente della sua Parola<sup>156</sup>. Al tempo stesso Calvino ritiene che si debba prendere le distanze dal canto gregoriano (in latino) che è unicamente monopolio del clero. Quale soluzione trovare per la comunità cristiana che si riunisce per il culto domenicale in vista della sua edificazione?

Occorre disporre di canzoni oneste e sante che fungano «da aghi per incitarci a pregare e lodare Dio, a meditare le sue opere, per amarlo, temerlo, onorarlo e glorificarlo»<sup>157</sup>. Di conseguenza Calvino individuò nel canto dei salmi la vera possibilità per la comunità cri-

<sup>153</sup> G. CALVINO, *Opera selecta*, II, p. 15, 27-36.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 16, 8-9. Cfr. anche il commento a Gen. 4,20 s. in cui sottolinea il fatto che gli strumenti musicali sono utili ma non necessari!, J. CALVIN, *Commentaires sur l'Ancien Testament*, Ginevra, Labor et Fides, 1961, p. 112.

<sup>155</sup> G. CALVINO, *Opera selecta*, II, p. 7, 5-9.

<sup>156</sup> J. CALVIN, *Commentaire sur le livre des Psaumes*, I, Parigi, 1859, p. 263; stessi pensieri nel commento ai Salmi 99 e 100, II, pp. 588-589, 592-593.

<sup>157</sup> G. CALVINO, *Opera selecta*, II, p. 17, 9 ss.

stiana di essere soggetto attivo del culto, pur nella sua forma omofonica e priva di qualsiasi accompagnamento musicale. Da questa intuizione, saldamente ancorata alla Scrittura, nacque il salterio ginevrino più tardi conosciuto sotto il nome di «salterio ugonotto»<sup>158</sup>, vale a dire la versificazione francese dei 150 salmi che impegnò numerosi artisti, musicisti e teologi dal 1539 al 1662<sup>159</sup>. Calvinò collaborò con grande energia alla realizzazione del salterio; «esso è un'opera unica nella storia della chiesa evangelica. La sua sorprendente popolarità, la rapida e larga diffusione e la pronta traduzione in molte lingue assicurano un successo straordinario, anche nel senso della sua importanza ecumenica oltre le frontiere»<sup>160</sup>. Per quanto paradossale possa sembrare, nonostante la contrarietà di Calvinò all'uso dell'armonia e del canto polifonico nel culto, furono proprio le armonizzazioni di Goudimel a dare valore artistico e a diffondere i salmi di Calvinò in tutte le chiese protestanti! Gli innari si imposero assai presto nei culti riformati perché gli inni non erano stabili come nella liturgia di Lutero, ma cambiavano di volta in volta e le armonizzazioni a quattro voci che caratterizzano tutte le melodie degli innari riformati odierni non corrispondono all'usanza del periodo della Riforma ma sono creazioni successive.

La terza generazione protestante, dopo la disastrosa guerra dei Trent'anni, troverà in Heinrich Schütz (1585-1672), il padre della musica tedesca protestante, e in Johann Crüger (1598-1662), due grandi artisti che interpreteranno in modo nuovo le melodie luterane; appena più tardi Paul Gerhardt (1607-76), la cui popolarità è di

<sup>158</sup> I salmi ugonotti, cantati all'unisono, furono il simbolo della fede riformata e svolsero un ruolo fondamentale non solo nelle grandi assemblee domenicali, ma accompagnarono gli esuli ugonotti nelle galere e nelle prigioni di Luigi XIV e nelle lotte per la libertà religiosa (XVI-XVIII). Essi sono largamente presenti oggi nelle raccolte di inni di tutte le chiese protestanti del mondo. Una nuova versione integrale del salterio ugonotto in lingua italiana è stata curata da E. Fiume, D.C. Iafraite, *I Salmi della Riforma*, Torino, Claudiana, 1999.

<sup>159</sup> I salmi di Ginevra sono un'opera collettiva: Clément Marot e Théodore de Bèze realizzarono la parte poetica, mentre Loys Bourgeois, Guillaume Franc, Pierre Dagues e altri composero la parte melodica, sotto la supervisione di Calvinò, mentre in un secondo tempo Claude Goudimel aggiunse la parte polifonica delle armonizzazioni. R. Weeda ha ricostruito la storia della comunità riformata francese di Strasburgo, la sua liturgia, situando contestualmente il ministero pastorale di Calvinò, cfr. *L'«Église des français» de Strasbourg (1538-1563). Rayonnement de sa Liturgie et de ses Psaumes*, Baden Baden & Bouxwiller, Ed. Valentin Koerner, 2004.

<sup>160</sup> M. FÜRST-WULLE, *Il canto cristiano* cit., p. 130.

poco inferiore a Lutero e che Dietrich Bonhoeffer apprezzò grandemente, aprirà la via a Johann Sebastian Bach (1685-1750), il quale porterà il corale luterano al suo punto culminante<sup>161</sup>.

Quando Bach assunse la responsabilità di *cantor* nella Thomaskirche di Lipsia (all'età di 38 anni), dovette assicurare una cantata per ogni domenica dell'anno liturgico e per tutte le grandi festività; di qui la sua immensa produzione artistica di cui sono state conservate circa 200 cantate. La sua musica e i suoi testi sono divenuti patrimonio della cultura e dell'arte mondiale, la passione secondo Matteo e secondo Giovanni sono oggi ancora rappresentate in ogni parte del mondo. Ma gli innari delle chiese protestanti si sono presto arricchiti dei testi e delle melodie del Risveglio, degli inni di Charles e John Wesley, di César Malan, mentre in epoca più recente, sono entrati nell'uso del canto comunitario anche numerosi *negro spirituals*, che hanno caratterizzato il canto religioso nero nel Sud degli Stati Uniti d'America verso l'inizio del XIX secolo. I *negro spirituals*<sup>162</sup> sono l'espressione dell'appropriazione della Bibbia da parte della comunità nera che, nella situazione di schiavitù, si identifica all'Israele biblico e cerca la sua liberazione, un nuovo esodo, al seguito di Gesù, che è solidale con le sofferenze degli oppressi. Sin dagli anni Trenta del XX secolo questa nuova musica evangelica prenderà il nome di *Gospel song*. Le assemblee del Consiglio ecumenico delle chiese e gli incontri ecumenici fra le chiese hanno prodotto un ricchissimo materiale innologico e favorito lo scambio di testi che sono oggi patrimonio di tutte le chiese cristiane aperte al dialogo.

Inoltre, cosa che non sempre viene compresa e valorizzata in modo intelligente, la musica è oggi un accesso privilegiato dei giovani verso i temi religiosi e spirituali: per molti di loro i concerti musicali sono diventati una forma di culto<sup>163</sup>. La domanda: perché cantano gli esseri umani? Permette un largo cerchio di risposte, compresa la risposta della fede. In altre parole la musica e il canto rappresentano per ogni generazione un luogo di incontro, di apertura, verso il mondo intero e verso Dio.

<sup>161</sup> Cfr. G. LONG, *Johann Sebastian Bach. Il musicista teologo*, Torino, Claudiana, 1985.

<sup>162</sup> Cfr. P. RIBET, F. GITTL, *Negro Spirituals. Musica e testi*, Torino, Claudiana, 1982.

<sup>163</sup> Cfr. H. SCHRÖER, *Poiesis, Creatura, Carisma*, in: *In der Verantwortung gelebten Glaubens. Praktische Theologie zwischen Wissenschaft und Lebenskunst*, Stoccarda, Kohlhammer, 2003, p. 231.

### 3. ARTE E LITURGIA

#### a) *L'arte figurativa al servizio della fede*

Da molto tempo si avverte, in ambito protestante e riformato in particolare, l'esigenza di imboccare una strada nuova per dare vita al culto e alla liturgia, trovare nuove forme comunicative, in altre parole: sbloccare la paralisi della comunicazione unilateralmente focalizzata sulle parole. Chi partecipa a incontri ecumenici e internazionali scopre in molte occasioni una liturgia vivente, che comunica, che attira, che coinvolge, che fa spazio ai suoni, ai colori, ai gesti, alle emozioni e dunque al corpo, in altre parole: una liturgia che sa trovare nuovi linguaggi.

Come trasporre questa dimensione di vita nel culto ordinario, come creare «comunicazione» nella semplicità dell'incontro, senza forzatura, senza esagerazioni, senza fare del culto e degli spazi della chiesa una tribuna da teatro in cui l'attenzione si concentra sugli attori? E, al tempo stesso, come far sì che chi è rivestito di un incarico particolare possa svolgerlo in modo «comunicativo» o, come oggi si dice, esercitando la competenza del suo ruolo? Possono le arti umane, la musica, le arti visive, la pittura in particolare, l'architettura svolgere un ruolo comunicativo importante nella dimensione dell'annuncio? È possibile rivisitare criticamente la tradizione protestante nei confronti dell'arte, la sua diffidenza verso le immagini in particolare? Pensare alla liturgia pensando all'arte visiva, ai corpi, alla ritualità; educazione dell'occhio e non solo dell'orecchio, ma anche educazione delle proprie emozioni. Liturgia è essenzialmente azione, a più livelli, movimento, anzi, movimenti, in cui c'è sempre di mezzo il nostro corpo. Ma che cosa si intende oggi per arte in questa relazione con la dimensione liturgica del culto cristiano? Susanne Langer si esprime così: «Ciò che essa ci offre è di formulare le concezioni dei nostri sentimenti [feeling] insieme alla realtà della nostra concezione del visivo, del fattuale e dell'udibile. L'arte ci offre forme di immaginazione e forme di sensazione-sentimento [feeling], inseparabilmente; essa chiarisce e organizza l'intuizione stessa»<sup>164</sup>.

<sup>164</sup> S. LANGER, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 397.

Che la storia dell'arte abbia un nesso con la dimensione liturgica è un fatto incontestabile. Ma questa constatazione non è sempre considerata positivamente. Il nesso arte-liturgia non è immediatamente evidente; nella storia del cristianesimo questa relazione è stata più spesso elemento di conflittualità che di unità. I movimenti iconoclasti sorti prima in oriente (VIII secolo) e poi in occidente (XVI secolo) e che hanno lacerato in profondità la chiesa ne sono la riprova. La mia intenzione non è però di entrare nel merito di questi conflitti<sup>165</sup>; né intendo occuparmi dell'arte cristiana nella tradizione ortodossa (il ruolo fondamentale delle icone nella liturgia e nella spiritualità ortodossa)<sup>166</sup>. Vorrei, più modestamente, attirare l'attenzione delle chiese riformate su questa relazione arte-liturgia che storicamente si è unilateralmente concentrata sulla musica e sul canto, come abbiamo osservato nel capitolo precedente, disinteressandosi sostanzialmente delle arti visive<sup>167</sup>. È un fatto però, che questo legame arte-liturgia, ha trovato numerosi esempi, già nei primi secoli del cristianesimo, nella pittura. Molto presto i cristiani hanno usato la pittura per raffigurare personaggi e avvenimenti della Bibbia per finalità liturgiche e catechetiche. Si tratta di un patrimonio assai ricco e che in Occidente conosciamo soprattutto attraverso le decorazioni pittoriche delle catacombe romane<sup>168</sup>. Vorrei, a titolo esemplificativo, presentare brevemente le scoperte archeologiche venute alla luce negli anni Trenta del XX secolo a Dura Europos (Siria), che hanno segnato una tappa fondamentale nella relazione arte-liturgia e gettato nuo-

<sup>165</sup> Per ciò che riguarda la controversia sulle immagini nell'epoca della Riforma, rimando al mio *Cittadini e discepoli. Itinerari di catechesi*, Torino, Elledici-Claudiana, 2000, pp. 196 ss.

<sup>166</sup> Ciò esula dall'intenzione di questo libro, né chi scrive possiede questa competenza.

<sup>167</sup> Cfr. COTTIN, *Le regard et la parole. Une théologie protestante de l'image* cit.

<sup>168</sup> P. PRIGENT sottolinea giustamente lo «statuto liturgico» di molte immagini e precisa che esse «devono essere poste nella categoria delle preghiere che poggiano su una confessione di fede. Non vogliono essere prima di tutto uno spettacolo per gli occhi. Esse traducono un movimento verso Dio». Secondo Prigent le prime immagini dei cristiani non intendono «raccontare» «neppure quando si riferiscono alla Bibbia [...] esse esprimono la risposta di fede data dall'uomo al Dio della rivelazione biblica», in: *Arte e teologia*, a cura di E. GENRE e Y. REDALIÉ, Torino, Claudiana, 1997, p. 70.

va luce sul ruolo dell'immagine nell'ebraismo e nel cristianesimo<sup>169</sup>, per indicare, in conclusione, alcune piste di riflessione sulla relazione arte visiva-liturgia.

## b) *La domus ecclesiae di Dura Europos*

Dura Europos, cittadina fondata dai greci verso il 300 a.e.v., venne occupata dai parti verso il 141 a.e.v. e successivamente dai romani con Traiano nel 115 e.v. e divenne uno dei *praesidia* romani del *limes* eufratico, sicuramente una delle fortezze più importanti. La città, occupata dalla truppe romane, fu trasformata in un grande accampamento, con alloggi, terme, anfiteatro, santuari militari fra cui quello di Mitra riccamente decorato. I romani costruirono fortificazioni e cinta murale della città, con terrapieni e scarpata in previsione dell'attacco dei sassanidi che, dopo ripetuti assedi, la espugnarono nel 256 e.v.

Sia nel periodo partico sia in quello romano, Dura fu una città amante dell'arte, specialmente della pittura. Tutti i templi erano decorati con pitture e così anche gli edifici pubblici e privati. Le rovine di Dura Europos hanno conservato più pitture murali che tutte le città del mondo romano e orientale salvo Pompei ed Ercolano. I pittori di Dura Europos appartenevano a una scuola che ha saputo creare un suo proprio stile pittorico, non greco né semitico, bensì greco-semitico con evidenti elementi irenici che hanno avuto un forte ascendente sull'arte cristiana. Gli affreschi dei mitrei, della sinagoga e della casa-chiesa cristiana rappresentano dei riferimenti fondamentali.

Ciò che ha permesso l'identificazione dei soggetti delle pitture e l'identificazione di numerose iscrizioni è il vangelo di Taziano, il *Diatessaron*, composto in Siria verso il 172 e scritto in greco, indirizzato alla comunità di lingua greca. Il *Diatessaron* è un'armonia dei quattro vangeli, una sintesi scritta in forma narrativa. Dagli scavi archeologici vennero alla luce le prime iscrizioni, le prime parole che, dopo un lungo lavoro, furono identificate con una parte del *Dia* -

<sup>169</sup> Le fonti a cui facciamo riferimento sono HOPKINS, *The Discovery of Dura-Europos* cit., e J.R. WALTON, *Art and Worship. A Vital Connection*, Colledgeville, The Liturgical Press, 1988.

*tessaron*. Senza questa scoperta non sarebbe stato possibile interpretare le pitture murali della comunità cristiana di Dura<sup>170</sup>.

Il cristianesimo fu introdotto a Dura durante l'occupazione romana. Le fonti primarie di informazione sulla vita di questa piccola enclave cristiana sull'Eufrate ci sono offerte dalla casa-chiesa riportata alla luce negli scavi tra il 1930 e il 1934. La casa, costruita verso il 232 e.v. venne adattata come luogo di incontro della comunità cristiana verso il 240 e.v. Nel 256 la comunità si dissolse nel momento in cui la città fu distrutta durante l'attacco dei sassanidi<sup>171</sup>.

Nel contesto liturgico dell'epoca, il culto era «*un'attività corporativa*», era realmente l'azione della comunità riunita: vescovo, presbiteri, diaconi, laici, catecumeni<sup>172</sup>. La casa-chiesa di Dura aveva otto stanze, un cortile, un portico, un vestibolo, il luogo di riunione, il battistero e tre stanze disponibili. Il battistero e la sala d'incontro ci offrono delle informazioni assai preziose sulla liturgia del periodo protocristiano. Poiché il battistero era ornato da pitture murali, esso offre elementi di grande rilievo concernenti l'uso dell'arte come parte integrante del culto.

Il battistero è identificato per la presenza di una bacinella situata nel pavimento, da un baldacchino in muratura sopra la fonte e la presenza di pitture murarie. Nella comunità delle origini il battesimo era inteso come processo di capitale importanza nella vita di una persona. Sia i tempi di preparazione sia il rituale mostrano la serietà dell'atto compiuto. Nell'epoca era costume decorare le mura più significative delle case: non c'è da stupirsi dunque che anche il battistero fosse coperto di pitture murarie. Ma in che cosa consiste l'arte nel battistero? Essa consiste essenzialmente in una serie di scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento. Il dipinto più grande è situato dietro alla vaschetta battesimale, per indicarne l'importanza, e raffigura il buon pastore e le pecore. Sotto di esso e in relazione con esso, la caduta di Adamo ed Eva. Nel muro accanto si trova invece la processione delle donne al sepolcro la mattina di Pasqua, la guarigione del paralitico, Gesù che cammina sulle acque, la donna sama-

<sup>170</sup> HOPKINS, *The Discovery Of Dura-Europos* cit., p. 109.

<sup>171</sup> A Dura esisteva anche una comunità ebraica, la cui sinagoga, anch'essa ricca di pitture, offre altri elementi di riferimento molto importanti dal punto di vista liturgico; cfr. HOPKINS, *op. cit.*, pp. 140 ss.

<sup>172</sup> J.R. WALTON, *Art and Worship* cit., p. 22.

ritana al pozzo di Giacobbe, Davide e Golia e una scena del giardino di Eden.

Proviamo ora a entrare nel significato di questi dipinti murali alla luce del frammento del *Diatessaron* che ne offre ispirazione e guida, in una relazione parola-immagine suggestiva. Hopkins osserva che l'intenzione degli artisti deve essere stata quella di fare ogni sforzo per mostrare l'inclusione di ognuno dei quattro vangeli nelle pitture. Le Marie con le altre donne sono un particolare di Luca, mentre Giovanni soltanto riferisce l'incontro di Gesù con la samaritana; ancora, la discendenza davidica di Gesù è opera di Matteo e questo sembra indicare il dipinto di Davide e Golia; infine, il Cristo permeato dallo Spirito santo, il guaritore, l'operatore di miracoli quale appare in Marco è presente nella guarigione del paralitico. Hopkins ci introduce nel battistero proponendoci l'itinerario del neoconvertito, attraverso la porta situata tra l'«*exorcisterium*» e il battistero. Dopo gli esorcismi che allontanavano il potere di Satana, il convertito entrava nel battistero. Qui, guardando la fonte battesimale, egli scorgeva alla sua sinistra la figura della donna samaritana al pozzo di Giacobbe. La donna tiene la corda con le due mani, il volto che guarda gli spettatori. Si nota immediatamente un'assenza: Gesù. Ma al tempo stesso sembra che l'attenzione del dipinto sia tutta concentrata nel messaggio che è annunciato alla donna: «Chi beve dell'acqua che io gli darò non avrà mai più sete; anzi l'acqua che io gli darò diventerà in lui una fonte d'acqua che scaturisce in vita eterna» (Giov. 4,14). La samaritana è dunque qui il simbolo di quell'acqua di vita eterna che il Cristo assente annuncia<sup>173</sup>.

Il convertito stava di fronte al baldacchino. Stelle bianche in una volta celeste, colonne decorate, frutti decorati che rappresentano i frutti della terra. Un gradino di terra di fronte alla vasca permetteva al convertito di sedersi comodamente al bordo della fonte e quindi girarsi per alzarsi o inginocchiarsi nella vasca stessa.

Nella parete ovest si trova il dipinto del buon pastore con il suo gregge. Nell'angolo a sinistra inferiore, Adamo ed Eva con foglie di fico per coprire il corpo, mentre un grande serpente attraversa la scena. Alcuni critici sostengono che questa pittura è un'aggiunta successiva. In ogni caso lo stile dei due dipinti è assai diverso: Adamo ed Eva sono figure orientali, mentre il buon pastore è nello stile di

<sup>173</sup> HOPKINS, *The Discovery Of Dura-Europos* cit., p. 110.



Dura. Qualcuno pensa che la combinazione dei due motivi rappresenti la caduta del genere umano e la sua redenzione.

Nella guarigione del paralitico l'enfasi è naturalmente nella dimensione del miracolo che l'artista focalizza nell'uomo che sta nel suo letto e che poi porta con sé. Sopra e dietro, la piccola figura di Gesù con la mano destra tesa a simbolizzare il miracolo. Gesù è vestito con una semplice tunica dell'epoca. Tra la scena della guarigione e quella di Gesù che cammina sull'acqua c'è una piccola interruzione. Da una parte le piccole figure dei discepoli nella barca che alzano le mani in segno di meraviglia, con lo sguardo frontale, mentre in primo piano le figure di Gesù e di Pietro sono dipinte frontalmente. La meraviglia descritta nelle figure dei discepoli sottolinea il miracolo e non ha bisogno di altri segni dell'ispirazione divina<sup>174</sup>. Nel muro nord troviamo invece la tomba di Gesù con le tre Marie, seguite da cinque altre donne, tutte in posizione frontale e con nella mano destra una torcia, mentre nella mano sinistra ciotole di incenso o olio. Questo dipinto appartiene a una diversa tradizione rispetto allo stile manoscritto degli altri e, secondo Hopkins, è molto vicino allo stile e alla processione dei martiri della chiesa bizantina di S. Apollinare Nuovo di Ravenna.

Il muro sud ha infine il dipinto di Davide e Golia nella parte inferiore e la scena del giardino di Eden in quella superiore. E qui troviamo anche le uniche due iscrizioni che contengono il nome di Gesù Cristo. La prima, sopra la scena di Davide e Golia e sotto la nicchia: «Cristo Gesù è vostro» con accanto il nome del donatore (Proclo)<sup>175</sup>. La seconda scritta, a lato della nicchia ha il solo nome «Cristo Gesù» con quello del probabile donatore (Siseos). Hopkins si domanda che cosa contenesse la nicchia e perché vi fosse un tavolo sotto di essa e, riprendendo l'idea di Kraeling<sup>176</sup> suppone che il battistero sia servito anche per la celebrazione dell'eucaristia. Nella nicchia potevano stare l'olio santo e il tavolo che veniva usato per la comunione con pane e vino. Hopkins ritiene che la scena di Davide e Golia poco si addice alla celebrazione della Cena ma concorda con la domanda di Kraeling: perché un'intera stanza è stata dedicata a un rito così infrequente come il battesimo e decorata così fastosamente? Egli risponde che la cosa è ovvia se si ammette che il tavolo del-

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>176</sup> C.H. KRAELING, *The Christian Building*, New Haven, 1956.

la Cena stava al centro della parte sud della stanza e che la celebrazione dell'eucaristia concludeva la liturgia del battesimo. Il rotolo del Nuovo Testamento stava nella nicchia, in analogia con la Sinagoga<sup>177</sup>.

La dedica è significativa: «Gesù Cristo è vostro»! Uno pensa subito al sacramento distribuito sul modesto tavolo sotto il dipinto e alle parole di Marco e Luca (Mc. 14,22-24; Lc. 22,17-20). La venuta del regno di Dio menzionato in Luca offre un nuovo pensiero, la promessa della risurrezione e l'immortalità. Il giardino paradisiaco sopra la nicchia e l'iscrizione diventano di rilievo. Gesù è l'unto nel senso di Cristo che per gli ebrei è il messia... Gesù è il vostro messia! Lc. 17,20-21 rende chiara la connessione: il regno non è qui o là, ma «in mezzo a voi», nella vostra comunità riunita<sup>178</sup>.

Questa breve introduzione alla chiesa domestica di Dura-Europos ci permette ora di riprendere il nesso arte-liturgia evidenziando alcuni aspetti che ci aiutino a situare la riflessione nella sua relazione con il nostro tempo e le nostre sensibilità. Lo faremo sottolineando il ruolo dell'arte come elemento costitutivo della liturgia e del culto cristiano riprendendo liberamente le indicazioni suggerite da Janet R. Walton<sup>179</sup>.

### *Arte suscitatrice di memoria*

L'importanza dell'arte nel cristianesimo dei primi secoli è in stretta relazione con la comprensione della liturgia in quanto azione corporativa e non come esercizio privato o individuale. La capacità di richiamare espressioni specifiche della relazione divino-umana nella storia del genere umano rinforza le capacità della comunità in vista di una risposta nel tempo presente.

I soggetti scelti per le pitture murali a Dura sono anche l'espressione delle «necessità» della comunità cristiana del momento: stabilire una relazione tra le preoccupazioni eterne degli umani e la provvidenza divina. L'arte dipinge, in questo caso, dei racconti che mettono in luce la guarigione di fronte alla malattia, la compassione di fronte alla paura, la liberazione in una situazione di oppressione, la conversione di fronte a scelte distruttive e al potere sulla morte.

<sup>177</sup> HOPKINS, *The Discovery Of Dura-Europos* cit, p. 116.

<sup>178</sup> *Ivi*, pp. 116-117.

<sup>179</sup> Cfr. *Art and Worship* cit., pp. 25-30.

L'arte dipinge il potere divino come potere dinamico, durevole, al di là dell'immaginazione umana. Walton fa un esempio concreto: i discepoli di Gesù probabilmente non avevano previsto la sua conversazione con la donna samaritana al pozzo di Giacobbe e tantomeno la scelta di alcune donne al posto dei Dodici per annunciare la risurrezione. La «memoria» di queste situazioni offriva speranza alla comunità cristiana di Dura; per essa l'arte aiutava a stimolare questo richiamo con immagini concrete dell'attività divina nel mezzo delle necessità degli umani. Arte dunque come potenzialità di interpretazione dello «specifico cristiano» nel qui e ora della storia.

Ma l'arte non serve soltanto a richiamare, a far entrare in gioco la sensibilità e l'emotività umano-divina nei problemi della vita, essa funge anche da stimolatore di riflessione nei problemi dell'interazione umana. Essi si presentano come dei paradigmi che svelano le caratteristiche della vita divina in mezzo agli esseri umani. Essi offrono degli ideali rispetto ai quali la vita umana è invitata a esaminare se stessa. L'affresco del buon pastore, per esempio, offre una relazione d'amore che va oltre gli obblighi; quello della donna samaritana al pozzo descrive un coinvolgimento che mette fuori gioco le regole e le restrizioni socialmente accettate. La storia di Adamo ed Eva descrive le implicazioni circa la scelta della vita sulla morte. In questi dipinti le nostre memorie sono continuamente rinnovate con nuove scoperte e nuove intuizioni nell'ambito della relazione divino-umana.

### *Arte come raffigurazione della sfida dell'evangelo*

La fede era intesa come un processo che iniziava con la preparazione al battesimo e continuava poi nell'esperienza della vita personale. In questo processo l'arte offriva le immagini visive che completavano e ampliavano le spiegazioni verbali. Le immagini della gente comune costituivano una intima e vivente connessione con la vita quotidiana. Diversamente dall'arte propria dei secoli V e VI che aveva come scopo primario quello di sostenere delle verità dottrinali o aspetti dell'autorità istituzionale, e che provocò le prime forme di iconoclasmo, a Dura l'arte intendeva molto modestamente collegare il *gap* tra le esigenze concrete della gente e le risposte offerte dal vangelo. Ciò non significa che i dipinti e gli accostamenti non intendessero sottolineare delle verità inerenti al contenuto della fede; per esempio sembra fuori di dubbio che la caduta del genere uma-

no accanto alla figura del buon pastore intenda evidenziare il ruolo di Gesù Cristo nel processo di redenzione. In ogni caso sembra certo che la selezione dei racconti tradotti in immagini visive intendesse primariamente porsi come risposta *kerygmatica* alle necessità esistenziali del momento. I motivi evocano una gamma di pensieri: dolore, perdita, compassione, amore, inquietudini personali, paura, sorpresa, ansietà, angoscia, esasperazione ecc. Il Gesù che cammina sull'acqua o la guarigione del paralitico evocano fiducia (cfr. illustrazioni) mentre la pittura di Adamo ed Eva fotografa la riflessione e le implicazioni di una scelta di morte sulla vita, sentimenti che fanno parte della vita quotidiana di ogni persona.

L'arte a Dura invita dunque i partecipanti al culto a scoprire il loro essere totale nell'ambito della storia cristiana e trovare le intuizioni necessarie e le motivazioni per un loro pieno coinvolgimento.

#### *Arte come incentivo etico*

Richiedere di diventare membro di una chiesa nel cristianesimo delle origini non era una sorta di privilegio, né un atto formale; non bastava dunque partecipare al culto domenicale. Essere membro di una chiesa cristiana richiedeva un impegno attivo e costante nella vita della comunità a tutti i livelli. I dipinti illustrano alcune esperienze che possono diventare realtà nella vita concreta della comunità cristiana. Il dipinto delle donne che vanno alla tomba vuota – sostiene la Walton – suggerisce il prevalere di resistenze e forse di sospetti che i cristiani si possono aspettare, in loro stessi e negli altri. Poiché Gesù era stato crocifisso a motivo della sua sfida verso gli usi tradizionali e verso il potere delle autorità costituite, la prudenza e la paura erano atteggiamenti presenti nel cristianesimo delle origini. Le donne vengono alla tomba per occuparsi del corpo di Gesù. Di fronte alla sorpresa, all'imprevisto, possono prevedere la competizione, la gelosia e i sospetti dei Dodici. Le donne, come ogni cristiano, si trovano a dover far fronte alla sfida della fede, una sfida che è di ogni generazione di cristiani.

La storia del buon pastore trasmette, con le sue diverse interpretazioni, le scelte impopolari che ci si deve assumere quotidianamente; abbandonare la maggioranza per far parte di una minoranza implica coraggio e determinazione.

La donna samaritana al pozzo preannuncia le difficoltà di ordine sociale che comporta la conversione; nella sua conversazione Gesù

attraversa ogni forma di barriera razziale e di classe. Il potere presente in queste distinzioni può in ogni momento scatenare reazioni violente e resistenza. La storia riconosce e fotografa queste possibilità. In altre parole l'arte a Dura invita la comunità a situare la sua vita in un campo di sfide aperte.

In questa stessa prospettiva suggerita dalla Walton si può riprendere l'indicazione di Guroian che vede nella comunità riunita per la celebrazione del culto l'inizio stesso dell'etica cristiana<sup>180</sup>(III,16).

### *Arte come suscitatrice di nuove sensibilità*

La partecipazione che suscita l'arte è qualcosa di più ampio che la vista; essa richiede ascolto, talvolta anche il tatto o l'odorato. Per esempio, per afferrare il significato dell'acqua di vita come immagine della presenza divina è fondamentale conoscere la sensazione che essa provoca, il suo potere di appagare la sete, la sua capacità di rinfrescare, il suo rumore, il suo potere distruttivo e tutto ciò che si può immaginare senza di essa. Soltanto in questa lettura sensitiva si può cogliere qualcosa della pienezza del dono dell'acqua di vita.

Per cogliere il senso della guarigione del paralitico è importante richiamare alla mente la sua situazione esistenziale disabilitata, la sua totale dipendenza da altri. Il dipinto descrive il cambiamento. In ogni racconto vi è cambiamento, movimento. Per capire questi dipinti occorre mobilitare tutte le nostre capacità sensitive e intellettive, non le une senza le altre.

Qui risiede la particolare capacità di ogni forma di arte: esprimere, dire ciò che il linguaggio discorsivo non è in grado di formulare. L'arte ha il particolare potere e capacità di toccare molteplici aspetti dell'esperienza umana in uno stesso momento.

### *Arte come offerta a una domanda*

I dipinti di Dura abbiamo detto, sono il risultato di un'attenta selezione teologica: perché questi soggetti e non altri? Perché questa selezione preventiva prima ancora di entrare in una programmazione artistica vera e propria? Dura era una città cosmopolita in continuo movimento, la piccola comunità cristiana era una confessione fra mol-

<sup>180</sup> V. GUROIAN, *Incarnate Love. Essays in Orthodox Ethics*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1987, pp. 51-78.

te altre più antiche e più attraenti per molti versi, quello artistico compreso. L'arte cristiana a Dura si situa dunque in relazione diretta con una «domanda» che sorgeva spontanea dalla vita della comunità. La domanda era quella di individuare alcuni elementi fondamentali a cui attenersi in un tempo caratterizzato da forti cambiamenti. Nella nostra cultura letteraria (e protestante) si individuerebbero immediatamente delle «parole guida»; a Dura è invece l'immagine a fotografare la domanda di testimonianza. Tutti i dipinti raffigurano delle scene narrative che rinviano a un'esperienza di fede che deve potersi tradurre in nuove esperienze di fede, immagini che riaprono nel presente la relazione divino-umano. Nell'ora presente a Dura i cristiani hanno bisogno di coraggio, di forza e di protezione che siano in grado di entrare in comunicazione con le speranze e le sofferenze della comunità. E a questo rispondono i dipinti. Il buon pastore non è dunque qui a Dura una figura escatologica ma essa presenta l'immagine di un Dio che è vicino alla comunità, che sa interpretare le sue ansie, i suoi pericoli, le sue paure, un Dio che offre alle sue pecore cibo e protezione. L'arte a Dura è arte che sa fare l'esegesi dei testi, del *Diatessaron*, ma che sa anche interpretare le necessità umane nella storia presente. Arte è qui teologia pratica nel pieno senso della parola.

Gli artisti che hanno dipinto queste scene erano indubbiamente membri della comunità cristiana; liturgia significava per loro offrire la loro capacità artistica. Vi è qui un luogo assai raro se non unico nella storia dell'arte cristiana in cui chiesa, arte e artista si incontrano e si integrano vicendevolmente<sup>181</sup>.

Concludendo queste considerazioni potremmo riprendere le parole che Lutero indirizzò polemicamente a Carlostadio per difende-

<sup>181</sup> Come è noto, questo interesse per l'arte e per gli artisti è stato oggetto di attenzione da parte di Paolo VI durante i lavori del Concilio vaticano II. Il 7 maggio 1964 il papa celebrò una Messa dell'Artista nella Cappella Sistina, lanciando un appello perché venisse rinnovata l'amicizia tra la chiesa e il mondo dell'arte. I Padri conciliari ripresero la questione con un messaggio particolare rivolto agli artisti (8 dicembre 1965) in cui si afferma, tra l'altro: «se voi siete gli amici della vera arte, voi siete nostri amici! Da lungo tempo la Chiesa ha fatto alleanza con voi [...]. Voi l'avete aiutata a tradurre il suo messaggio divino nel linguaggio delle forme e delle figure, a rendere sensibile il mondo invisibile. Oggi, come ieri, la Chiesa ha bisogno di voi e si rivolge a voi». Lo stesso appello è stato ripreso da Giovanni Paolo II nella sua *Lettera agli artisti* (4 aprile 1999). L'artista viene qui addirittura considerato come «immagine di Dio creatore»! Naturalmente la «vera arte» è definita dal Magistero...

re l'importanza pedagogica e didattica delle immagini: «È meglio dipingere sulle mura come Dio ha creato il mondo, come Noé ha costruito l'arca e le altre belle storie piuttosto che dipingere un qualsiasi soggetto profano e dissoluto; piaccia a Dio che io possa convincere i signori e i ricchi di far dipingere la Bibbia intera all'interno come all'esterno delle case! Sarebbe un'opera cristiana»<sup>182</sup>. Naturalmente l'affermazione paradossale e polemica di Lutero va interpretata e situata; essa esprime però un giudizio positivo sulla capacità dell'arte di concorrere alla trasmissione della gloria di Dio. Infatti la Riforma protestante, nel suo complesso, non ha assunto un atteggiamento anti-artistico, l'iconoclasmo dei riformati non aveva delle radici anti-artistiche e tutte le azioni riprovevoli di distruzione di opere d'arte avvenute nel XVI secolo sono nate da motivazioni che prescindevano dall'arte. La Riforma ha messo in questione e rifiutato l'uso idolatrico dell'arte sacra, così come già era stata messa in questione dai movimenti iconoclasti d'Oriente nei secoli VII-VIII. Per questo è possibile e necessario costruire oggi un nuovo rapporto tra l'arte figurativa e la liturgia che aiuti la comunità cristiana a precisare nell'oggi le linee essenziali della sua testimonianza nel mondo, arte come capacità di manifestare nei colori e nelle forme ciò che né la parola né la musica e i suoni possono comunicare.

<sup>182</sup> M. LUTERO, *Contro i profeti celesti. Sulle immagini e sul sacramento*, a cura di A. Gallas, Lutero: Opere scelte 8, Torino, Claudiana, 1999, pp. 83, 149.