

Marcello La Matina

L'inscrutabile voce della triade

I tintinnabuli di Arvo Pärt tra filosofia e liturgia

Ecco uno *staretz* come vorrei averlo io ...
(Silvano dell'Athos)¹

1. Prologo

Nel 1992 mi fu messo tra le mani un disco compatto contenente alcune opere del compositore estone Arvo Pärt (Paide, 1935)². Tre dei quattro brani, cantati, mostravano nel titolo la loro collocazione liturgica: un *Te Deum*, un *Magnificat*³, una *Messa*. Solo uno faceva eccezione: *Silouans Song*, che non era cantato né destinato alla liturgia, ma affidato a una piccola orchestra d'archi. Lo ascoltavi per primo. La musica iniziava sommessamente, quasi un corale che proceda per voci parallele. Le frasi muovevano con pudore, ognuna accennando a un tema che, in luogo d'essere svolto, ristava come franto, incerto. Lentamente però la voce degli archi si faceva leggibile, fino a lasciar trasparire un vero e proprio lamento che, sul finire, traboccava deciso in canto. In tutto poche sillabe di musica, in apparenza aggettate quasi senza costrutto. Ma erano bellissime nel loro cadenzato mistero. Come avrei appreso più avanti, quelle frasi celavano il *canto preferito* di un monaco – Silvano del Monte Athos (1866-1938)⁴ – poi proclamato santo dalla chiesa d'Oriente: *L'anima mia geme per il Signore e con lacrime lo cerca. Dove sei, o luce dell'anima mia? Perché mi hai abbandonato?* La cosa curiosa era che Pärt non aveva messo in musica le parole, ma l'accento della voce di Silvano, la traccia prosodica che conservava il litanico incedere della sua spiritualità. Questo piccolo brano risvegliò in me un interesse

verso la musica di Arvo Pärt e una gratitudine verso colui che mi aveva donato il disco. A lui, a Boris Bertelons, papà di mia moglie, è dedicato questo mio piccolo saggio, per avermi svelato le ricchezze dell'anima russa, russo egli stesso. Conforme al *canto preferito* di Silvano, articolerò il mio discorso in forma di brevi riflessioni su un unico aspetto della ricerca musicale e spirituale del compositore estone: il rapporto fra voce e linguaggio. Questo tema, si vedrà, coinvolge aspetti importanti della eredità bizantina e panslava.

2. Il brusio di una lingua nella voce che passa

... lo *staretz* ci parla nel mormorio leggero della voce del Signore.⁵

Silouans Song è un brano vocale *en travesti*, reso particolarmente attraente dal fatto che, per esplicita intenzione del compositore, la melodia non vi appare quale veicolo di parole, tessuto di note che dipani un testo. Al contrario, essa si sostituisce alle parole, divenendone il calco sonoro. Essa non preserva una qualche canzone originariamente scritta da Silvano o a lui riconducibile; traccia invece una effigie prosodica di Silvano stesso: *Silouans Song* è una *icona* musicale. Sicché, nel canto degli archi, non è data separazione fra ciò che viene cantato e colui che canta. Il contenuto del canto – direbbe Roland Barthes – è qui la stessa *grana della voce*, ossia quel luogo dell'articolazione fonetica nel quale *una lingua incontra una voce*⁶. Vorrei muovere proprio da questo assunto, per poi formulare alcune osservazioni più generali sul procedimento compositivo studiato e messo in atto da Pärt⁷.

Quando colui che canta è anche colui che viene cantato si abbandona il terreno della espressione artistica, per entrare in quello della liturgia. È nella liturgia che questo accade propriamente; colà infatti lo Spirito santo è a un tempo il celebrante e il celebrato. Di solito, nella comunicazione umana e nelle arti, almeno da Platone in qua, ci si è abituati a distinguere il contenuto dal veicolo dell'espressione, il significato dal significante, il processo produttivo dalla struttura prodotta. In questo modo il *dictum* viene separato dal

dicens, potendo essere oggettivato in uno spartito, in una notazione o in un sistema linguistico per principio superindividuale. In un certo senso, questa scissione è necessaria, perché consente alla collettività di espungere i dati che non hanno rilievo per la sua sopravvivenza. Volendo usare un ossimòro, diremmo che si tratta di un atto di filologia tribale, volto a preservare l'equilibrio omeostatico fra il clan e il suo esterno. Espunta, però, in questo modo la soggettività, si ottiene di indebolire l'oggetto: lo aveva colto Platone, quando nel *Fedro* dirà che il discorso scritto non può difendersi da solo, ma ha bisogno che qualcuno *venga in soccorso al logos* (λόγῳ βοηθεῖν)⁸. Lo dirà ancora, tra il sognante e il profetico, Emmanuel Levinas, trattando della Rivelazione e del linguaggio in alcune pagine celebri di *Totalité et Infini*. La coincidenza (la sovrapposizione, la circuminsessione) di canto e cantato, detto e dicente, colpisce perché annuncia quella – ontologicamente primigenia – tra il Rivelante e il Rivelato⁹. Non è forse il cuore della Rivelazione cristiana il fatto che chi vede il Figlio vede colui che lo ha mandato: ὁ θεωρῶν ἐμὲ θεωρεῖ τὸν πέμψαντά με?

Non è facile scorgere la voce nella lingua o la lingua nella voce; ma è importante farlo, perché se è Dio che parla, ne va della verità. San Paolo ne era cosciente quando, nella prima epistola ai cristiani di Corinto, invitava i suoi figli spirituali alla cautela dinanzi alle manifestazioni linguistiche dello Spirito, le quali sono sempre di difficile discernimento, proprio perché si tratta di riconoscere la voce dello Spirito senza conoscerne previamente il linguaggio. C'è un passo in cui questo discorso è affrontato in modo esplicito e continuato (*ICor.* 14.1-25). La cosa singolare è che per chiarire il suo pensiero egli si serva di un esempio che si colloca a metà fra il discorso sulla musica e quello sulla grammatica greca; elemento che – almeno a mia conoscenza – le traduzioni in lingua moderna non valutano correttamente. Riporto il passo secondo il testo *standard*¹⁰:

[6] *Nῦν δέ, ἀδελφοί, ἐὰν ἔλθω πρὸς ὑμᾶς γλώσσαις λαλῶν, τί ὑμᾶς ὠφελήσω, ἐὰν μὴ ὑμῖν λαλήσω ἢ ἐν ἀποκαλύψει ἢ ἐν γνώσει ἢ ἐν προφητεία ἢ ἐν διδαχῇ; [7] ὅμως τὰ ἄψυχα φωνὴν δίδόντα, εἴτε αὐλὸς εἴτε κιθάρα, ἐὰν διαστολὴν τοῖς φθόγγοις μὴ δῶ, πῶς γνωσθήσεται τὸ αὐλούμενον ἢ τὸ κιθαριζόμενον; [8] καὶ γὰρ ἐὰν ἄδηλον σάλπιγγος φωνὴν δῶ, τίς παρασκευάζεται*

εἰς πόλεμον; [9] οὕτως καὶ ὑμεῖς διὰ τῆς γλώσσης ἔαν μὴ εὖσημον λόγον δῶτε, πῶς γνωσθήσεται τὸ λαλούμενον; ἔσεσθε γὰρ εἰς ἀέρα λαλοῦντες. [10] τοσαῦτα εἰ τύχοι γένη φωνῶν εἰσιν ἐν κόσμῳ, καὶ οὐδὲν ἄφωνον· [11] ἔαν οὖν μὴ εἰδῶ τὴν δύναμιν τῆς φωνῆς, ἔσομαι τῷ λαλοῦντι βάρβαρος καὶ ὁ λαλῶν ἐν ἐμοὶ βάρβαρος. [12] οὕτως καὶ ὑμεῖς, ἐπεὶ ζηλωταὶ ἐστε πνευμάτων, πρὸς τὴν οἰκοδομὴν τῆς ἐκκλησίας ζητεῖτε ἵνα περισσεύητε.

Perché ci sia lingua ci deve essere voce articolata. Sicché, come Paolo ricorda preliminarmente, un mero atto di *glossolalia* non è, di per sé, condizione sufficiente per riconoscere in una data voce il messaggio dello Spirito (v. 6). Infatti, se si dà voce a degli strumenti (τὰ ἄψυχα), poniamo o flauto o cetra, come si potrà distinguere τὸ αὐλούμενον οὐ τὸ κιθαριζόμενον, fintantoché il suonatore non introduce la *diastolè* (v. 7)?¹¹ Tutto l'esempio ruota attorno a un termine della teoria grammaticale antica. La parola *diastolé* designa infatti quella proprietà che differenzia il suono articolato (che è per i Greci *enarmònios*, cioè musicale, ed *engrammatos*, cioè tale da poter essere segmentato)¹² dal semplice rumore (lo *psòphos*, che invece è confuso e non può essere convertito in tratti distintivi della voce, cioè i *grammata*)¹³. Paolo sembra voler differenziare la semplice voce dello strumento, diciamo così, dal suono articolato dello strumento stesso; così come, nel linguaggio umano, viene distinta la *voce*, che l'uomo ha in comune con gli animali (la voce ἄναρθρος), dalla *voce articolata* (la voce ἔναρθρος), che fa dell'uomo – giusta la nota definizione di Aristotele – un animale dotato di linguaggio. Paolo, in sostanza, vuole distinguere nella voce la pura insignificanza del rumore dalla significanza del suono articolato proprio di una lingua. Il problema della *articolazione distintiva* come condizione del senso è un problema serio, e Paolo non lo sottovaluta. Come differenziare il mero soffio dallo Spirito? In un luogo (*Rom.* 8.26) egli ci rivela che lo Spirito si esprime per gemiti inenarrabili (voci? suoni disarticolati? gemiti pre-verbali?) In altri passi insiste sulla imprevedibilità della voce dello Spirito e sul fatto che la radice del discernimento si trovi nello Spirito stesso¹⁴: la lettura spirituale – come dirà anche Gregorio

di Nissa (335-395 ca.)¹⁵ – non è che la lettura dello Spirito, cioè una forma di genuina autotestualità.

D'altro canto, nel passo che stiamo esaminando, egli formula una osservazione curiosa: [10] τοσαῦτα εἰ τύχοι γένη φωνῶν εἰσιν ἐν κόσμῳ, καὶ οὐδὲν ἄφωνον. Se usiamo delle traduzioni comuni, l'enunciato sembra un nonsenso. Diviene invece perfettamente significativa, se realizziamo che qui Paolo sta cercando di diversificare due sensi della parola φωνή, in modo simile a quello che abbiamo or ora adoperato noi stessi. Pertanto io tradurrei: *Così numerose, si può supporre, sono le specie di phonai nel mondo; e nessuna (di esse) priva di phoné*¹⁶. L'enunciato rivela uno stupore che è autenticamente linguistico, perché concerne il rapporto fra *phoné* (singolare) e *phonai* (plurale). O, se si vuole, fra la voce che incarna il suono e le voci che ne manifestano l'articolazione interna. Alla luce di queste considerazioni, non pare ragionevole supporre, come fanno di solito gli esegeti, che Paolo ponga qui in discussione la distinzione di timbro fra uno strumento e l'altro, quanto piuttosto la ben più importante differenza tra suono inarticolato e suono articolato. Il brusio della Voce nasconde o no una Lingua? E la Lingua, per converso, cela, o semplicemente non possiede, la sua Voce?

Ora, che Paolo voglia dir questo lo si capisce a fondo anche dal prosieguito dell'esempio. Con il coordinatore comparativo οὕτως (*allo stesso modo*), egli introduce al v. 9 una simmetria fra la articolazione del suono musicale e quella del suono nel linguaggio verbale. Egli scrive ai Corinzi: [9] *così anche voi, se non proferite con la lingua un discorso ben formato, in che modo si potrà riconoscere il detto (τὸ λαλούμενον)?* È chiaro che le tre espressioni greche – τὸ ἀλούμενον, τὸ καθαρίζομενον, τὸ λαλούμενον – sono simmetriche, poiché ciascuna indica l'articolazione interna del suono: del flauto o della cetra o della voce umana. Ritengo perciò fuorviante la versione *vulgata* che si ritrova nelle recenti edizioni e perfino nella nuova traduzione della CEI¹⁷. Il problema posto da san Paolo ai suoi ascoltatori non è, infatti, come poter distinguere i suoni del flauto *da* quelli della cetra, come erroneamente ritengono i traduttori inesperti di musica, bensì come riuscire a leggere *nei* suoni del flauto *la* melodia del flauto *ovvero* (questo significa il connettivo greco ἢ) *nei* suoni della cetra *la* melodia

della cetra; esattamente come facciamo quando distinguiamo *nella* voce umana *il* linguaggio umano.

3. Tintinnabulatio: la triade come una voce di campana

Ed ecco che il Signore passò. Ci fu un vento impetuoso e gagliardo, ma il Signore non era nel vento ... ; ci fu come il sussurro di una brezza leggera.

(1 Re 19.9)

Lo stile compositivo ideato da Arvo Pärt è chiamato *tintinnabuli* e trova la sua manifestazione aurorale nella breve composizione per piano solo *Für Alina* (1976). Il compositore ha raccontato la sua scoperta quasi fosse il trovamento o l'esperienza di una condizione dello spirito, che offre schermo alla multiforme concitata instabilità del presente:

La tintinnabulatio è uno spazio entro il quale mi muovo talvolta quando sono alla ricerca di risposte – per la mia vita, la mia musica, il mio lavoro. Nelle mie ore buie, ho la netta sensazione che tutto ciò che si trova al di fuori di quest'unica cosa sia privo di significato. Ciò che è complesso e sfaccettato mi confonde, così che devo mettermi a cercare l'unitario. Che cos'è questo unitario? E come io trovo la mia strada verso esso? Tracce di questa cosa perfetta si mostrano in molti modi – e quello che è irrilevante va via. La tintinnabulatio è qualcosa di simile. Qui mi trovo da solo con il silenzio. Ho scoperto che una sola nota, suonata con la massima cura, può essere sufficiente. Quest'unica nota, una pulsazione silente, ovvero un istante di silenzio mi danno conforto. Lavoro con ben pochi elementi: una voce, due voci. Costruisco con i materiali più primitivi: con la triade o con una tonalità specifica. Le tre note della triade sono come campane. Per questo motivo ho parlato di tintinnabulatio.¹⁸

Molti indizi sono contenuti in questo frammento; ne metteremo in luce solo alcuni. Anzitutto, il richiamo all'uno. Esso può, per esempio, coincidere con una singola nota *bene eseguita*: come nell'esempio paolino sopra esaminato, la *Wohlgeformtheit* può rivelare un sostrato di senso al di sotto del brusio di una voce. Ma può coincidere con lo spazio del silenzio, con la pausa. Anche la pausa può contenere una lingua ed essere quindi una *voce*. Come il suono, infatti, anche la pausa ha una durata. Salvo che non si tratta di una durata temporale. Abitualmente diciamo che le cose durano nel tempo, perché nel tempo anche si consumano. Ma il suono non è da porsi alla stregua stessa delle cose, perché – come spiega magistralmente Giovanni Piana – esso passa senza consumarsi. Ciò che nell'accadere del suono si consuma è invece la *durata*¹⁹. Per questo motivo, una singola nota, una pausa tra due accordi, non sono cose tra le cose, ma processi semiosi nascosti dentro l'apparenza percettiva delle cose mondane; sono, a dirla tutta, presenze reali di una (*s*-)oggettività disposta a secernere senso o verità nella forma di una Voce²⁰. A un intervistatore, che gli chiedeva come mai introducesse tante pause nel suo virtuosismo jazz, il pianista Keith Jarrett rispose: *Tu pensi alle pause solo come a momenti vuoti, cioè: un accordo e ... un accordo e ... cfr*

*Ma, all'interno delle pause c'è la musica*²¹. Pärt parlava di un unico suono o un'unica pausa come di una pulsazione silente, un frammento di una successione ritmica.

Un altro indizio è nel nome stesso della *tinnabulatio*: il suono delle campane, plurale per eccellenza anche quando lo strumento è uno solo. Le campane hanno una lunga e ben nota tradizione, che non sarà necessario ripercorrere qui. Ciò che importa dire è che il loro suono, nella tradizione delle chiese orientali ha sostituito già a partire dal VI secolo quello, legnoso, del *sēmantron*, dando vita a una ricca varietà di timbri e di richiami. Nella Chiesa ortodossa, più che nell'Occidente latino, le campane non sono però mero richiamo, cioè segno indessicale²². Esse alludono, da un lato, al suono continuo che, nel racconto biblico di *Exod.* 19-20, accompagna la concessione del Decalogo sul Sinai; dall'altro, preconizzano il suono della tromba del giudizio, abbracciando nella loro eco festosa il passato e il futuro del

tempo messianico. Per l'anima russa, sentire le campane significa scorgere una sorgente di profondità ontologica del tutto particolare: lo scampanio liturgico è un autentico caso di *inscrutabilità del significante*²³.

È in questo contesto che va collocato il terzo indizio, quello relativo alla triade. In armonia classica si dice *triade* la sovrapposizione di tre suoni in un accordo maggiore o minore; ma nelle discussioni di teologia la Triade è la Santissima Trinità. Arvo Pärt sostiene di cercare l'unitarietà e confessa subito dopo di lavorare con elementi semplici come le triadi. Pensava egli alla analogia fra la triadologia musicale e quella teologica? La domanda è stata formulata molte volte, suscitando le più disparate reazioni negli ascoltatori di Pärt e nel compositore stesso. Il suo biografo Hillier dà giusta enfasi agli aspetti spirituali dell'arte di Pärt, enfatizzando il legame che unisce la religiosità del compositore alla tradizione bizantino-slava. Egli riconosce, giustamente a mio avviso²⁴, l'influenza, anche indiretta, di teologi come lo Pseudo-Dionigi Areopagita (V sec. ?) o Massimo il Confessore (ca. 580-662) fino al tardo Gregorio Palamas (1296-1359)²⁵. Tutti si occuparono di teologia; termine che, secondo l'uso dei Padri greci significa *teologia trinitaria*, cioè *triadologia*. È indubbio che questo elemento sia presente nella ricerca di Pärt, anche se spesso può affiorare come una inconsapevole *semiosfera* entro cui si muovono le singole operazioni compositive. Un altro aspetto che influenza decisamente il linguaggio del compositore estone è l'arte della pittura di icone. Anche questa viene considerata in Oriente come qualcosa di più e di diverso rispetto a una *normale* pratica artistica. Colui che scrive un'icona – come dirà assai bene Pavel Florenskij (1882-1937) nel suo saggio *Iconostasi*²⁶ – è parte integrante della tradizione ecclesiale e partecipa con la sua arte alla vita della Chiesa e alla comunicazione della Rivelazione trinitaria. Le composizioni tintinnabulistiche di Pärt sono state definite *sounding icons*²⁷, sia perché richiamano la sacralità del contesto liturgico in cui l'icona è offerta alla venerazione dei fedeli, sia perché alcuni modi della testura melodica sembrano riannodarsi alle tecniche della preghiera degli esicasti²⁸. A ogni modo, l'affermazione centrale di Pärt è racchiusa per noi nelle parole: *Le tre note della triade sono come campane*

(sottolineatura mia). Una spiegazione viene dallo stesso Pärt ed è contenuta in una intervista concessa dal musicista a Klaus Georg Koch e Michael Mönninger:

Io non sono un musicista di chiesa, ma un musicista dell'acustica della chiesa. Soltanto lì esistono particolari mondi acustici della lentezza [Klangwelten der Langsamkeit], che non sono adatti alla musica moderna dalla grana leggera e veloce. Per esempio, nel mio Miserere [1989], dopo ogni parola e dopo ogni battuta si dà una pausa. Ora, in un luogo asciutto, la pausa diviene un mero buco; nella chiesa, invece, i suoni della triade sono sempre presenti, costanti. Si raccolgono nello spazio e richiamano da se stessi altre risonanze. Il mio Cantus [sc. for Benjamin Britten; 1977], per esempio, è fatto di cinque righe a due voci. Dopo cinque minuti esso diventa un suono come di campane di chiesa, le quali non sono più singoli tocchi, ma creano un accordo, un flusso di suono. Questo io intendo con il concetto medievale di genere tintinnabuli.²⁹

Paradossalmente, sembra che Arvo Pärt cerchi nel suono delle campane quella mancanza di *diastolé*, quella *indistinzione* del suono che invece inquietava san Paolo perché avrebbe impedito di scorgere la lingua *dentro* al suono. Se così fosse, se le campane fossero una voce senza poter essere anche una lingua, allora dovremmo chiederci a che scopo parlare anche di una triade, cioè di una relazione fra suoni pensati come elementi di un sistema espressivo articolato. Inoltre, se la voce dei *tintinnabuli* è cercata perché capace di fusionare i singoli suoni al suo interno, allora non vi è davvero nessun legame fra questa triade e l'altra Triade, quella cristiana. Il Concilio di Calcedonia (451) ha infatti chiarito definitivamente che il Dio vivente è uno solo, *senza separazione di sostanza e senza confusione di persone* (δίχα συγχύσεως). Un suono fusionale non può perciò essere l'icona di una relazione non fusionale.

Ma l'impressione che Arvo Pärt ricerchi nell'ambiente della chiesa un suono denso e confuso non può essere quella corretta, perché contraddice vistosamente quello che il compositore aveva detto sulla sua ricerca di unità (cfr. *supra*). In realtà, il problema va impostato

diversamente. Riscriviamolo in quest'altro modo. Pärt cerca una unitarietà (o unità) e identifica nella *tintinnabulatio* la condizione che può dare un senso a questa ricerca. In questo è guidato, secondo me, da un criterio di parsimonia ontologica. Egli vuole ammobiliare il suo universo sonoro con poche cose: il suono semplice, la pausa pulsante, la triade e il ricorso alla sonorità dei *tintinnabuli*. Il suo non è – come è stato talvolta detto – un progetto *minimalista*, bensì la ricerca di una sobrietà che prenda atto dalla esistenza del suono come presenza reale³⁰: è una sobrietà ontologica e non estetica quella che Pärt ha di mira. Chiarito questo, si può riformulare la domanda così: come possono convivere in questa *Klangwelt* l'unità e la triade, se i *tintinnabuli* rendono fusionale l'articolazione interna delle voci? Il conflitto, se c'è, è tra *densità* e *articolazione distintiva*³¹, e non tra, poniamo, minimalismo e ritualismo, alternativa che farebbe del compositore estone – *horribile dictu* – un musicista *new age*³².

In verità, le cose dette da Pärt ammettono una interpretazione più semplice di quelle escogitate dai critici. Quando Pärt dice che *Le tre note della triade sono come campane* egli rileva una equivalenza tra due modi di combinare il suono rendendolo plurale. La triade, per così dire, pluralizza il suono nella forma di una relazione fra gradi non congiunti; ne risulta un accordo che mostra sé, all'interno della voce, come qualcosa che è *nella voce* ma *non è la voce*. In termini paolini diremmo che la triade introduce una *articolazione distintiva* nella voce, una *διαστολή* nella *φωνή*. Questo tipo di *plurale* della Voce non si potrebbe avere, se le note non fossero di per sé diverse e disgiunte (un *do*, un *mi*, un *sol*, per esempio). Al contrario, le campane pluralizzano la *φωνή* nella forma della risonanza ecoica; ne risulta una armonia che è *nella voce* ma è *anche la voce di una voce altra*. Le campane non introducono articolazione, ma possono pluralizzare uno stesso suono ripetendolo più volte. Pertanto, se il plurale della triade è la relazione, il plurale dei *tintinnabuli* è ciò che chiameremo l'estroflessione ecoica. In un ambiente, come direbbe Pärt, *asciutto* [*trocken*] (come può essere una sala da concerto) questo non potrebbe accadere, perché ciascun suono vi manterrebbe la propria individualità. Ma nella *Klangwelt umida* della chiesa (e, ancor più, in quella fluida e densa del suono di campana) diviene possibile

pluralizzare un suono senza dover usare gradi differenti o disgiunti. Ho detto pluralizzare e non fusionare. L'impressione che le campane di Pärt *fondano* i suoni – limitandosi a dare un effetto, diciamo così, di *sustain* – è davvero superficiale. La *tintinnabulatio*, in realtà, è una tecnica per creare armonia combinando due forme di plurale: il plurale ecoico e quello della relazione triadica. Ciò che rende possibile questo è, da una parte, la rinuncia all'ambiente *asciutto* e, dall'altra, la scelta di una sonorità che non aggetta i singoli suoni, ma li estroflette senza dividerli e senza confonderli.

Tale *estroflessione*³³ è, a mio giudizio, l'elemento che consente di spiegare lo stile *tintinnabuli* in termini non banalmente impressionistici. Diciamo meglio: la *tintinnabulatio* consiste nel proiettare un suono nello spazio lasciando che ogni suono successivo vada ad abitare nel primo, creando *una reazione a catena che modifica di fatto la natura dei (e la relazione fra i) singoli suoni*. Il primo rintocco di una campana, per così dire, va avanti per preparare il posto agli altri: questi rimbalzeranno sul primo, secernendo delle armoniche che li abitavano in modo latente, ma che ora, in conseguenza dell'eco, questi possono estroflettere. In virtù di questa dinamica, ogni suono non-asciutto può divenire, nel tempo, ancestrale e custode di una relazione coi successori che verranno a risuonare nella sua aura. Questa relazione non aggiunge né toglie alcunché al suono come materia, ma segnala un mutamento nella ontologia del suono: alla triade come elemento della struttura sincronica si è ora affiancata la possibilità di una triade scandita nella diacronia e, perciò, capace di entrare in relazione a partire dal contagio ecoico. Perché questo accada, è necessario uno spazio *umido* come una chiesa e una sonorità come quella delle campane.

In un ambiente *asciutto* questo non può darsi, poiché lo spazio *trocken* è abitato da note singole o da relazioni fra note singole. Sicché, anche la stabilità della relazione risulta *asciutta*. Viceversa – come Pärt riconosce nell'intervista a Koch e Mönninger (cfr. *supra*) – *nella chiesa, i suoni della triade sono sempre presenti, costanti*. La loro pluralità non li fonde, ma li rende co-occorrenti in uno spazio che essi stessi creano per poterlo poi abitare. Questo vuol dire che la triade di cui Pärt sta parlando non è quella *asciutta* della *musica moderna*

dalla grana leggera e veloce³⁴. Ora, se questa spiegazione è plausibile, lo scenario che si disegna per i *tintinnabuli* è quello di una tecnica compositiva che cerca di ricostruire – nella *Klangwelt* della lentezza – le condizioni di una relazione, nella quale un suono (una Voce) si costituisce come lo spazio che genera i suoni (le Voci) da cui sarà abitato. Quella relazione così greca e, al tempo stesso, così intrisa di cultura giudaico-cristiana, da venire ancor oggi richiamata con la parola originaria: *xenodokhìa*³⁵.

4. Il problema di san Paolo riformulato

Possiamo ora inquadrare la ricerca di Arvo Pärt in un'ottica filosofica e liturgica che la avvicina alla preoccupazione che l'apostolo Paolo manifestava ai suoi lettori di Corinto. Per entrambi, il problema è quello di costruire una leggibilità comunitaria del senso e della verità. In Paolo si tratta di dare un senso ai doni dello Spirito entro la comunità dei credenti; anzi, per dir meglio, si tratta di imparare a costruire la comunità attorno a questi doni. In Pärt si tratta di ritrovare l'unità nella multiforme esperienza del suono che l'uomo contemporaneo deve compiere senza il sussidio di una rivelazione. In entrambi il problema riguarda uno spazio di senso per principio sottratto al fluire evenemenziale della vita mondana. Esso spazio si contrappone alla mondanità come l'umido e il fluido si contrappongono all'asciutto e alla secchezza. La ricerca di una leggibilità comunitaria non è tutto né per l'apostolo né per il compositore. Il primo non aspira a costruire una qualsiasi *Gemeinschaft*, da plasmare poi a propria immagine, bensì una forma di vita che ruoti attorno all'ideale del culto autentico³⁶. Il secondo non aspira a costruire un linguaggio solo *stipulazionale*, come, ad esempio, la dodecaфонia di Schönberg: la tecnica seriale del compositore estone vuole edificare una comunità di ascoltatori, e non porsi come un idioletto *asciutto* per *happy few*. Per questo, Pärt cerca nella materia sonora un *modus significandi* capace di esprimere una pretesa veritativa della musica. La musica chiede ospitalità alla chiesa e il suono della triade alla sonorità della campana.

L'ospite riceve la propria identità dall'ospite. La *xenodokhìa* è la relazione che identifica il Sé mediante Altri, fornendo una terra comune alla istanza personale, ma lasciando che ciascuno possa affrancarsi dalla luce dell'altro. Dio e Abramo alle querce di Mamre hanno vissuto questa relazione, dalla quale è scaturita l'identità di Abramo come risposta alla sua ospitalità. Il pittore russo Andrej Rublëv (1360-1430) vedrà nella scena della "*xenodokhìa* di Abramo" la mistica apertura verso una ontologia triadica, e dipingerà le persone della divina Trinità sotto le specie dei commensali ospitati da Abramo sotto la quercia di Mamre. Arvo Pärt ha dato una sua lettura di questo episodio nel brano oggi intitolato *Sarah was ninety years old*, scritto poco prima della definitiva conversione allo stile *tintinnabuli*³⁷. In questo brano Pärt contrappone fin troppo esplicitamente il suono *asciutto* del *sēmantron* all'impasto caldo e dilatato delle voci umane. Il *sēmantron* opera per sequenze quaternarie, venendo periodicamente interrotto dalle voci per poi riprendere. Con evidente intenzione espressiva, Pärt esemplifica a mezzo del suono *asciutto* del legno la qualità timbrica del *sēmantron* – che, ricordiamo, è stato l'ancestrale delle campane nella liturgia della chiesa ortodossa. Hermann Cohen³⁸ ha messo in connessione la dicotomia pärtiana *Semantron vs Voci umane* con quella di *sterilità vs vita*, così come appare nel film *Opfer* (1985) di Tarkovskij. Qui un monaco ortodosso chiede al suo giovane novizio di piantare un albero secco e annaffiarlo, finché non germogli. Il metterlo a dimora, il prendersene cura come di un ospite compiono il miracolo. Il generoso accanimento richiesto al novizio – che ritorna nell'insistenza del ritmo quaternario del *sēmantron* – intende risvegliare la memoria sopita del suono all'interno della materia lignea. Ancora in questo luogo, la *secchezza* del legno esemplifica la sterilità di Sarah, richiamando l'icona della terra umida e feconda nel rito dell'annaffiamento rituale. Nel linguaggio di Pärt, il *sēmantron* non è uno strumento come altri, ma è lo strumento che esemplifica se stesso in quanto antenato delle campane russe, dello *zvon*.

Ma Tarkovskij è forse presente in altro modo nell'opera di Pärt, attraverso il suo film *Andrej Rublëv* del 1966. Anno 1423: i Tartari invadono la Russia, saccheggiando, seminando morte e stuprando. Testimone inerme di questo sfacelo, anche morale, il monaco Andrej

Rublëv, pittore di icone che non si decide a dipingere un'icona della santissima Trinità. In preda ai suoi dubbi e sospinto dalle sorti della guerra, Rublëv giunge in un villaggio desolato. Vi giungono anche i messi del Duca, con l'ordine di far costruire una nuova robusta campana. Ma il maestro fonditore è morto e nessun altro conosce il suo segreto per costruire campane. Quando sembra non esservi speranza, il figlio del defunto fonditore si offre di dirigere lui i lavori per la campana, protestando di sapere come si fa: egli conoscerebbe il segreto del padre. Rublëv osserva tutto lo svolgimento: la ricerca dell'argilla, la costruzione dell'impalcatura, la raccolta della legna e del metallo, in un'atmosfera intrisa di fumo che si alterna a pioggia. La pioggia bagna il legno di una quercia sotto le cui generose fronde Rublëv e due confratelli avevano trovato un giorno riparo. Adesso quella quercia viene bruciata con l'altra legna in vista della fusione dei metalli.

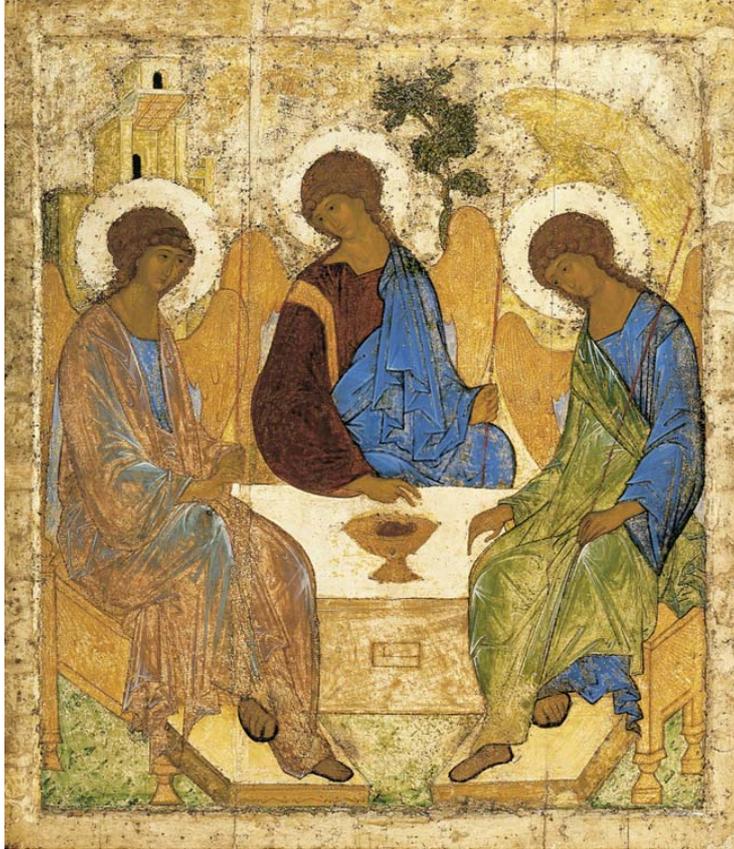
Troviamo ancora qui gli ingredienti del precedente apologo e forse un indizio supplementare che lega il nostro discorso e gli dà un termine. C'è la legna secca e c'è l'albero della *xenodokhia*; c'è la pioggia e la terra riarsa dalla colata di metallo fuso. Ma c'è anche la terra umida e feconda: è quella che il giovane figlio del fonditore *ricosce* come la terra dove si trova l'argilla giusta, quella che anche il padre usava. Egli sembra riconoscerla solo perché una pioggia insistente la rende visibile come cosa *umida*, come eccezione rispetto alla *secchezza* di tutto il resto. Il giovane non sa perché si debba scegliere quell'argilla; non sa perché si debba scavare qui e non là; non sa se il tempo della colata è questo o quest'altro. Ma, circondato dall'aura paterna, unico figlio di quell'unico padre, Boris costruirà alla fine la campana e la metterà in grado di risuonare. Tutto avviene sotto gli occhi di Andrej Rublëv. E il film si chiude con l'immagine del legno di quercia che brucia ancora senza consumarsi, mentre il bianco e nero prende colore. E, come d'incanto, siamo trasportati al cospetto dell'*Icona della Trinità*, di cui il film ha ormai rivelato la storia generativa.

5. Epilogo

Was *sich* in der Sprache ausdrückt, können
wir nicht durch sie ausdrücken.

(Ludwig Wittgenstein)

Piangendo sulle braccia del commosso Rublëv, il giovane figlio del fonditore confessa di non aver mai conosciuto il segreto del padre, di non avere mai saputo come si costruisca una campana. Eppure l'opera, finita e risonante di tocchi perfetti, è lì, nella festosa avvolgente allegrezza dei contadini restituiti alla vita e al tempo della speranza. Rublëv esita, ma non dice nulla. È lo spettatore a formulare l'ultima domanda: se il padre non aveva detto nulla al figlio, come è stato possibile che la campana venisse costruita a regola d'arte? Si intuisce che ci deve essere un legame fra quella quercia, quella pioggia, quel pittore in cerca della triade. Si vorrebbero cercare parole, per collegare l'ospitalità di Mamre alla *Icona della Trinità*. Si ode il manto dei rintocchi che accoglie ancora il pianto del Figlio obbediente e l'alito dello Spirito che soffia dove vuole. È difficile vedere una lingua dentro al suono di una voce; tanto quanto lo è riconoscere la voce della triade nel lento, cadenzato, protettivo tintinnabulare di una campana tra la pioggia e il fumo. *Ciò che nel linguaggio si esprime, noi non possiamo esprimerlo mediante il linguaggio.*



Andrej Rublëv, Santissima Trinità (1422-1427), Moskwa, Tret'jakov Gallery

Note

- 1 Silvano l'Athonita ha lasciato pochi insegnamenti scritti; troppo pochi rispetto a quanti ne abbia forniti con la sua vita. Quei semplici testi, per lungo tempo diffusi clandestinamente, sono stati tradotti in varie lingue alla caduta del regime comunista. Posson leggersi ora anche in italiano nel volume curato dal suo figlio spirituale, l'Archimandrita Sofronio, *Silvano del Monte Athos. La vita, la dottrina, gli scritti*, presentazione di E. Bianchi, trad. it. a cura della Comunità di Bose, Gribaudo, Milano 1998⁴. Le parole in esergo furono raccolte dal suo figlio spirituale Sofronio Sakharov, poi divenuto Archimandrita. Cfr. E. Bianchi (a cura), *Silvano dell'Athos, Non disperare! - Scritti inediti e vita*, Qiqajon, Bose (Magnano) 1994.
- 2 Si trattava di *Te Deum*, una raccolta realizzata e incisa dallo Estonian Philharmonic Chamber Choir e dalla Tallinn Chamber Orchestra diretti da Tõnu Kaljuste. Prove e registrazione si svolsero all'interno di una splendida chiesa rupestre nella innevata Finlandia (ECM 1993).
- 3 Ho trattato alcuni aspetti di questa composizione nel mio *Osservazioni sul significato della musica*; ora in *De Musica. Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica*, 12 (2008): <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>.
- 4 Il suo nome era Simeone. Egli era nato in un oscuro villaggio della provincia di Tambov in una famiglia contadina della Russia ottocentesca. Era pressoché illetterato, come i genitori e i numerosi fratelli e sorelle; tutti erano molto religiosi, specialmente il padre, Ivan Antonov, di cui più tardi, monaco da molti anni ormai, scriverà: *Non sono arrivato alla statura di mio padre. Egli era un uomo completamente analfabeta. Anche quando recitava il Padre Nostro - che aveva imparato a forza di sentirlo in Chiesa - pronunciava in modo scorretto alcune parole. Ma era un uomo pieno di dolcezza e di sapienza*. Silvano trascorse nella Santa Montagna tutta la sua vita monastica, dal 1892 fino alla morte, avvenuta nel 1936. Visse nel Rossikon, il monastero russo di san Panteleimon.
- 5 Cfr. *Conversazione con l'Archimandrita Sofronio in occasione della canonizzazione di san Silvano del Monte Athos* (1988); ora in E. Bianchi (a cura), *Silvano dell'Athos ... cit.*
- 6 Come il lettore avrà capito, faccio riferimento a R. Barthes, *Le grain de la voix*; trad. it. di L. Lonzi, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi,

Torino 1986. Cfr. anche la sezione *Il corpo della musica* in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985 (ed. orig. 1982).

- 7 La bibliografia relativa alla figura e all'opera di Arvo Pärt è molto vasta. Una introduzione accurata anche dal punto di vista tecnico è quella offerta da P. Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford University Press, Oxford-New York 1997. Al lettore italiano raccomandiamo il saggio di L. Brauneiss, *Introduzione allo stile tintinnabuli*, in E. Restagno (a cura), *Arvo Pärt allo specchio. Conversazioni, saggi e testimonianze*, Il Saggiatore, Milano 2004, pp. 148-205. Per i 75 anni del compositore, è stata realizzata una *Festschrift* in lingua tedesca dal titolo *Arvo Pärt im Gespräch. Zum 75. Geburtstag von Arvo Pärt - mit diesem Buch wird dem Leser Arvo Pärt vorgestellt* (con contributi di Arvo Pärt, Saale Kareda, Enzo Restagno, Leopold Brauneiss), Universal Edition, Vienna 2010.
- 8 *Fedro* 276c9; ma cfr. 275d4 - e5. Il passo cruciale è quello nel quale Socrate condivide con Fedro l'ammirazione verso le potenzialità della scrittura, che avvicina il discorso orale alla pittura (Δεινόν γάρ που, ὦ Φαίδρε, τοῦτ' ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἀληθῶς ὅμοιον ζωγραφίᾳ); ma mette in guardia l'interlocutore rispetto alla *faiblesse* del testo scritto che rende il discorso simile a simulacri che annunciano una *presenza di persona* che non possono però sostenere dinanzi a nessuna reale persona: il discorso scritto sembra significare sempre una sola cosa (ἐν τι σημαίνει μόνον ταῦτόν ἀεὶ); non può rispondere se interrogato (ἐάν δέ τι ἔρη τῶν λεγομένων βουλόμενος μαθεῖν); non sa come adattarsi alle varie circostanze (καὶ οὐκ ἐπίσταται λέγειν οἷς δεῖ γε καὶ μὴ); infine, se ingiuriato a torto, abbisogna del soccorso del suo autore, non essendo in grado di difendersi da sé (πλημμελούμενος δὲ καὶ οὐκ ἐν δίκῃ λοιδορηθεὶς τοῦ πατρὸς ἀεὶ δεῖται βοηθοῦ· αὐτὸς γὰρ οὐτ' ἀμύνασθαι οὔτε βοηθῆσαι δυνατὸς αὐτῷ.)
- 9 Cfr. E. Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, Paris 1987 (ed. orig. 1961): *Le visage ... apporte une notion de vérité qui n'est pas le dévoilement d'un Neutre impersonnel, mais une expression ... L'objet de la connaissance est toujours fait, déjà fait et dépassé. L'interpellé est appelé à la parole*, sa parole consiste à "porter secours" à sa parole - à être présent; p. 65 (sottolineature mie). Scrivo *Levinas* senza l'accento aggiunto dai francesi.
- 10 Nestle-Aland, *Novum Testamentum Graece*, 27. Auflage.

- 11 Lo stesso vale per il suono della tromba (v. 8). Il termine *διαστολή* è attestato costantemente in tutto il greco, dall'età classica alla modernità, con un nucleo semantico costante: è una distinzione o articolazione distintiva. Così usa il termine Aristotele e così Dionisio Trace nella sua *Techne grammatiké* (1.1.6.8), specificando che *bisogna leggere* [sc. gli autori] *alla maniera degli attori, seguendo la prosodia e articolando ... poiché dalla articolazione si vede il concetto che è racchiuso nella voce* (ἐκ δὲ τῆς διαστολῆς τὸν περιεχόμενον νοῦν ὀρώμεν). Gli *Anonima Bellermiana* precisano che si tratta di una nozione che viene dal canto e dalla pratica musicale. Cfr. anche il *Lexicon*, del tardo Ps-Zonara, s. v. *διαστολή*, 514.14 ove la *articolazione* o distinzione è considerata ancora la condizione del senso.
- 12 Ho trattato questi aspetti della teoria musicale antica nel mio *The Epitaphium Sicili as a Musico-Verbal Text. A Semiotic Approach to Ancient Poetry*, in J. S. Petöfi and T. Olivi (eds), *Approaches to Poetry*, de Gruyter, Berlin-New York 1994, pp.94-151. Cfr. in particolare l'*Appendix*, in cui ho raccolto alcune testimonianze dei metricisti, dei grammatici e dei musicologi antichi. Per un quadro generale cfr. A. A. Long, *Teorie del linguaggio*, in J. Brunschwig, G. E. R. Lloyd (a cura), *Il sapere greco. Dizionario critico*, Einaudi, Torino 2005, pp. 605-624.
- 13 Si veda, *exempli gratia*, il seguente passo tratto dagli *Scholia Vatic. in Dion. Thrac.* 130.8-11 (= *Gramm. Graeci* 1.3), ove la distinzione tra voce articolata e inarticolata è esplicita in rapporto alle marche /umano/, /non-linguistico/ e /materico/: *Ἐπειδὴ δὲ διττὴ ἐστὶν ἡ φωνή — ἡ γὰρ ἑναρθρὸς ἐστὶν ἢ γουν ἐγγράμματος, ὡς ἡ ἐκ διανοίας ἀνθρωπίνης προβαλλομένη, ἢ ἀναρθρὸς, τουτέστι μὴ δυναμένη γραφῆναι, ὡσπερ ἡ τῶν ἀλόγων ζώων καὶ ὁ ἦχος ὁ ἀπὸ σιδήρου ἢ ξύλου ἢ τινος τοιούτου γινόμενος. La voce inarticolata è, in sostanza, quella quae scribi non potest.*
- 14 Cfr. partic. *1Cor* 2.10: [10] ἡμῖν δὲ ἀπεκάλυψεν ὁ θεὸς διὰ τοῦ πνεύματος· τὸ γὰρ πνεῦμα πάντα ἐραυνᾷ, καὶ τὰ βάθη τοῦ θεοῦ. [11] τίς γὰρ οἶδεν ἀνθρώπων τὰ τοῦ ἀνθρώπου εἰ μὴ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθρώπου τὸ ἐν αὐτῷ; οὕτως καὶ τὰ τοῦ θεοῦ οὐδεὶς ἔγνωκεν εἰ μὴ τὸ πνεῦμα τοῦ θεοῦ.
- 15 Si veda in particolare l'intero IV capitolo del *Contra Eun. III*, in *Gregorii Nysseni Opera*, ed. W. Jaeger (= GNO, III/2, 160-184).

- 16 Giocando con i due sensi or ora mostrati di φωνή / ἄφωνον, il greco di san Paolo recita: τοσαῦτα εἰ τύχοι γένη φωνῶν εἰσιν ἐν κόσμῳ, καὶ οὐδὲν ἄφωνον (1 Cor 14.10). Fraintendono completamente il senso dell'enunciato i redattori CEI che traducono: [10] *Chissà quante varietà di lingue vi sono nel mondo e nulla è senza un proprio linguaggio*. Traduzione più corretta sarebbe stata, a nostro avviso, la seguente: *Così numerose, si può supporre, sono le varietà di voci (φωνῶν) nel mondo; e nessuna (di esse] add. κ) priva di voce (ἄφωνον)*; traduzione che rimanda al problema di discernere, nei casi di glossolalia, le voci portatrici di una lingua (per quanto ignota) dalla voce *tout court*, asemantica e ridotta a mera fonazione.
- 17 Nella edizione riveduta CEI del 2009 si legge: [7] *Ad esempio: se gli oggetti inanimati che emettono un suono, come il flauto o la cetra, non producono i suoni distintamente, in che modo si potrà distinguere ciò che si suona col flauto da ciò che si suona con la cetra? ... [9] Così anche voi, se non pronunciate parole chiare con la lingua, come si potrà comprendere ciò che andate dicendo?* (sottolineatura mia). Traduceva invece correttamente Martin Luther nel 1545 (ultima mano): [7] *Helt sichs doch auch also in den dingen / die da lauten / vnd doch nicht leben. Es sey eine Pfeiffe oder eine Harffe / wenn sie nicht vnterschiedliche stimme von sich geben / wie kan man wissen / was gepiffen oder geharffet ist?* (sottolineatura mia). Da notare l'uso di *Stimme* (voce) per tradurre φωνή, laddove la versione moderna usa semplicemente *Töne* (suoni), come fanno anche i traduttori della CEI.
- 18 [Traduco] Arvo Pärt, *Nota introduttiva* al disco compatto *Tabula rasa* (ECM).
- 19 Faccio riferimento a G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini & associati, Milano 1991, pp. 131 sgg. (il volume è ora disponibile online nel sito *Scritti filosofici di Giovanni Piana*, all'indirizzo web <http://www.filosofia.unimi.it/piana/>), dove si legge: *Il suono passa, ma non invecchia. Finisce, ma non si distrugge. Il tempo è condizione, nel senso più forte, del suo esserci, come se il suono contenesse in se stesso il bisogno del tempo – saremmo quasi tentati di dire: come se il suo stesso esserci fosse fatto di tempo.*
- 20 Cfr. G. Piana, *op. cit.*, p. 132. Uso la forma (*s*-)oggettività come un riferimento abbreviato allo statuto linguistico bifido della terza persona, che è ora un Egli e ora un Esso; ora oggetto e ora istanza di una latente soggettività. E. Benveniste chiamava *non-personne* questa *persona* nei suoi *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 251 sgg.

- 21 K. Jarrett, *Il mio desiderio feroce*, Socrates, Roma 1994, con un saggio di P. Rüedi, p. 92.
- 22 Nella teoria semiotica è detto *indicale* un segno che manifesta una connessione fisica o esistenziale con il suo oggetto. Per esempio, sono indicali i pronomi *io, tu*, le *abbanniate* dei venditori ambulanti siciliani, ma anche i frammenti e le impronte di animali, eccetera.
- 23 Volutamente la mia espressione ricalca il sintagma *inscrutability of meaning*, coniato dal filosofo W. V. O. Quine nel quadro della sua teoria del significato. Poiché noi traduciamo *meaning* con *significato*, trovo che la simmetria fra i due conii sia accettabilmente patente per un parlante italiano.
- 24 A differenza di Restagno, *op. cit.*, il quale in alcuni casi sembra voler minimizzare la portata religiosa e soprattutto cristiana del lavoro di Arvo Pärt. La nostra impressione deriva soprattutto dal colloquio che occupa la prima parte del libro.
- 25 Cfr. P. Hillier, *op. cit.*, pp. 6-17.
- 26 P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di Elémire Zolla, Adelphi, Milano 1977.
- 27 Cfr. P. Hillier, *op. cit.*, pp. 6 sgg.
- 28 L'esicasmo (dal gr. *hesychia*, *tranquillità*) è ancora oggi una corrente della spiritualità ortodossa. In verità gli usi del termine non sono sempre rigorosi e spesso si dice *esicasta* anche chi si ispira genericamente all'atteggiamento contemplativo che fu proprio dei monaci orientali cristiani. La *preghiera del cuore* (detta anche *preghiera del Nome*) è una formula che gli esicasti ripetevano costantemente, volendo con ciò compiere il precetto paolino di pregare *continuamente*. Essa consiste nella ripetizione delle parole *Signore Gesù, Figlio del Dio vivente, abbi pietà di me peccatore* (o altre formule equivalenti, quasi sempre in greco), accompagnata da una tecnica particolare di respirazione. Questa preghiera è alla base di un testo noto come *Racconti di un pellegrino russo*, apparso anonimo nel 1870.

- 29 *Klangwelten der Langsamkeit und Stille. Der estnische Komponist Arvo Pärt im Gespräch mit Klaus Georg Koch und Michael Mönninger*, in "Berliner Zeitung", (online ed.), 1 marzo 1997. [trad. dal tedesco di Roswita Bertelons].
- 30 Faccio ancora riferimento a G. Piana, *op. cit.*, pp. 277 sgg., dove il filosofo parla di *scoperta ontologica del suono* come condizione necessaria alla generazione di un interesse per la dimensione costruttiva della materia sonora.
- 31 Di una contrapposizione tra linguaggi densi e linguaggi articolati ha trattato sistematicamente il filosofo americano N. Goodman in vari suoi libri. Il riferimento principale è a Id., *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, Indianapolis-Cambridge 1976², in particolare pp. 135-140 e 148-154. Su questo aspetto della teoria del simbolo, rimando il lettore italiano alla bella *Introduzione* che Franco Brioschi ha scritto per la edizione italiana del volume (*I linguaggi dell'arte*, 2^a ed. a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1991, pp. VII-XXIX).
- 32 Una discussione attenta del minimalismo nella musica è svolta da P. Hillier nel citato volume, *Arvo Pärt*, pp. 12-18. Egli nega che Pärt sia un autore minimalista e ritiene etichette come questa dei luoghi comuni privi di reale senso. Condivido le osservazioni di Hillier e aggiungo che, se i critici di Pärt avessero una formazione umanistica più rigorosa (la maggior parte di loro si è formata nelle università americane quando vi furoreggiava il decostruzionismo), essi non potrebbero più a lungo ignorare il legame tra bellezza e verità che Pärt ha assorbito evidentemente dalla ricchissima tradizione liturgica dei Padri della chiesa greca e russa ortodossa. Atetizzando o anestetizzando questa relazione col trascendente, la musica di Pärt viene privata del suo motore simbolico: la rivisitazione caleidoscopica del Medioevo orientale che la anima e ne costituisce, per così dire, a un tempo l'armatura.
- 33 Si potrebbe azzardare il paragone tra l'estroflessione della *tintinnabulatio* e il rovesciamento della prospettiva pittorica realizzata nella pittura delle icone. Ma non è discorso da tentare in questa sede.
- 34 Cfr. Intervista ad Arvo Pärt a cura di K. G. Koch e M. Mönninger, in *Berliner Zeitung*, cit. *supra*.

- 35 Si direbbe che la *xenodokhìa* sia molto prossima al senso tutto russo della *grande terra umida* – come la definisce Sergej Bulgakov – simbolo di fecondità e accoglienza e volto femminile del creato; la terra umida è, già all'origine, icona profetica della maternità di Maria, la *Theotòkos*.
- 36 Nella lettera ai Romani, Paolo formulerà esplicitamente l'accorata richiesta, affinché i membri della chiesa collochino se stessi quali *pietre viventi* e *vittime viventi* di una liturgia *logica*, rinunciando ad assumere la forma (*asciutta?*) della vita mondana, ma assumendo quella, rinnovata in accordo con il volere di Dio: Παρακαλῶ οὖν ὑμᾶς, ἀδελφοί, διὰ τῶν οἰκτιρμῶν τοῦ θεοῦ, παραστήσαι τὰ σώματα ὑμῶν θυσίαν ζῶσαν ἁγίαν εὐάρεστον τῷ θεῷ, τὴν λογικὴν λατρείαν ὑμῶν. [2] καὶ μὴ συσχηματίζεσθε τῷ αἰῶνι τούτῳ, ἀλλὰ μεταμορφοῦσθε τῇ ἀνακαινώσει τοῦ νοός, εἰς τὸ δοκιμάζειν ὑμᾶς τί τὸ θέλημα τοῦ θεοῦ, τὸ ἀγαθὸν καὶ εὐάρεστον καὶ τέλειον. (*Rom* 12.1-2). In ciò si può riconoscere che per Paolo un culto è *vero* quando non è un mero accordo tra i membri di una *Gemeinschaft*, ma risulta dal discernimento di una verità che è stata offerta dall'esterno e non generata all'interno del gruppo: non si danno per Paolo comunità solo *stipulazionali*.
- 37 Il brano, di oltre 25 minuti, è contenuto nel disco *Miserere* (ECM 1991). In verità, esso fu scritto negli anni Settanta e intitolato *Modus*, per evitare la censura delle autorità sovietiche.
- 38 *Fastenzeit der Musik – zur Musik von Arvo Pärt*, in Arvo Pärt, *Miserere* (1991).