

# David Maria Turollo

## INNI

### Musiche di Domenico Clapasson

È sempre difficile indagare nelle profonde regioni dello spirito, comprendere le intime relazioni che si instaurano all'interno di esse, tuttavia resta innegabile che tra le forme di più intensa e spontanea espressione della preghiera vi sia il canto. Canto come preghiera e preghiera come canto sono due volti di un'equazione che da sempre caratterizza la vita religiosa e spirituale dell'uomo. Non è un caso che quella dell'inno, inteso come componimento poetico accompagnato dal canto e dedicato alla divinità, sia stata una presenza importante nella storia dell'arte musicale, e non solo d'Occidente. Dal famoso inno sumero alla dea Inanna, che è una delle più antiche testimonianze documentate che facciano riferimento ad un'esperienza e a una cultura musicale, agli ancor più noti inni delfici del II sec. a. C., che rappresentano forse le composizioni musicali più antiche pervenuteci integralmente anche nella loro notazione, la storia della musica conobbe e coltivò il genere fin dai suoi albori. Il cristianesimo se ne appropriò immediatamente, e prima ancora che il gregoriano si affermasse nella tradizione e si codificasse come linguaggio musicale universale, l'inno aveva rappresentato l'espressione forse più matura e raffinata della cultura musicale del tempo. I nomi di alcuni dottori della Chiesa quali S. Efrem, S. Ilario di Poitiers, S. Ambrogio (tutti vissuti nel IV sec.), balzano subito alla mente, in quanto importanti termini di riferimento non solo per la storia religiosa della cristianità, ma anche per la storia della musica in senso stretto. E riguardo a quest'ultima, non possiamo non ricordare che i nomi stessi delle note furono tratti proprio da un inno, quello famoso dedicato a S. Giovanni che si apriva con l'invocazione *Ut queant laxis resonare fibris...*

Evitando di addentrarci in un excursus storico qui inopportuno, che ci condurrebbe passo dopo passo lungo l'intero cammino compiuto dalla nostra civiltà musicale, ci limiteremo a sottolineare quanto l'operazione di rivestire di musica gli inni di padre Davide Turollo abbia in realtà posto Domenico Clapasson all'interno di una tradizione millenaria che se da un lato legittimava l'impresa, dall'altro faceva sentire anche il proprio enorme peso, condizionandone forse inevitabilmente le scelte compositive.

Nel musicare gli inni di padre Turollo, Domenico Clapasson ha tenuto in debito conto il significato dell'impresa. Ha infatti deliberatamente rifuggito ogni forma di 'protagonismo' compositivo, rinunciando a quella ricerca di originalità fine a se stessa che troppo spesso caratterizza la produzione musicale dei nostri tempi, e si è riaggiaciato invece a quella radicata tradizione che nella nostra civiltà è ormai divenuta sinonimo di universalità. Questo naturalmente in nome di una comunicativa che deve essere ingrediente essenziale di tale genere di repertorio, a tutto vantaggio di un'efficacia espressiva che raramente si riscontra nelle opere della cosiddetta avanguardia. L'invocazione **Dammi Padre di cantare...** è significativa da questo punto di vista, poiché suona come una sorta di preghiera universale dell'umanità intera, espressa per un intimo e insopprimibile bisogno dello spirito, e dunque condivisibile da qualunque anima che sia onesta con se stessa e con Dio. L'inno musicalmente apre la raccolta e ne presenta immediatamente le caratteristiche peculiari, essenzialmente determinate da un linguaggio non solo comprensibile ma soprattutto decisamente accattivante. È la struttura stessa della composizione ad esaltarne quel significato che istintivamente ognuno percepisce; dapprima l'invocazione "Apri le mie labbra Signore", esatto corrispettivo del citato *Ut queant laxis* reso famoso dal geniale Guido d'Arezzo (il senso dell'invocazione era all'incirca lo stesso), rende con l'entrata in fugato delle quattro voci soliste il senso della graduale apertura e, considerata la necessaria reiterazione del testo, anche dell'insistenza della supplica; poi, l'esplosione dell'inno vero e proprio da parte dell'intera massa corale, trattata in forma molto più compatta e meno contrappuntisticamente frammentata, offre con trasparente evidenza la gioia collettiva del canto, che è la gioia collettiva della lode a Dio. Questa solare esplosione di profondo godimento musicale ritorna simbolicamente sette volte, fondendo indissolubilmente canto e preghiera e realizzando così pienamente il senso vero dell'inno: sette è infatti sempre stato il simbolo di una totalità in movimento, cioè di quel dinamismo totale entro cui si deve porre colui che inneggia lodi a Dio.

Per contrasto, il seguente **Come il silenzio del mondo all'alba** suona arcaico e spoglio, non solo perché affidato al tenore solo, ma anche per l'andamento complessivo, tutto basato sullo statico ritmo dattilico e su frasi costruite con assoluta regolarità, quasi un'immagine musicale di quel silenzio cosmico originario che non concede divagazioni né libere manifestazioni di giubilo. Il peso della tradizione è qui evidente: l'idea del silenzio cosmico in presenza di una teofania è antichissima, basti pensare a quanto cantava il più antico documento musicale cristiano a noi noto, l'inno alla Trinità pervenutoci nel famoso Papiro di Ossirinco (III-IV sec.): "Quanto esiste al mondo taccia davanti al santo consesso dei celesti splendori, né i luminosi astri scintillino, recedano le molli correnti dei fiumi fragorosi, tutte; mentre noi inneggiamo al Padre, al Figlio, e al Santo Spirito...". Dunque un senso di raccoglimento si pone come necessario per ritrovare la presenza di Dio, e anche la musica si fa intima. L'andamento modale della melodia contribuisce a rendere il carattere spoglio di questo brano, che non per questo risulta essere musicalmente meno importante nell'economia complessiva della raccolta: al contrario, esso costituisce la base sulla quale vengono sviluppate le cinque variazioni strumentali seguenti, che intercalandosi agli inni cantati, offrono momenti di intima meditazione personale. La voce tace, ma le note dell'inno continuano ad ammonirci: "Come il silenzio del mondo all'alba... così pur noi facciamo silenzio": è il secondo momento della preghiera, quello profondo, personale, contemplativo, intimo. Il diverso carattere delle variazioni ci dà la misura della molteplicità di forme in cui esso si può presentare. Da un lato le libere elaborazioni, quasi delle improvvisazioni - la derivazione dal tema dell'inno è nascosta e difficilmente percepibile, essendo più strutturale che propriamente melodica -, affidate prima al flauto rinascimentale, che disegna un limpido e sottile frammento di luce per il *Matutinus* nella **Variazione Prima**, e poi, nella **Variazione Quinta**, al flauto di corno, i cui inquietanti lamenti al contrario sembrano muoversi sullo sfondo di cupe atmosfere notturne. Dall'altro le rigorose costruzioni polifoniche realizzate con l'organo, nelle quali il tema originale viene citato integralmente: la **Variazione Seconda** è una dolcissima pastorale natalizia tutta giocata su un ritmo cullante (evidenziato dalla continua oscillazione di due note al pedale); la **Variazione Terza**, al contrario, sovrappone al tema, presentato dal pedale nel registro grave con valori di durata raddoppiati, una sinistra e ossessionante successione di grida strazianti, che sembrano non concedere pausa ad un sentimento di lancinante dolore, quale solo il dramma del Calvario può suggerire; la **Variazione Quarta**, infine, offre una girandola di scintillanti ghirlande sonore che fioriscono gioiosamente il tema, conferendogli un carattere addirittura danzante, fino a sfociare in una esuberante cadenza conclusiva che è euforia allo stato puro.

Sviluppando caratteri espressivi di volta in volta diversi, le cinque variazioni contribuiscono a rendere più eterogenea e varia la raccolta; allo stesso tempo, però, traendo tutte origine da un unico tema comune le conferiscono anche maggiore unità strutturale. La relazione con l'inno, dunque, è doppiamente significativa, per il valore simbolico e per l'importanza strutturale che essa assume. Tale procedimento compositivo trova illustri modelli ancora una volta nella tradizione colta dei secoli passati, e non si può non pensare a Bach e alle sue magistrali riletture del corale luterano, che nel mondo protestante rivestiva approssimativamente il ruolo che da noi esercitava l'inno.

Corali veri e propri, con l'armonizzazione a quattro parti, l'andamento contenuto e la struttura perfettamente regolare (quattro battute per ogni verso) sono gli inni **O voi che andate per selve e foreste**, **Ora che scende con l'ombra la sera** e **Come piangevi o Madre**,

accomunati da un tono intimo e sommesso che ne fanno voce di sinceri sentimenti di profondo raccoglimento, come tanti ne aveva del resto armonizzati lo stesso Bach: musica dalla natura veramente 'umile', priva di velleità virtuosistiche e composta per essere accessibile a tutta l'assemblea dei fedeli.

Sul fronte opposto stanno le composizioni brillanti che richiedono la partecipazione anche di strumenti concertanti. Anche qui, e forse in misura ancor maggiore che nei corali citati, aleggia lo spirito di Johann Sebastian Bach e dell'altrettanto grande Händel: nel nome di quest'ultimo sembra aprirsi l'inno **Gerusalemme è piena di canti**, con le sue solenni esclamazioni del Gloria a tutto coro, mentre l'*Allegro gioioso* che segue, con il bellissimo basso 'passeggiato' sul quale si sovrappongono brevi interventi del corale, sembra fuoriuscire pari pari da una cantata di Bach. Più che un esercizio di stile, è un omaggio devoto verso una tradizione che seppe offrire meravigliosi momenti di elevazione spirituale; in ogni caso un consapevole e oggi coraggioso sguardo ad un passato che in verità non ci sembra ancora aver perso la sua lucentezza.

In un certo senso anche la dolce pastorale **Eran partiti da terre lontane** sembra fare riferimento a quel modello: qui però è il coro ad imitare gli strumenti, secondo una moderna prassi ormai diffusa e utilizzata anche in altri inni presenti in questo disco, con effetti fra l'altro in alcuni casi molto efficaci (il "uom, uom" realizzato con quinte vuote al basso in **Fonte amorosa di luce e di canto**, che richiama il suono della ghironda).

Pur mantenendo un linguaggio tradizionalissimo - la pretesa di imboccare le insidiose strade dell'avanguardia è qui totalmente assente -, vi sono in questo disco anche inni permeati di una delicata sensibilità moderna. Tra questi, il bellissimo **Mentre il silenzio fasciava la terra** ci riporta alle considerazioni esposte più sopra per il già descritto *Come il silenzio del mondo all'alba*. Qui però la composizione è incentrata non sul tono spoglio della musica, ma sul gioco di sottili atmosfere sonore, che dipingono un delicatissimo affresco musicale ricco di dettagli armonicamente molto raffinati. È l'incanto di un momento magico nel quale il tempo sembra fermarsi in un'estatica contemplazione (si noti l'attonita sospensione dell'accordo finale), quasi la raffigurazione di una musica 'silenziosa' che appunto "fascia la terra" per accogliere dolcemente il Redentore disceso dal cielo.

L'inno che segue, **Come son belli sul monte i tuoi piedi**, alterna liberamente la modernità con uno stile più arcaico. L'intento è duplice: da una parte sperimentare con una certa prudenza anche un graduale allontanamento dal linguaggio tradizionalmente liturgico, o comunque del repertorio sacro, dall'altra richiamarsi alle forme più arcaiche proprio là dove il testo dell'inno fa esplicito riferimento alle espressioni dell'Antico Testamento.

Pienamente moderno e decisamente originale è il rivestimento musicale di **Ha le mani aperte sul legno**, inno che con un ampio respiro sviluppa un crescendo drammatico di notevole intensità: i toni crudi e sanguigni con cui la composizione si apre rimandano curiosamente ad atmosfere spagnole (terra delle passioni forti e violente), ma poi è la prevalenza di tonalità stridenti da un lato e l'enorme tensione che esse vengono a creare dall'altro a segnare fortemente il carattere della composizione. La sofferenza qui giunge fino allo spasimo, già preparata dalla Variazione Terza per organo (sopra descritta) ma esasperata fino all'ennesima potenza. È evidente il senso drammatico dell'angoscia, e del dolore. Il brano tuttavia lascia intravedere verso la conclusione uno spiraglio di luce e di speranza, aprendosi verso una tonalità maggiore e sciogliendo il singhiozzante e angosciato lamento dell'organo in un più disteso accompagnamento delle parti vocali.

È questa certamente la composizione più cruda e stridente dell'intera raccolta: essendo giustificata da ragioni testuali, essa si mantiene tuttavia perfettamente coerente con l'insieme degli altri brani, tutti accomunati da un substrato di profonda cultura musicale perfettamente espresso attraverso una facile comunicativa, basata sulla spontaneità e l'immediatezza. Senza mostrare ambizioni dichiarate, gli inni musicati da Domenico Clapasson si pongono come una felice sintesi di una precisa ma ricchissima tradizione con le esigenze del presente, o forse come una lettura del presente attraverso gli strumenti elaborati da quella tradizione.

Ma poi, a ben vedere, ciò che colpisce in queste opere che rileggono la tradizione musicale proiettandola di fatto ormai verso il terzo millennio, è il senso di serenità e di gioia che sanno comunicarci. È una gioia vera, profonda, qualche volta sommessa e qualche volta ostentata, ma sempre gioia, che nei suoi momenti più esuberanti può addirittura sfociare nella danza. Il festoso **Narrano i cieli** è tutto costruito su motivi di danza, nella parte vocale e negli allegri interludi strumentali tra una strofa e l'altra, quasi si trattasse non di un canto religioso ma di una vivace danza rinascimentale.

È questo lo spirito profondo, la vera natura dell'inno: canto di lode, che è poi canto di gioia. Così come gli antichi Egizi chiamavano "hy" sia la musica sia la gioia, come gli antichi cinesi usavano lo stesso monogramma per definire l'arte dei suoni e la serenità, così anche Domenico Clapasson ci ripresenta oggi lo stesso messaggio. Che a questi raggiungimenti abbia voluto far confluire la millenaria tradizione che ci ha preceduto, proprio in un'epoca in cui l'arte sembra poter esprimere soltanto o per lo più forme di angoscia esistenziale, è motivo di grande speranza. Il Bello musicale davvero esiste ancora.

Ottavio de Carli